

A Warm Mind-Shake

Scritti in onore di Paolo Bertinetti

*a cura del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2014 Edizioni Trauben
via Plana 1 - Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980483



Indice

<i>Presentazione</i>	11
DONATELLA ABBATE BADIN “There was a young dean from Turin”: Tre <i>limerick</i> per Paolo Bertinetti con una nota introduttiva.	13
PIERANGELA ADINOLFI Le funzioni verbali nel teatro di Jean Anouilh.	23
ROBERTO ALONGE Beckett, <i>En attendant Godot</i> .	33
LUCA BADINI CONFALONIERI Lettori anglofoni di Manzoni negli anni Trenta dell’Ottocento.	41
ENRICO BASSO Dai Plantageneti ai Tudor: La lunga presenza dei genovesi in Inghilterra.	47
LUCA BELLONE “In Disagio we are not Alone”: Avviamento allo studio del lessico “giovanile” torinese contemporaneo.	55
LAURA BONATO Territori creativi: Espressioni locali per dimensioni globali.	69
GABRIELLA BOSCO Ce n’est pas <i>Assez</i> . Not <i>Enough</i> . Non <i>Basta</i> .	79
SILVANO CALVETTO Il lavoro nella scepsti etico-pedagogica di Giuseppe Rensi.	89
NADIA CAPRIOGLIO <i>La tragedia del signor Morn</i> : Il dramma shakespeariano di Vladimir Nabokov.	99
PAOLA CARMAGNANI The “Coming-of-age story”. Narratives about Growing up after the <i>Bildungsroman</i> .	109

MELITA CATALDI Da due campi di gioco irlandesi.	117
GIANLUCA COCI <i>The Dumb Waiter</i> di Harold Pinter nell'allestimento dell'Abe Kōbō Studio.	125
CARMEN CONCILIO Amitav Ghosh's and Madeleine Thien's Cambodia: What is Literature without <i>a</i> Language?	135
MARCELLA COSTA Lo strano caso del <i>Gedankenstrich</i> .	145
DANIELA DALLA VALLE Munro, Eliodoro, teatro.	155
IRENE DE ANGELIS The Green Line in the Poetry of Derek Mahon.	165
PAOLA DELLA VALLE Ingannare il tempo con il Tempo: La passione di J.B. Priestley per la quarta dimensione.	173
GIANCARLO DEPRETIS El sistema simbólico en Vicente Aleixandre como soporte del acto comunicativo. La noche como reminiscencia del topos sanjuanista.	183
VALERIO FISSORE Towards a Unified Theory of Translation.	195
LUCIA FOLENA L'esecuzione del re. (<i>Racconto</i>)	207
CLAUDIO GORLIER Le ceneri di una rivolta.	213
BARBARA GRECO Apocrifia e metaletteratura in <i>Antología Traducida</i> di Max Aub.	223
R A HENDERSON Sloppy and Ungrammatical? The English of Jane Austen's Letters.	235

SERENELLA IOVINO A Praise of the Impure. Theoretical Outlines of a Mediterranean Ecocriticism.	247
JOHAN U. JACOBS Coetzee and Calvino: A Note on Fiction.	257
KRYSTYNA JAWORSKA Riflessioni sulla poesia nel XX secolo: Czesław Miłosz e Karl Shapiro.	267
PEGGY KATELHÖN La mediazione linguistica nell'insegnamento delle lingue straniere.	279
ADA LONNI Il primo sionista. Napoleone, il sionismo cristiano e il ritorno degli ebrei in Palestina.	289
ENRICO LUSSO Tra Savoia, Galles e Provenza. <i>Magistri</i> costruttori e modelli architettonici in castelli del Piemonte duecentesco.	301
PAOLO LUPARIA “Il simbolo che più turba”. Proposta minima per un <i>Sarcofago</i> di Montale.	313
ELENA MADRUSSAN Non è come sembra. Sull'imprendibilità della relazione tra Maestro e allievo.	323
CARLA MARELLO Le stagioni della traduzione, in un titolo.	333
MARIAGRAZIA MARGARITO Benessere e paesaggio. Appunti su un diritto e su una osmosi.	339
PIERPAOLO MERLIN Pierre Mellardè e la <i>Relation de l'état de le Cour d'Angleterre</i> (1713).	349
MATTEO MILANI Indicazioni fisiognomiche inedite tratte dal <i>Secretum secretorum</i> .	357

MARIA ISABELLA MININNI <i>Los orígenes</i> e la memoria delle cose in <i>Los objetos nos llaman</i> di Juan José Millás.	371
RICCARDO MORELLO Thomas Bernhard, <i>ein Alpenbeckett?</i>	379
MARIANGELA MOSCA La storia contemporanea negli alfabeti illustrati. Da Carlo II alla regina Vittoria.	387
DANIELA NELVA L'immenso libro del destino. <i>L'Amleto</i> nel <i>Wilhelm Meister</i> di Goethe.	395
MARCO NOVARINO Il fuoriuscitismo antifascista nella 'perfida Albione'. La <i>London Branch of the Italian League for the Rights of Man</i> tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta.	405
GEOFFREY NOWELL-SMITH Paolo Bertinetti: A Very Short Memoir	415
CRISTINA ONESTI <i>A moot or mute question?</i> Note su malapropismi e lessico mentale.	419
VERONICA ORAZI Àlex Rigola riscrive Shakespeare: Rilettura dei classici nel teatro spagnolo contemporaneo.	433
GIUSEPPE PAGLIARULO Le perifrasi con participio presente in gotico.	443
ELISABETTA PALTRINIERI "Il traduttore come mediatore tra premesse dell'emittente ed aspettative del ricevente": Da Pablo Luis Ávila per Paolo Bertinetti.	453
FRANCESCO PANERO Il vescovo Leone e la Volpe rossa. Aspetti della politica italiana intorno all'anno Mille.	461

MONICA PAVESIO Alcune riflessioni sull'effimero successo della commedia erudita in Francia nel XVII secolo.	475
PATRIZIA PELLIZZARI (Ancora) su Alfieri, l'Inghilterra e Pope.	483
GIANNI PERONA Le vie della salvezza e quella della perdizione. Intertestualità, storia e traduzione in <i>Se questo è un uomo</i> e nella <i>Tregua</i> .	493
PIERPAOLO PICIUCCO Due fotografie per Paolo Bertinetti.	519
LAURA RESCIA Appunti su <i>La religieuse portugaise</i> di Eugène Green: Un adattamento cinematografico delle <i>Lettres portugaises</i> ?	521
RENATO RIZZOLI <i>What's aught but as 'tis valued?</i> Alcune considerazioni sul valore nel <i>Troilus and Cressida</i> .	529
GIOVANNI RONCO <i>Football</i> torinese d'altri tempi.	537
ALDA ROSSEBASTIANO Per nome e per cognome.	547
MARIO SEITA Il misantropo Alceste nell'antica Roma: Un giudizio ottocentesco su Catone l'Uticense.	555
CHIARA SIMONIGH La coscienza e lo sguardo. <i>Film</i> di Samuel Beckett.	563
JOHN SUTHERLAND Paolo the Omnicompetent.	577
ROBERTO TESSARI Per una contro-storia dello spettacolo moderno. Primi appunti sul teatro dei ciarlatani.	583

JOHN THIEME Two Poems.	593
CLAUDIA TRESSO Traduzione dall'arabo di "Mio fratello che non è nato da mia madre" di Emile Habibi.	597
SILVIA ULRICH <i>Shakespeares Mädchen und Frauen</i> di Heinrich Heine.	609
MAURIZIO VALSANIA Dark Sides of the Enlightenment: An Essay on Optimism.	619
<i>Envoy:</i> PIETRO DEANDREA Cinque poesie per Paolo.	629
<i>Bibliografia di Paolo Bertinetti</i>	641
<i>Tabula gratulatoria</i>	645

Presentazione

Paolo Bertinetti, Professore Ordinario di Letteratura inglese dell'Università di Torino, è riuscito, ormai all'apice della sua carriera accademica, a realizzare un grande progetto, una grande idea: la Facoltà di Lingue e letterature straniere, e ne è stato Preside per diversi mandati. La creazione della nuova struttura che doveva unificare gli omonimi corsi di laurea delle Facoltà di Lettere e Scienze della Formazione ha creato consensi e qualche dissenso, ma la Facoltà è cresciuta, a poco a poco, incrementando il proprio staff "giovane" e alacre. La sua piena funzionalità ha coinciso con gli anni duemila, ma ha dovuto adattarsi e rimodularsi rispetto alle riforme dell'Università italiana, culminate con l'abolizione delle Facoltà, in favore di strutture più agili: i Dipartimenti.

Instancabile nel sostenere, anche a livello nazionale, la dignità dello studio della letteratura nelle Università, Paolo Bertinetti ha realizzato importanti progetti culturali e formativi, primo fra tutti, va qui ricordato, quello di incoraggiare i giovani studiosi, dottorandi e ricercatori. Grazie a finanziamenti volti a promuovere l'internazionalizzazione, ha messo in piedi un programma di Dottorato comprendente la partecipazione alle lezioni seminariali di eminenti studiosi di fama internazionale che hanno vivacizzato l'esperienza formativa, cosiddetta di terzo livello, e hanno permesso un duraturo dialogo e confronto con la prassi didattica e metodologica delle Università estere.

Ha diretto, inoltre, vari programmi di ricerca nazionali, volti ad includere, in uno sguardo a trecentosessanta gradi, le letterature extra-europee in lingua inglese per meglio comprendere, seppure da prospettive diverse, anche la letteratura del canone britannico, cui ha dedicato estrema, appassionata e costante attenzione.

Paolo Bertinetti è studioso versatile; i suoi studi di ampio respiro spaziano dal Rinascimento inglese, con particolare amore per Shakespeare, alle letterature dell'India (Desai, Rushdie), dei Caraibi (Selvon, Naipaul), del Canada (Atwood) e dell'Africa (Achebe, Soyinka), passando per il teatro del Settecento (Congreve, Etheredge, Farquhar), Ottocento e No-

vecento (Shaw, Beckett, Pinter) e per autori britannici contemporanei come Graham Greene e John Le Carré. Lo attestano le sue ricerche e le numerose pubblicazioni, anche rivolte ad un pubblico ampio e non esclusivamente specialistico, ma sempre scientificamente rigorose e originali.

Questo volume miscelaneo contiene un ventaglio di prospettive che rappresentano, per quanto possibile, tutto lo spettro degli interessi di Paolo Bertinetti, non ultimo il suo amore per Torino e per il calcio. Vuole essere un piccolo omaggio e insieme un segno di gratitudine per tutto ciò che ha dato a ciascuno di noi e alla nostra Università.

Il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

“THERE WAS A YOUNG DEAN FROM TURIN”:
TRE LIMERICK PER PAOLO BERTINETTI
CON UNA NOTA INTRODUTTIVA

Donatella Abbate Badin

Non può dirsi vero conoscitore dello humour inglese chi non sappia che cosa sia il *limerick* e non ne componga lui stesso. La stessa vena di tranquilla follia che caratterizza la vita privata di tanti inglesi si ritrova in queste strofette comiche e assurde che riuniscono irrazionalità e costrizione metrica (cinque versi con uno schema rigido di rime) e che, insieme ad *Alice nel paese delle meraviglie*, rientrano nella grande tradizione del *nonsense* inglese. Come *Alice*, anche i *limerick* classici, quelli di Edward Lear (e, in misura minore, di alcuni altri scrittori vittoriani), hanno assunto uno statuto canonico.

Il *limerick* vanta una tradizione bisecolare: i primi esempi di questa forma (Lecerclé li chiama *proto-limericks*)¹ si trovano in due compilazioni intitolate rispettivamente *The History of Sixteen Wonderful Old Women* (1820) e *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen* (1821). Già nel secolo precedente, però, dei poeti irlandesi come Sean O’Tuama (1709-1775) e altri, si scambiavano nei pub versetti ironici in gaelico poi tradotti in inglese dal poeta James Clarence Mangan in una forma molto somigliante a quella canonica². Esempi di *proto-limerick* non mancano neppure in Shakespeare; ne riconosciamo le cadenze nella canzone da osteria di Jago in *Otello*:

And let me the cannikin clink, clink,
And let me the cannikin clink.
A soldier’s a man,
O, man’s life’s but a span,
Why then let a soldier drink. (*Othello*, II.iii.65-69)

¹ J.J. LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, London, Routledge, 1994, p. 185.

² S. O’TUAMA, tr. J.C. MANGAN: “I sell the best Brandy and Sherry / To make all my customers merry, / But at times their finances / Run short as it chances, / And then I feel very sad, very” in J. O’DALY *The Poets and Poetry of Munster*, 1850.

La forma acquisì le sue lettere di nobiltà grazie allo scrittore e pittore paesaggista vittoriano, Edward Lear (1812-1888), grande amante dell'Italia (viaggiò e scrisse dei suoi viaggi in varie regioni e morì a San Remo dove è sepolto)³ e autore del *Book of Nonsense* (1846) da lui stesso illustrato che conobbe un successo strepitoso⁴ ed è un vero e proprio catalogo tassonomico di eccentricità. Lear, infatti, iniziò la carriera come illustratore di libri di botanica e zoologia e la passione tassonomica si ritrova nel grande repertorio di follie umane e stranezze animali, racchiuso in brevi poesie accompagnate ciascuna da un'illustrazione che è parte integrante del testo. Sebbene egli non desse a queste sue composizioni il nome di *limerick* ma di *nonsense verse*, ne è il padre e, insieme a Carroll, è considerato maestro del *nonsense*, un genere minore ma di grande rilevanza nella seconda metà dell'Ottocento, i cui capolavori, come asserisce Jean-Jacques Lecercle nel suo autorevole *Philosophy of Nonsense*, hanno un potere mitico che permane nel tempo (1994, p. 2).

Le strofette presero il nome dell'omonima città irlandese che compariva nel ritornello di alcune filastrocche umoristiche in voga all'inizio dell'Ottocento e che recitavano: "Won't you come up to *Limerick*?". La struttura del *limerick* è prosodicamente regolare e sempre uguale a se stessa, costituendone la cifra: tre trimetri e due dimetri anapestici con rime AA per i due trimetri iniziali, BB per i due dimetri centrali (in alcune edizioni di Lear questi sono stampati come due emistichi rimati) e A per il trimetro finale. Come scrisse Alexander, il *nonsense* dei *limerick* di Lear "manda a gambe all'aria tutte le regole salvo quelle minime della struttura del verso"⁵. Senza questa struttura il *limerick* non sarebbe *limerick*. Il contrasto fra la forma alquanto rigida e le eccentricità e incoerenze di un mondo senza logica in essa costrette è, anzi, una delle fonti di diverti-

³ Per maggiori dettagli si veda la biografia di V. NOAKES, *Edward Lear. The Life of a Wanderer*, Stroud, The History Press, 2006.

⁴ Il *Book of Nonsense* del 1846 fu seguito da numerose altre edizioni arricchite di nuove composizioni. Le citazioni di questo saggio provengono da E. LEAR, *The Complete Nonsense of Edward Lear*, a cura di H. JACKSON, Londra, Faber and Faber, 1947. L'edizione di Jackson raccoglie 213 *limerick* omettendone tre presenti nella prima edizione del 1846 e che Lear stesso aveva eliminato. In Italia Lear è stato tradotto da Carlo IZZO (*Il libro delle follie*, Venezia, Neri Pozza 1954 poi riedito con il titolo di *Il libro dei nonsense*, Torino, Einaudi 1970) e da Ottavio FATICA (*Limericks*, Torino, Einaudi, 2002). Goffredo Petrassi ha messo in musica alcuni dei *limerick* tradotti da Izzo.

⁵ "throws overboard all rules except the minimum ones of verse structure". P. ALEXANDER, *Logic and Humour of Lewis Carroll*, Leeds, Chorley & Pickersgill, 1951, p. 554.

mento anche se variazioni, sia ritmiche che rimiche sono frequenti. Più le rime sono assurde, infatti, più la poesiola è da considerarsi riuscita.

Anche dal punto di vista sintattico e contenutistico i *limerick* seguono, specialmente in Lear, un modello stereotipato. Il primo verso presenta l'eroe con una formula sempre uguale, quella dell'apertura delle fiabe, con la promessa di una narratività che, almeno nel caso di Lear, non sarà mantenuta:

“There was an old person of Gretna”
“There was a young lady of Crete”
“There was an old lady of Rye”

Come dire nome, età, indirizzo. Quanto alle città nominate, pur avendo una collocazione geografica sono spazi vuoti, irrilevanti per lo svolgimento del racconto e creati solo per esigenze di rima. Nel secondo verso si amplia la conoscenza dell'eroe: in breve vengono rivelati il suo aspetto fisico, le sue manie e attività, che spesso rasentano l'assurdo. Il terzo e quarto verso, più brevi, contengono l'azione della storia e spesso anche la catastrofe finale. Il quinto verso, che nei *limerick* classici contiene il climax o la battuta comica, in Lear invece è quasi sempre una ripetizione del primo verso ma con l'aggiunta di un attributo incongruo, spiazzante, a volte con un *understatement*. La circolarità, della forma, il rimando all'inizio, l'assenza di ancoraggio nel reale, l'inconcludenza della conclusione fanno sì che ci si trovi precipitati nel regno del *nonsense*, un mondo auto-referenziale ed assurdo.

Il *limerick* di Lear sul vecchio di Gretna illustra perfettamente questa modalità:

There was an old person of Gretna
Who rushed down the crater of Etna;
When they said, “Is it hot?” He replied, “No, it’s not!”
That mendacious Old Person of Gretna. (Lear 1974, p. 52)

Gli elementi che compongono il mondo del *limerick*, presi singolarmente, possono anche appartenere all'esperienza quotidiana; quello che è sconvolto è il rapporto fra i vari elementi. Prendiamo ad esempio quest'altra composizione di Lear:

There was an old person of Bow
Whom nobody happened to know

So they gave him some soap And said coldly we hope
You will go back directly to Bow. (Lear 1974, p. 195)

Il gruppo dei primi due versi, il terzo verso e il gruppo del quarto e del quinto sono perfettamente logici se presi isolatamente, ma messi accanto, l'uno come conseguenza dell'altro (perché dare del sapone a uno sconosciuto?), diventano puro *nonsense*, acuito ulteriormente da quel *coldly* che sembra dichiarare come ovvia l'esclusione del povero vecchio dalla società di *Bow*. Il mondo di Lear, fatto di personaggi bizzarri che compiono azioni bizzarre (come ballare la quadriglia con un corvo o suonare l'arpa con il mento aguzzo) e caratterizzato da iperboli (la signora dal naso tanto lungo che ne perde di vista la punta o che deve assoldare qualcuno per aiutarla a trasportarlo), *non sequitur* e indifferenza alla logica (come il signore pieno di rimorsi che beve salsa piccante mescolata a succo d'uva moscata per alleviare la sua pena), dislocazione di relazioni causali e una totale mancanza di senso comune, si scontra irrimediabilmente con il perbenismo a volte altrettanto irrazionale dei *They*, della società che rifiuta il diverso e lo punisce in modo grottesco e crudele come nell'esempio qui sopra riportato oppure nel seguente:

There was an Old Man of Whitehaven
Who danced a quadrille with a raven
But they said "It's absurd To encourage this bird!"
So they smashed that Old Man of Whitehaven. (Lear 1974, p. 39)

Non bisogna comunque pensare che lo scopo di Lear sia di difendere i diversi e condannare la società anche se è il creatore di una galleria di personaggi stravaganti, al limite della follia, che si muovono con le loro fisime sotto l'occhio disapprovatore di una maggioranza benpensante della quale implicitamente fa parte anche il lettore. Nella maggioranza dei *limerick* di Lear sono assenti la sovversione portata dal diverso e l'implicita condanna verso la società borghese, dalla quale Lear stesso era stato ostracizzato. Lear si accontenta di rappresentare con toni di suprema naturalezza le più stralunate espressioni dell'infinita varietà del mondo tradendone conclusioni impensate e sottolineandone ulteriormente le stranezze con i suoi caratteristici disegni a penna.



There was an Old Man with a beard,
 Who said, "It is just as I feared! —
 Two Owls and a Hen, four Larks and a Wren,
 Have all built their nests in my beard."

Parafrasando Tiggès, ci troviamo davanti una schiera di vecchi signori e giovani donzelle di provenienze diverse legati l'uno all'altro in una danza corale di comportamenti assurdi⁶.

La danza, il ritmo e la musica infatti caratterizzano il *nonsense* di Lear che è di natura "emotiva, musicale e fonetica", come asserisce Wim Tiggès, a differenza di quello di Carroll che è invece "intellettuale, matematico e semantico" (Tiggès 1988, p. 84). Anche T. S. Eliot nel suo saggio "The Music of Poetry" nota l'importanza del ritmo musicale in quello che considera un esempio "estremo" di musica per la musica nella poesia, quello di Lear: "We enjoy the music, which is of a high order, and we enjoy the feeling of irresponsibility towards the sense"⁷. In Lear, infatti, il *nonsense* è fine a se stesso, sia nei poemetti più lunghi (Eliot si riferiva soprattutto ai poemetti di puro *nonsense* quali *The Jumblies* o *The Yongy-Bongy Bo*), sia nei *limerick* dominati pure loro dall'irrazionalità. Sempre Eliot nota il valore semantico dell'assenza di senso: "[Lear's] non-sense is not vacuity of sense: it is a parody of sense, and that is the sense of it [...]" (Eliot 1961, p. 21). In ultima analisi, il mondo di Lear è un universo se-

⁶ "Here we find the recurrent rhythm of the anapaestic measure, the Old Men and Young Ladies from all over the world are chained in a chorus of absurd behaviour". W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 81.

⁷ T.S. ELIOT, "The Music of Poetry", ID. *On Poetry and Poets*, New York, Noonday Press, 1961, p. 21.

mantico autoreferenziale nel quale è impossibile individuare un senso essendo esso una *mise-en-abîme* del non-senso.

Popolarizzato da Lear, il *limerick* doveva mettere radici profonde nella mentalità inglese discostandosi tuttavia, fin dai primi epigoni, da quell'assenza di senso che aveva contrassegnato le composizioni di Lear. I nuovi *limerick* al contrario cercano di concentrare nei pochi versi concessi dalla forma il massimo di contenuto, sia esso umoristico, satirico o semplicemente celebrativo. Poco dopo la pubblicazione del *Book of Nonsense*, la rivista umoristica *Punch* lanciò dei concorsi di *limerick* e scambiarseli divenne una moda. Vi si dedicarono negli intervalli di attività più serie, scrittori famosi quali Kipling, Wells, Twain, Shaw, Greene, Joyce, Auden e recentemente, in una serie di *tweet* sul divorzio di una personalità televisiva, anche Salman Rushdie:

The marriage of poor Kim Kardashian
Was krushed like a kar in a krashian
Her Kris Kried "Not fair!
Why kan't I keep my share?"
But Kardashian fell klean outa fashian.⁸

Numerosi sono i *limerick* di Joyce sparsi nelle sue opere a volte con solo l'accenno a un primo verso. In una lettera a Pound troviamo un gustoso sunto del suo *Ritratto dell'artista da giovane*:

There once was a lounge named Stephen
Whose youth was most odd and uneven
He throve on the smell
Of a horrible hell
That a Hottentot wouldn't believe in⁹.

È anche attribuito a Joyce un *limerick* dedicato a Lady Gregory, gran dama delle lettere irlandesi nel cui aiuto lo squattrinato scrittore sperava. Lady Gregory ne conservava una copia trascritta di proprio pugno:

There was a kind lady called Gregory
Said "Come to me, poets in beggary."

⁸Fonte: Huffington Post http://www.huffingtonpost.com/2011/11/02/kim-kardashian-divorce_n_1071136.html, consultato 08.11.2014.

⁹ J. Joyce, *Joyceboyce*, a cura di N. JEFFARES e B. KENNELLY, Schull (West Cork), Rinehart 1992, p. 196.

But found her imprudence
When thousands of students
Cried, "All, we are in that category"¹⁰.

Auden fu un autore prolifico di *limerick* amichevoli ma ironici sui suoi contemporanei come si può vedere rispettivamente in quelli dedicati a Yeats e T.S. Eliot:

To get the Last Poems of Yeats,
You need not mug up on dates;
All a reader requires
Is some knowledge of gyres
And the sort of people he hates.

Giocando sull'omonimia del poeta modernista con la romanziera George Eliot, Auden compose invece la seguente strofetta:

T. S. Eliot is quite at a loss
When clubwomen bustle across
At literary teas
Crying, "What, if you please,
Did you mean by The Mill On the Floss?"¹¹.

Il *tweet* di Rushdie illustra come il gioco del *limerick* si presti ad altri giochi di tipo linguistico poiché la comicità sgorga non solo dal contenuto assurdo ma anche dalla scelta dei vocaboli, dall'incongruenza con cui sono accostati, dalla grafia e addirittura dal modo in cui le esigenze di rima determinano la scelta delle parole e, quindi, creano la situazione. La tipologia del *limerick* classico dà adito a una serie di variazioni che portano alla creazione di ciò che si potrebbe chiamare anti-*limerick*. Il parossismo dello storpiamento delle rime si può vedere nel seguente esempio di autore anonimo, in cui tutto è giocato sull'abbreviazione di *Right Reverend* in *Rt. Rev.* che determina il finale degli altri versi. Se fossero scritti per intero, non ci sarebbe più il *limerick*:

¹⁰ Citato da R. ELLMANN, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1959: p. 112. Ringrazio la prof.ssa Cataldi che mi ha segnalato l'esistenza di questo *limerick*.

¹¹ W. H. Auden, *As I Walked Out One Evening: Songs, Ballads, Lullabies, Limericks and Other Light Verse*, New York, New York, Vintage 1995. <http://thewonderreflex.blogspot.it/2011/08/eight-limericks-by-auden.html> consultato il 10.11.2014.

The sermon our Pastor Rt. Rev.
Began, may have had a rt. clev.
 But his talk, though consistent,
 Kept the end so far distant
That we left since we thought he mt. nev.

Un altro esempio tutto giocato sull'elemento di sorpresa causato dall'assenza delle rime prevedibili è il seguente anti-*limerick*, anch'esso anonimo:

There was an old man from Dunoon
Who always ate soup with a fork
 For he said, "As I eat
 Neither fish, fowl nor flesh
I should finish my dinner too quick".

I *limerick* post-leariani, di autori famosi o oscuri, che sono stati raccolti in varie antologie¹² hanno abbandonato la natura formulaica e la circolarità del loro modello e spaziano nel regno del comico trasformandosi però in qualcosa di simile a una barzelletta in versi dove il verso finale invece di essere una chiusa tautologica che porta al nulla contiene invece una battuta conclusiva a sorpresa, quello che in inglese si chiama la *punch-line*, che rovescia la situazione iniziale o ne rivela un aspetto imprevisto. Spesso il *limerick* è di carattere erotico, più simile a una barzelletta sconcia che a un gioco di *nonsense*. I più famosi e meno ripetibili esempi di questo genere sono quelli di un altro amante dell'Italia, Norman Douglas (1868-1952), contenuti nel suo *Some Limericks* (1928), uno dei libri più censurati (e piratati) della storia della letteratura inglese. Tuttavia nei paesi anglosassoni, l'orecchiabilità e la vena comica che caratterizzano il *limerick* lo hanno reso soprattutto un ottimo contenitore per versi d'occasione e a questa sua veste si affida la sopravvivenza del genere. Si scrivono *limerick* di satira politica, ecclesiastica, letteraria, mondana o per celebrare eventi particolari come matrimoni, battesimi, compleanni, la festa di S. Valentino o quella di S. Patrizio in Irlanda, le Olimpiadi o una partita di calcio. I siti web sono pieni di *limerick* per tutte le occasioni che, seppur arguti e

¹² Fra le più diffuse *The Limerick*, a cura di G. LEGMAN, New York, Random House 1988 e *The Penguin Book of Limericks* a cura di E.O. PARROTS, Harmondsworth, Penguin, 1984.

ingegnosi, illustrano il decadimento del genere rispetto ai fasti raggiunti da Lear e dai suoi primi epigoni.

Da anglista ad anglista, e senza nessuna aspirazione a produrre capolavori di *nonsense* ma solo ispirata da stima ed affetto desidero dedicare questi miei versi d'occasione in forma di *limerick* a Paolo Bertinetti nel giorno in cui il Dipartimento che ha creato lo saluta.

Tre *limerick* per Paolo Bertinetti

There was a young dean from Turin
Who dreamt to kick goals for his team.
But the Juve turned him down
So he now wears a gown
And lectures on Shakespeare and Greene.

As Prospero said to Miranda
“Why aren’t you a member of ANDA?
They publish and ponder.
You could be a responder.
For *The Tempest* such good propaganda!”

There was a professor most jovial,
Whose interests were postcolonial.
He sailed on the Niger
And rode on a tiger.
Of his worth let this be our testimonial.

LE FUNZIONI VERBALI NEL TEATRO DI JEAN ANOUILH

Pierangela Adinolfi

Le *pièces* anouilhiane di argomento mitico sono caratterizzate da funzioni e significati archetipici alla base del violento contrasto fra l'eroe e la realtà¹. Dietro ogni vicenda umana rappresentata è percepibile il problema di un assoluto che non può collocarsi sulla terra, in opposizione alla degradazione che l'esistenza terrena provoca. Anouilh sviluppa il dibattito intorno al tema dell'identità, che si rivela essere una fondamentale questione ontologica, e muove i suoi personaggi nell'insanabile scontro fra individuo e società, obbligandoli al manicheismo di un rifiuto o di un'accettazione eternamente declinabili.

Il pessimismo con cui l'autore affronta il problema si riflette nell'amarrezza, di cui il linguaggio drammatico è strumento, stridente nel grottesco, ma anche nel comico e nel tragico. In tal senso, Anouilh si differenzia da Cocteau e da Giraudoux ed è più simile a Camus e a Salacrou. In tutte le *pièces* dell'autore, il linguaggio di per sé insufficiente, rappresenta un segno dell'ineluttabilità del fato e del *piège* ordito dalla società. Come intrappolato nel perpetuarsi di una maledizione, l'eroe è imprigionato nell'antitesi tra purezza e compromesso, sovrastato e condizionato dalla presenza o dall'assenza di parola. Quasi come un intermittente *Leit-motiv* in sottofondo, tutte le *pièces* di Anouilh, trattano, fra le varie tematiche, della volontà e dell'impossibilità di comunicare. La più evidente metafora dell'insufficienza del linguaggio è senza dubbio *Humulus Le Muet*, *pièce* del 1958, il cui eroe muto riesce con perseveranza e grandi difficoltà ad imparare e a pronunciare le tre parole con cui dichiara il proprio amore ad una ragazza che, purtroppo, scopre sorda. Perfino Eurydice, pur avendo il dono della parola, priva il verbo di significato e riconduce al silenzio l'effervescenza del discorso: "Je parle tout le temps, mais je ne sais pas

¹ Cfr. M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963 e C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

répondre. C'est d'ailleurs pour cela que je parle tout le temps, pour empêcher qu'on me questionne. C'est ma façon d'être muette"². L'autore intende, pertanto, sottolineare come il genere umano sia dominato da parole che non svolgono la propria funzione comunicativa, in quanto inadeguate a riflettere le intenzioni e scarsamente evocative.

In questo contesto, la povertà del linguaggio si esplicita essenzialmente su tre differenti livelli: l'inadeguatezza di parole che non possono riflettere pienamente la realtà, l'inettitudine dei personaggi ad individuare i termini esatti della comunicazione e l'incapacità umana all'ascolto altrui. A tal proposito, Orphée ammonisce Eurydice: "Si c'est trop difficile à dire, ne répons pas plutôt, mais ne me mens pas"³. Sull'incapacità umana di comunicare si pronuncia anche il conte de *La Répétition ou l'Amour puni*, che si rivolge con fare buffesco a Hortensia: "Nous parlons tous par des phrases inachevées, avec trois petits points sous-entendus, parce que nous ne trouvons jamais le mot juste"⁴. Nello stesso modo, il conte sogghignando allude alla generalità dei termini: "Ma petite Hortensia. Je vous ai aimé. Le mot est bien grand, mais il y a eu si peu de mots qu'il faut bien mettre plusieurs sentiments sous la même étiquette"⁵. In *Chers Zoiseaux*, Chef scoppia a ridere cinicamente e si stupisce della forza delle parole: "C'est curieux que les mots vous fassent encore peur"⁶. In realtà, parlare non serve quasi a nulla e, nonostante le illusioni, anche se le parole sono ben scelte non sortiscono alcun effetto. Come dice Marguerite a Fabrice in *Ornifle ou le Courant d'air*: "Une femme qui a le cœur brisé. Ce n'est pas avec des mots que cela se recolle"⁷. C'è poi chi parla con chi non vuol sentire, come sottolinea Antigone in una delle sue battute più celebri: "Si, je sais ce que je dis, mais c'est vous qui ne m'entendez plus. Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre"⁸. Il linguaggio, alla fine, si svuota totalmente di ogni significato e in un processo di desematizzazione progressiva diviene onomatopea. Orphée risponde alla sua Eurydice: "J'aime bien quand vous parlez trop. Cela fait un petit

² J. ANOUILH, *Eurydice*, in *Théâtre*, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2007, t. I, p. 557.

³ *Ivi*, p. 600.

⁴ *Id.*, *La Répétition ou l'Amour puni*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 858.

⁵ *Ivi*, p. 882.

⁶ *Id.*, *Chers Zoiseaux*, in *Pièces farceuses*, Paris, La Table Ronde, 2008, p. 67.

⁷ *Id.*, *Ornifle ou le Courant d'air*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 161.

⁸ *Id.*, *Antigone*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 663.

bruit qui me repose”⁹. Anche in senso negativo, Orphée continua ad avere la stessa percezione: “Alors on parle. On a trouvé cela aussi. Ce bruit de l’air dans la gorge et contre les dents. Ce morse sommaire. Deux prisonniers qui tapent contre le mur du fond de leur cellule”¹⁰. Il richiamo desemantizzato ed il verso di animale si confondono in *Ardèle ou la Marguerite*, opera in cui la moglie del generale invoca disperata il marito ad intervalli regolari, sovrapponendo la sua voce al verso del pavone: “Non. Cette fois, c’est le paon du parc qui appelle sa femelle. Un curieux destin a voulu que tout ce qui est inquiet dans ce château crie mon nom”¹¹. Il disprezzo che i personaggi di Anouilh dimostrano nei confronti del linguaggio evidenzia il disgusto dell’autore per l’uso di una lingua che non soltanto imprigiona l’individuo nell’equivocità, ma non è in grado di enunciare, esternare e modulare il sentimento provato. La comunicazione risulta, quindi, quasi impossibile.

Anche Gaston, Héro e Julien, come i personaggi appena citati, mettono in dubbio la pertinenza del linguaggio, testimoniando la complessità delle relazioni umane interpersonali. Tale difficoltà conduce all’importanza delle parole in quanto strumento di mediazione tra l’espressione verbale ed il soggetto. Gaston, il protagonista de *Le Voyageur sans bagage*, diviene consapevole che la propria realtà è diversa dalla dimensione familiare evocata dai racconti dei potenziali parenti. Egli nega, pertanto, l’identità offerta dalla propria famiglia e rifiuta un’immagine di sé costruita attraverso le parole: “Moi. Moi. J’existe, moi, malgré toutes vos histoires...”¹². In ugual modo, la parola può rappresentare una realtà alternativa al mondo reale, creabile o distruttibile a proprio piacimento, a livello inconscio o a livello di consapevolezza, a seconda che vi si riflettano paure o auspici o che la sintassi consenta la costruzione di un pensiero autonomo. Frequentemente, inoltre, il discorso non è funzionale soltanto all’espressione di sentimenti individuali o di valori sociali condivisi. I personaggi trasmettono il pensiero del drammaturgo che muta contestualmente al profilarsi delle *pièces*. Le parole pronunciate in scena non coincidono, pertanto, con la realtà, ma unicamente con l’idea personale manifestata dall’autore. Ne *La Grotte*, Marie-Jeanne prende atto che la vita e ciò che se ne dice sono due cose ben distinte e replica al figlio, giovane

⁹ ID., *Eurydice*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 557.

¹⁰ *Ivi*, p. 600.

¹¹ ID., *Ardèle ou la Marguerite*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 791.

¹² ID., *Le Voyageur sans bagage*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 219.

seminarista: “Écoute-moi bien, curé, les mots, moi ça ne m’impressionne pas [...]. Tu crois qu’ils veulent dire quelque chose; ça te passera, comme les autres, tu apprendras que la vie, elle ne coïncide jamais avec les mots”¹³. Ciò che Anouilh rimprovera al linguaggio è di essere una modalità espressiva che cela l’essenza delle cose e la vera identità umana, assumendo spesso la forma stereotipata dei falsi slogan sociali o delle ideologie politiche. Créon, che utilizza il linguaggio a proprio favore per mantenere il potere politico, confessa ad Antigone: “Ne m’écoute pas quand je ferai mon prochain discours devant le tombeau d’Étéocle. Ce ne sera pas vrai. Rien n’est vrai que ce que l’on ne dit pas”¹⁴. La forma nasconde l’intento reale della *démarche* comunicativa. L’effettiva intenzione dell’enunciatore è mediata da codici differenti, da sottintesi, da maschere e da percezioni personali condizionate dalla sensibilità individuale. Il linguaggio è, pertanto, un fatto particolare, suscettibile d’interpretazioni diverse e soggetto a esiti e risonanze disuguali. Monsieur Orlas, in *Cécile ou l’école des pères*, sottolinea al Cavaliere l’evidenza della situazione: “C’est un mot, parlant de l’amour, trop commode, jeune homme, et il a dans ma bouche un autre sens que dans la vôtre”¹⁵.

Oltre ad essere un importante mezzo di espressione teatrale, nella concezione di Anouilh, la parola è legata alla comunicazione delle proprie emozioni ed è quindi funzionale alla dimostrazione dei conflitti intimi di cui l’uomo è portatore. La parola rimane confinata nella psicologia del personaggio, o ne esce per far ingresso nel quotidiano, sempre, tuttavia, incapace d’instaurare uno scambio produttivo. Nonostante ciò, la poetica di Anouilh non va semplicemente ricondotta ai principi del teatro psicologico, poiché l’autore s’impegna ad esprimere il doloroso incontro tra le necessità umane e gli imperativi dell’universo. In *Cher Antoine ou l’Amour raté*, Marcelin esplicita il rifiuto della psicologia da parte di Anouilh: “Je suis, en qualité de médecin, beaucoup plus sceptique que Piedelièvre, sur le bien-fondé des théories nouvelles de ce Monsieur Freud ...”¹⁶. Soprattutto nelle *pièces* del dopoguerra, il contenuto psicologico lascerà definitivamente spazio alla forma e le parole non saranno più che elementi costitutivi di un’architettura ruvida, asciutta e stilizzata.

¹³ ID., *La Grotte*, in *Théâtre*, cit., t. II, pp. 549-550.

¹⁴ ID., *Antigone*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 662.

¹⁵ ID., *Cécile ou l’École des pères*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 1135.

¹⁶ ID., *Cher Antoine ou l’Amour raté*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 729.

I personaggi anouilhiani compiono uno sforzo costante volto a comprendere e a dire. La stessa Eurydice cede di fronte alla difficoltà di spiegarsi: “C’est trop difficile, mon chéri, je m’embrouillerais encore”¹⁷. Accanto alla volontà di capire, si fa strada, inoltre, la necessità di parlare e di accompagnare gli eventi con le parole. Nelle riscritture mitiche, in particolare modo, gli eventi non sembrano essere sufficienti a se stessi. Affinché il destino di ciascuno si compia fino in fondo, il dolore deve essere pronunciato e scandito fino all’ultima parola:

Tous les mots ne sont pas encore dits. Et il faut que nous disions tous les mots, un par un. Il faut que nous allions jusqu’au bout maintenant de mot en mot. Et il y en a, tu vas voir! [...] Tu n’entends pas? C’est un essaim depuis hier autour de nous. Les mots de Dulac, mes mots, tes mots, les mots de l’autre, tous les mots qui nous ont menés là. Et ceux de tous les gens qui nous regardaient comme deux bêtes qu’on emmène, et ceux qu’on n’a pas prononcés encore mais qui sont là, attirés par l’odeur des autres; les plus conventionnels, les plus vulgaires, ceux qu’on déteste le plus. Nous allons les dire. Nous allons sûrement les dire. On les dit toujours¹⁸.

Dal canto suo, Médée, dopo l’analisi lucida e disincantata che Jason compie dei loro destini, mette in luce come il metaprocesso verbale abbia dato forza all’amato: “Tu parles doucement, Jason, et tu dis des mots terribles. Comme tu es sûr de toi. Comme tu es fort”¹⁹.

Le parole, appropriate o inadeguate che siano, sono decisive riguardo allo svolgimento della *pièce*. Pensiamo, ad esempio, a battute risolutive per gli esiti dell’opera, come il no pronunciato da Antigone, causa tragica e scatenante di una serie di eventi che la conducono alla morte, o le parole di Jason che suscitano il desiderio di vendetta in Médée: “Les mots ne sont rien, mais il faut qu’ils soient dits tout de même”²⁰. Più avanti nella *pièce*, quando Jason afferma di voler diventare “humble”, la sua battuta consolida ed accelera un processo di maturazione e di consapevolezza che non sarà più reversibile.

Se, nel teatro anouilhiano, la parola dà inizio al tragico dispiegarsi degli eventi, essa non sembra, tuttavia, svolgere pienamente le funzioni comunicative tra i personaggi. In *Épisode de la vie d’un auteur*, il drammaturgo

¹⁷ ID., *Eurydice*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 609.

¹⁸ *Ivi*, p. 601.

¹⁹ ID., *Médée*, in *Nouvelles pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1946, p. 393.

²⁰ *Ivi*, p. 389.

sottolinea, nelle parole di Auteur ad Ardèle, il rifiuto della supremazia del linguaggio in quanto mezzo di comunicazione: “Toi aussi, tais-toi! Taisons-nous, ne disons plus rien, jamais. Correspondons par signes”²¹. Allo stesso modo Eurydice supplica Orphée: “Ne parle plus, ne pense plus. Laisse ta main se promener sur moi. Sans plus rien dire”²². Ed anche Orphée, più avanti: “Ah! Non, je ne veux plus de mots! Assez. Nous sommes poissés de mots depuis hier. Maintenant, il faut que je te regarde”²³. Al contrario, Médée, per tutta la *pièce*, cerca di tacitare la voce della propria coscienza: “Tais-toi, bonne femme, tais-toi. Crois-tu que c’est toujours bon de toujours redire les choses? [...] Sens!”²⁴. In *Cédipe ou le Roi boiteux*, la regina Jocaste implora: “Tais-toi. Tous ces mots. Tous ces mots! Tous ces mots! Qu’avez-vous donc à chercher toujours, vous, les hommes? Cela ne vous suffit donc pas de vivre?”²⁵. Quando Cédipe lascia Argo per il Citerone, si dirige “en quelque lieu où [il n’aura] plus à parler à personne”²⁶. In tale contesto, in una prospettiva di riduzione del linguaggio a favore di movimenti, gesti e silenzi, Anouilh incontra Artaud: “Il ne s’agit pas de supprimer la parole au théâtre, mais de changer sa destination, et surtout de réduire sa place, de la considérer comme autre chose qu’un moyen de conduire des caractères humains à leurs fins extérieures”²⁷.

Vi sono poi, come già accennato, parole che riflettono implicitamente il pensiero dell’autore o testimoniano l’evoluzione di quest’ultimo. Oltre ai segnali di cambiamento e di consapevolezza, nelle *pièces* della maturità traspaiono soprattutto i riferimenti al contesto storico, la delusione del drammaturgo per gli avvenimenti sociali del dopoguerra, il proprio sconforto di fronte alla condizione umana, espressi in tono confidenziale, in un registro familiare al contempo leggero, umano ed impegnato. In *Colombe*, è possibile trovare, ad esempio, un richiamo alla congiuntura, nello scambio di battute tra Du Bartas e La Surette. Du Bartas, “la main sur la garde”, con un sorriso “très Régence et très noble en même temps”, dice: “À vos ordres, Monsieur le maréchal!”, con esplicita allusione al maresciallo Pétain²⁸. In *Pauvre Bitos ou le Dîner des têtes*, è riscontrabile una

²¹ ID., *Épisode de la vie d’un auteur*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 781.

²² ID., *Eurydice*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 601.

²³ *Ibid.*

²⁴ ID., *Médée*, in *Nouvelles pièces noires*, cit., pp. 360-361.

²⁵ ID., *Cédipe ou le Roi boiteux*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 1233.

²⁶ *Ivi*, t. II, p. 1239.

²⁷ A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 109.

²⁸ J. ANOUILH, *Colombe*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 998.

densità di significato non detto. Nel momento in cui Bitos risponde a Deschamps: “Lucien avait combattu contre nous! Il avait tué!” e l’altro controbatte: “Nous aussi”, Anouilh rivela tra i denti la propria posizione in merito ad un periodo storico doloroso e contraddittorio: la Rivoluzione francese diventa metafora della Liberazione e di quell’ “épuration” che l’ha profondamente segnato²⁹. Il professor Galopin spiega invece ad Ornifle, protagonista dell’omonima *pièce*: “Filons, mon cher. Je dois être à l’hôpital dans une heure et si j’arrivais dans ce costume, j’ai l’impression qu’ils ne me prendraient pas au sérieux dans mon service. De nos jours, c’est aux blouses blanches qu’on croit!”³⁰. In *Monsieur Barnett*, il *coiffeur* dice beffardo: “J’aurais presque préféré une guerre, au moins j’aurais pas l’impression d’être le seul à avoir été paumé dans le coup! [...] Des poupées, de la rigolade, des coups de sang même”³¹. Infine, ne *Les Poissons rouges*, Toto risponde a suo padre “pédalant comme un fou”: “Allez! Pédale, papa, tu traînes! Tu n’es même pas fichu de suivre un peloton!”³². Tale registro colloquiale lascerà spazio ad un tono più stridente. Di volta in volta intransigente e *révolté*, puro e nobile, rassegnato e comprensivo, Anouilh diventa gradualmente cinico e cupo e l’evoluzione della sua prospettiva si articola allora intorno ad un linguaggio sferzante, caustico e triviale. Per rendere sopportabile l’amarezza della propria visione pessimistica, l’autore avvolge le sue *pièces* di un umorismo satirico e penetrante, che allude al senso di derisione e diffidenza nei confronti delle potenzialità del parlato. Questo accento è tipico dell’ultimo linguaggio drammatico anouilhiano e si ritrova in particolare nelle opere della fine, dove non ci sarà più la presenza degli eroi: “Il n’y a plus de héros dans mes dernières pièces, parce que j’ai accepté de vivre, mal, et que je ne suis plus un jeune homme”³³.

Il teatro di Anouilh, in un rimando continuo di risonanze personali, si rivela come una sintesi di opposti in grado di unire tragico e grottesco, realismo e sentimentalismo, serio e faceto. Fantasia scenica, umor nero, pessimismo, romanticismo e visione poetica sono gli elementi costitutivi di un teatro i cui personaggi possiedono “un caractère d’irréalité symbo-

²⁹ ID., *Pauvre Bitos ou le Dîner des têtes*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 219.

³⁰ ID., *Ornifle ou le courant d’air*, in *Théâtre*, cit., t. II, 177.

³¹ ID., *Monsieur Barnett*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 1105.

³² ID., *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 856.

³³ Lettera di Jean Anouilh indirizzata a Rosalba Gasparro, ricevuta il 28-6-1965 da Chesières/Ollon. Cfr. R. GASPARRO, *Jean Anouilh: il gioco come ambizione formale*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 3.

lique et de modernité. De tragique intense et secret et de comique souvent bouffon”³⁴. In tale ibridazione di toni e di generi, la drammaturgia di Anouilh si costruisce essenzialmente sull’artificio teatrale di cui il testo è strumento. La verità che si rivela allo spettatore è data dal rapporto dell’eroe con la realtà e con il reale, ma in una costante sovrapposizione di piani diversi. L’eroe è immerso in un contesto, formato da un gruppo sociale o familiare, a cui egli si riconduce, e da un insieme di relazioni e di convenzioni che riflettono l’ambiente circostante, quasi fossero i paradigmi dell’unico mondo possibile. Sono gli artifici teatrali, tuttavia, che fanno da corollario alla storia e riflettono o distorcono il reale, creando situazioni poco credibili, barocche, comiche od oniriche. Da un lato Anouilh crea un clima di falso realismo in cui il pubblico è portato a riconoscersi. Dall’altro lato, muove il proprio eroe verso la rivolta e demonizza, stilizzandolo, lo stesso contesto grottesco che l’eroe demistifica e rifiuta, mostrando la volontà di non volersi né identificare, né assimilare ad esso. Tale procedimento di non appropriazione della realtà modula, pertanto, il reale sul piano teatrale e su quello linguistico. In questi casi, sembra prevalere un linguaggio poetico, classico e nobile, tipico di *pièces* come *La Sauvage*, *L’Hermite* o *Antigone*. Il linguaggio dell’eroe si sviluppa di pari passo con la progressione del proprio atteggiamento nichilista, sotto forma di *boutades* di contestazione e di considerazioni poetiche, ma si arricchisce, inoltre, attraverso l’intervento del reale o dell’immaginario. Nello spazio apertosi tra eroe e realtà, i toni ed i registri sono altalenanti.

Secondo un’altra prospettiva, nella riscrittura mitica l’ambiguità della parola di Anouilh gioca a favore dell’antinomia tra il significato simbolico di un contesto irreali senza tempo e l’attualità dell’archetipo, strumento di diffusione di istanze esistenziali. All’interno di un quadro prestabilito, l’appropriazione della realtà passa, in questo caso come anche in quello delle *pièces* più *féeriques*, attraverso un contesto irreali ed in apparenza eterno, su cui s’inseriscono anacronismi fisici e linguistici. Tale *démarche* è condivisa da Giraudoux, Cocteau, Gide, ma anche, aggiungerei, da Sartre e da Montherlant:

C’est donc la tradition de Giraudoux, de Cocteau et d’un certain Gide, celui d’*Œdipe*: une façon de forcer le contraste entre l’irréalité symbolique

³⁴ P.-H. SIMON, *Théâtre & Destin: la signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle: Montherlant, Giraudoux, Anouilh, Mauriac, Sartre, Claudel, Salacrou*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 147.

du décor et la réalité moderne des problèmes qui s’y débattent dans un langage d’aujourd’hui. Anouilh a tendance à exagérer le procédé, à porter au plus intense le mélange explosif du poétique et du réel, du sentimental et du cérébral³⁵.

Segue, inoltre, un nuovo percorso metalinguistico che assume tutto il suo significato nel momento culminante della crisi. La ricerca dell’assoluto che orienta il protagonista determina contemporaneamente un’intima adesione dell’eroe alle parole da lui stesso pronunciate ed una tensione verbale in senso verticale, che scatena una dinamica interna al testo. Anouilh mette in risalto la musicalità che il testo in sé contiene:

Il ritmo interiore non sta più nella concatenazione degli eventi, ma nelle funzionalità stesse dell’orchestrazione (lirica, anti-naturalistica, assurda) in ogni caso fortemente soggettivata. Questa musicalità è resa verbalmente da un fraseggio teatrale che fa della pretesa facilità una forma di sottinteso artificio. Esiste infatti, nello stile di Anouilh, una possibilità di allentamento volontario che è dovuto appunto alla ricerca di una spontaneità, di un’immediatezza corpora e sensoriale³⁶.

Anouilh sembra, infine, essersi progressivamente creato un vero e proprio stile in senso architettonico, che va dalle antitesi degli esordi ad una stilizzazione sviluppatasi nel corso degli anni, attraverso la soppressione quasi totale dell’intrigo, il rifiuto graduale del realismo, la sintesi di elementi e di personaggi noti ed il rilievo del cosiddetto “*théâtre de marionnettes*”³⁷. In tal senso è percepibile come Anouilh passi da un teatro psicologico ad un teatro puro, carico di significati universali, fatto di quei burattini e di quelle caricature immaginarie che, nel primo periodo, erano rimasti in secondo piano. Dopo la guerra, Anouilh costruisce un nuovo mondo che prevede l’accettazione dei compromessi a discapito della purezza delle origini. Si tratta di un microcosmo irreali, regolato da leggi interne e abitato da fantocci che sovrastano la realtà. Intento primario di tale prospettiva caricaturale, che diventa sempre più cinica, è prima di tutto suscitare il riso per la “*noirceur*” dell’uomo, alla maniera di Molière: “*Grâce à Molière, le vrai théâtre français est le seul où on ne dise pas la messe, mais où on rit, comme des hommes à la guerre – les pieds dans la*

³⁵ ID., *Théâtre & Destin*, cit., p. 145.

³⁶ R. GASPARRO, *Jean Anouilh: il gioco come ambizione formale*, cit., p. 7.

³⁷ Cfr. CHR. MERCIER, *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris, Bartillat, 1995, p. 65.

boue, la soupe chaude au ventre et l'arme à la main – de notre misère et de notre horreur”³⁸.

Questi ultimi personaggi anouilhiani accentuano il loro carattere teatrale d'irrealità, caricandosi passivamente di un ruolo e portando una maschera, nel tentativo di astrazione della scenografia. I personaggi mutano in tipi. La trama della vicenda sparisce a favore di una forma teatrale che si autoalimenta, divenendo mezzo di comprensione e di svelamento della verità: “Dès lors, le théâtre d'Anouilh trouve son style: des mots, quelques situations, et des rôles (et non plus des personnages)”³⁹. Abile concertazione di presente e passato, reale ed immaginario, il nuovo teatro di Anouilh diventa quindi forma pura.

³⁸ J. ANOUILH, *En marge du théâtre*, a cura di K. Efrin, Paris, La Table Ronde, 2000, p. 87.

³⁹ CHR. MERCIER, *Pour saluer Jean Anouilh*, cit., p. 89. Sulle tematiche anouilhiane si vedano inoltre: J. PLAINEMAISSON, *Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh*, in “Revue d'histoire du théâtre”, 3 (219), 2003, pp. 281-291; J. BLANCART-CASSOU, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Paris, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007; B. BEUGNOT (dirigé par), *Anouilh aujourd'hui*, “Études littéraires”, vol. 41, n. 1, Département des littératures de l'Université de Laval, Canada, 2010.

BECKETT, *EN ATTENDANT GODOT*

Roberto Alonge

Bisogna riconoscerlo con qualche onestà, i libri dei professori universitari sono mediamente noiosissimi, sicché ho sempre pensato – lo confesso – che la sola critica interessante sia quella *autobiografica*, che si alimenta cioè alle radici del *personale*, che si nutre di militanza, di passioni, di deliri privati, di fantasmi ossessivi. Ma a condizione, evidentemente, di avere *degli occhi e non dei paraocchi*, di nutrire un animo grande e generoso, e non piccino e meschino. Purché, insomma, ci si sappia arrestare al di qua del limite che non può essere valicato. Occorre *lo spirito di passione*, ma non *lo spirito di missione*, non la pretesa – *fondamentalista* – di catechizzare il mondo, di riportare tutto a sé, a eterna gloria del Dio (o della fede) in cui si crede.

Dunque non ho mai ritenuto, nemmeno per un secondo, che Vladimir ed Estragon di *En attendant Godot* possano essere – come è stato proposto da qualche studioso – due ebrei che vagabondano per la Francia occupata dai tedeschi, e che Godot sia un capo della Resistenza locale incaricato di metterli in salvo (il che spiegherebbe gli appuntamenti mancati: nella clandestinità, si sa, spesso gli incontri saltavano all'ultimo minuto), e Pozzo “un proprietario terriero razzista”, rappresentante di “un potere sempre più incapace di vedere” (ecco perché Pozzo diventa cieco nel secondo atto!). Ma se una lettura *laicista* di *En attendant Godot* mi sembra un'operazione al tempo stesso titanica e patetica, cioè praticamente ridicola, questo non dà diritto a qualche altro cultore di profilarci (e propinarci) un *Beckett cattolico*, in cui dovremmo trovare una grande meditazione sul problema del male, che si è *insinuato* nella *creazione*, corrompendola. Ma perché diavolo – mi chiedo – il mondo dovrebbe essere originariamente *buono*, per Beckett, salvo risultare poi *corrotto* da qualcosa di turpe che si sarebbe *insinuato*? A me il testo sembra dire *un'altra cosa*: che è il mondo, in sé, ad essere cattivo, poiché la creazione è risultata imperfetta, impastata di fango, frutto di un dio minore, di un demiurgo *simia Dei*, come avrebbero pensato gli gnostici. D'altra parte, basta aprire, *En attendant Godot*, e leggerlo (se si è capace di *leggere*, ovviamente). Uso il testo

del 1952 delle *Éditions de Minuit*, inizio della quinta paginetta, delle 134 in cui si distende l'intera opera. Siamo cioè in *incipit*, in una collocazione drammaturgicamente intensa, significante e significativa:

VLADIMIR [...] Gogo...
ESTRAGON Quoi?
VLADIMIR Si on se repentait?
ESTRAGON De quoi?
VLADIMIR Eh bien... (*Il cherche*). On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.
ESTRAGON D'être né?

Vladimir strizza l'occhio, allude, non parla chiaramente. Non ce n'è bisogno. La verità *sapientziale* è qualcosa che sanno pochi, gli eletti, i quali sono stati illuminati dalla *conoscenza* (la gnosi, appunto, in senso etimologico), ed è qualcosa che va tenuto celato. Vladimir, richiesto di precisazioni, non precisa, ma Estragon *sa già*, ed è lui a completare il discorso. Il dio crudele ci ha messo al mondo per farci morire, e per farci soffrire, prima della morte. Molto opportunamente Paolo Bertinetti – nel suo commento alla traduzione italiana – rimanda a Calderón e a Schopenhauer (Samuel Beckett, *Teatro completo*, Einaudi-Gallimard 1994, pp. 803-804). Nel suo saggio su Proust, Beckett cita due versi capitali de *La vida es sueño*, “Pues el delito mayor / del hombre es haber nacido”, il più grande delitto dell'uomo è essere nato. Li cita dopo una dichiarazione impegnativa: “The tragic figure represents the expiation of original sin, of the original and eternal sin of him and all his «socii malorum», the sin of having been born” (Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, John Calder, London 1987, p. 67).

Qualche stolido sedicente specialista beckettiano nemmeno si è accorto della centralità de *La vida es sueño* per *En attendant Godot*. Eppure è sufficiente scrutare con attenzione il secondo atto, quando ritornano in scena Pozzo e Lucky, ma il primo è diventato cieco e il secondo è diventato muto. Vladimir chiede con insistenza *quando* tutto ciò sia avvenuto, *come* sia stata possibile questa doppia trasformazione – uno muto e l'altro cieco – nel breve lasso di un solo giorno:

POZZO (*soudain furieux*). Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je

suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? (*Plus posément.*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.

È una straordinaria rivelazione del senso della vita, che è puro accidente (*assurdo*, appunto, effetto di un mondo creato da un piccolo dio incapace o spietato), in base al quale si può diventare muto o cieco da un giorno all'altro. Ma esattamente come si può nascere e morire. Beckett ricupera una espressione che è sulla bocca del re Basilio de *La vida es sueño* di Calderón, il ventre partoriente che è una sorta di sepolcro.

[...] el sepulcro vivo
de un vientre, porque el nacer
y el morir son parecidos.

Un traduttore ha voluto rendere con “l'urna viva del ventre”, trovando troppo aspra l'espressione “il sepolcro vivo di un ventre”, ma è una maniera (sbagliata) di attenuare una durezza che è del testo, e che rinvia a un nodo denso, a un tormento autentico di Basilio. Gli sembra di aver letto nelle stelle il destino sanguinario del figlio, Sigismondo, e per questo l'ha fatto crescere in una prigione, carico di catene e vestito di pelli, benché educato culturalmente e civilmente dal custode Clotaldo. Ma Basilio non è figura cinica e ignobile. Esercita il potere di critica sulle proprie scelte. Ha incarcerato il figlio per timore della sua natura violenta, ma decide di lasciargli la possibilità di una prova. All'inizio del secondo atto Sigismondo si trova nella reggia. È stato narcotizzato e trasportato dalla torre a corte. Esplodono però immediatamente le sue pulsioni maligne: uccide un servo che gli resiste, e tenta di violentare Rosaura. Viene nuovamente narcotizzato e rispedito nella torre. Il ricorso al sonnifero non serve solo a facilitare il *trasporto*. Basilio spiega bene a Clotaldo che è una misura prudenziale, di pietà per il figlio, perché abbia meno a soffrire, in caso di fallimento della prova: ritrovarsi nella torre, dopo essere stato sul trono, è cosa da “disperarsi”. Grazie al sedativo, Sigismondo potrà pensare di aver semplicemente *sognato* la vita di re che ha condotto per un giorno solo.

Anche in una sua precedente battuta Pozzo sembra echeggiare l'orizzonte linguistico di Sigismondo, incerto fra sogno e realtà, là dove dichiara: “Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin. (*Un temps.*)

Je me demande parfois si je ne dors pas encore”. Anche Vladimir, su questa stessa lunghezza d’onda: “Est-ce que j’ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirais-je de cette journée [...] A cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir”. Vladimir ripete la battuta di Pozzo, assolutamente identica, *à cheval sur une tombe*, sempre legando l’immagine della sepoltura a quella della nascita.

Ma perché insisto su *La vida es sueño*? O meglio, perché ci insiste Beckett? (Che peraltro tende a nascondere un po’ le piste, come si fa sempre, quando le piste sono veramente decisive. Nel saggio su Proust riporta i versi di Calderón, ma non dice che si tratta di Calderón, e nemmeno cita l’opera di Calderón, *La vida es sueño*. I due versi restano lì, misteriosi, e bravo chi li sa riconoscere). Rispondo dicendo che una stessa atmosfera di claustrofobico tormento si respira nelle due opere. Nel dramma di Calderón il protagonista è rinchiuso dalla nascita in un carcere spaventoso, e ignora per quale motivo patisca questa pena. Attraverso la sofferenza senza giustificazione – gratuita, assurda – è arrivato a scoprire il volto feroce del mondo. Il “dare” – dice Sigismondo in un dialogo fondamentale con il padre, intendendo “dare la vita” – è “l’azione più nobile e più singolare”, ma “il dare per ritogliere”, *es mayor bajeza*, è la maggior bassezza, è la cosa più infame. Sigismondo si riferisce, ovviamente, al padre, il quale gli ha dato la vita, ma in qualche modo *gliela ha tolta*, chiudendolo nella torre. Ma l’intreccio del dramma è una continua metafora dell’esistenza in generale, sicché è lecito leggere, fra le righe della protesta di Sigismondo, anche l’afflitta meditazione intorno al destino dell’uomo, il lamento per una vita umana che è *data per essere tolta*, attraverso il passaggio della morte cui nessuno può sfuggire. Così piange infatti il personaggio, quasi ad apertura di sipario, in I, 2:

Apurar, cielos, pretendo
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor

del hombre es haber nacido.
Sólo quisiera saber,
para ayudar mis desvelos,
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer)
qué más os pude ofender,
para castigarme más.

Per ben quattro volte (in una quindicina di versi!) Sigismondo insiste sul tema che *la nascita stessa è un delitto*, e che dunque l'esistenza è male, castigo, anche se, nel suo caso, si aggiunge un castigo ulteriore, costituito dalla restrizione della libertà, dalle terribili condizioni di vita di recluso. Non per nulla è da questo passo che Beckett ritaglia i due versi citati nel saggio su Proust.

La riprova – di questo clima di patimento che incombe su *En attendant Godot* – è anche nei minimi particolari, nei dettagli della *pièce*, per esempio nella figurina del ragazzo che viene ad annunciare in finale di primo atto che Godot, per quella sera, non arriverà. Estragon è brusco con il povero messaggero, che trasalisce, trema, confessa di aver paura. Il dialogo con Vladimir (che è spirito più fine di Estragon) è intenso:

VALDIMIR	Tu travailles pour monsieur Godot?
GARÇON	Oui monsieur.
VALDIMIR	Qu'est-ce que tu fais?
GARÇON	Je garde les chèvres, monsieur.
VALDIMIR	Il est gentil avec toi?
GARÇON	Oui monsieur.
VALDIMIR	Il ne te bat pas?
GARÇON	Non monsieur, pas moi.
VALDIMIR	Qui est-ce qu'il bat?
GARÇON	Il bat mon frère, monsieur.
VALDIMIR	Ah tu as un frère?
GARÇON	Oui, monsieur.
VALDIMIR	Qu'est-ce qu'il fait?
GARÇON	Il garde les brebis, monsieur.
VLADIMIR	Et pourquoi il ne te bat pas, toi?
GARÇON	Je ne sais pas, monsieur.

Siamo di fronte alla natura ambigua, oscura, inafferrabile della divinità. I due fratelli dormono entrambi nel granaio, sul fieno; l'uno guarda le

capre e l'altro le pecore, ma uno è picchiato, senza motivo, e l'altro, senza motivo, è risparmiato.

Ho detto che Vladimir ha una finezza che Estragon non ha. Quando il ragazzo confessa di aver paura, Estragon non capisce:

ESTRAGON Peur de quoi? De nous? (*Un temps.*) Réponds!
VLADIMIR Je vois ce que c'est, ce sont les autres qui lui ont fait peur.

In verità non sono due poveri diavoli come Estragon e Vladimir a poter far paura a qualcuno. *Sono gli altri*, che fanno paura. Ma gli altri chi? La scrittura di Beckett è sempre elusiva, sfuggente. Vladimir vede il dolore che circola nell'universo, ma questo *dolore* non è una cifra astratta, pura nozione psicologica, bensì qualcosa di reale, fatto di segni, di colpi ricevuti sulla pelle, di percosse. All'inizio del secondo atto i due sodali si ritrovano, dopo essersi divisi nello spazio che intercorre fra primo e secondo atto. Le didascalie non segnalano nulla, se non che Estragon entra in scena "tête basse"; si muove, poi "s'arrête, mais ne lève pas la tête". Si intuisce che nasconde qualcosa, ma Vladimir "le regarde avec attention" e domanda prontamente: "On t'a battu?". Il suo sguardo solidale deve aver colto dei lividi sul volto dell'amico, di cui pure la penna sorvegliata di Beckett tace.

È tutto un dialogo delicatissimo – pudico ma intimo, assai coinvolgente – che si apre a questo punto. Vladimir interroga l'amico: "Qui t'a esquiné? Raconte-moi". La traduzione einaudiana di Carlo Fruttero rende con "Chi ti ha conciato così?", ma "esquinter" ha un valore più forte, meno generico, più pregnante, l'etimologia del verbo riporta a "cinq", al latino volgare "exquintare", *tagliare in cinque pezzi*. L'immaginario di Vladimir è intriso di scene di brutalità, che occorre saper percepire, al di là della superficie ironica delle battute. Lo cogliamo nelle parole della canzone che – non a caso! – Vladimir canta proprio in questo punto: "Un chien vint dans l'office / et prit une andouillette. / Alors à coups de louche / le chef le mit en miettes", il cuoco riduce in briciole ("en miettes") il cane a colpi di mestolo. Estragon non vuole raccontare cosa gli sia successo, ma Vladimir lo incalza, gli chiede perché, allora, sia tornato da lui:

ESTRAGON Je ne sais pas.
VLADIMIR Mais moi je le sais. Parce que tu ne sais pas te défendre. Moi je ne t'aurais pas laissé battre.
ESTRAGON Tu n'aurais pas pu l'empêcher.

VLADIMIR Pourquoi?

ESTRAGON Ils étaient dix.

VLADIMIR Mais non, je veux dire que je t'aurais empêché de
t'exposer à être battu.

ESTRAGON Je ne faisais rien.

VLADIMIR Alors pourquoi ils t'ont battu?

ESTRAGON Je ne sais pas.

VLADIMIR Non, vois-tu, Gogo, il y a des choses qui t'échappent
qui ne m' échappent pas à moi. Tu dois le sentir.

ESTRAGON Je te dis que je ne faisais rien.

VLADIMIR Peut-être bien que non. Mais il y a la manière, il y a la
manière, si on tient à sa peau. Enfin, ne parlons plus
de ça. Te voilà revenu, et j'en suis bien content.

ESTRAGON Ils étaient dix.

Estragon è personaggio enigmatico, che dichiara di non sapere (“Je ne sais pas”, battuta ripetuta due volte in questo frammento), che tiene chiuse dentro di sé le proprie pene, ma che – in fondo – conosce bene la crudeltà del mondo. Alla resa dei conti, Estragon ha più sapienza di Vladimir, il quale si illude sul fatto che ci sia una logica nella macchina universale della malvagità, convinto che la vittima, comunque, sia sempre un po’ complice del carnefice, anche solo per essersi esposta in modo imprudente. Vladimir è coerente con le parole della sua canzone: il cane è fatto a pezzettini dal cuoco, ma perché si è preso “une andouillette”, una sorta di salsiccia, e fa fatica ad accettare che l’amico non abbia fatto nulla (per due volte Estragon deve infatti ripetere “Je ne faisais rien”).

Il cosmo è dominato dalla legge della violenza, ma di una violenza cieca e arbitraria, dispotica, senza motivazione. C’è un filo conduttore che lega gli accidenti e gli incidenti: Pozzo che tiene legato Lucky con una corda al collo, come una bestia o una specie di schiavo; Godot che picchia il fratello del ragazzo messaggero; i dieci che hanno picchiato Estragon; Pozzo che è diventato improvvisamente cieco, e Lucky che è diventato improvvisamente muto. Peraltro, a ben pensarci, il significato di *En attendant Godot* non riposa solo sull’attesa di Estragon e Vladimir, ma sull’incrocio di *quattro personaggi*: ci sono anche Pozzo e Lucky, che arrivano nel primo atto, e che ritornano nel secondo atto, giorno seguente, stesso posto e stessa ora, ma nel frattempo – come si è già accennato – trasformati, Pozzo cieco e Lucky muto. Dunque non solo *due che aspettano la fine della vita*, ma anche *due che subiscono le metamorfosi della vita*. La lezione profonda del testo è nella somma delle due coppie, è in una esistenza che

è attesa della fine, ma attesa intessuta di menomazioni progressive. Si scrive da sempre che in Beckett c'è concentrazione temporale, cui corrisponderebbe un processo di concentrazione spaziale. I personaggi di *En attendant Godot* si muovono ancora all'aperto, ma in altre opere risultano inibiti nei movimenti: in *Fin de partie* Hamm è immobilizzato al centro della stanza, servito da Clov, mentre i genitori di Hamm sono immersi in due bidoni della spazzatura. In *Oh les beaux jours* la protagonista è interrata, dapprima solo fino alla vita, dunque con la possibilità di muovere le mani, e poi solo più con il volto che spunta al di sopra del terreno (dove ritorna la stessa costruzione a crescere che caratterizza *En attendant Godot*). Insomma, per farla breve, non mi pare dubbio che il teatro di Beckett costituisca una metafora lucida e implacabile dell'esistenza umana: un aspettare la fine della vita, contrassegnato però da una limitazione progrediente delle possibilità di presa sul reale, da una condizione di sempre maggiore handicap, in un quadro complessivo di perdita della parola, fino al silenzio (alcuni brevissimi testi di Beckett si intitolano significativamente *Atto senza parole*, una lunga didascalia senza battute). *Attesa mutilazione silenzio*: questi i tre vertici del triangolo perverso del teatro beckettiano. Ci sarà anche un afflato religioso (posso convenire con i critici cattolici, di contro alla ridicola interpretazione laico-resistenziale di *En attendant Godot*), ma è una religiosità che percepisce la divinità come essenza ostile e implacabile, la quale – esattamente come sostiene il Sigismondo de *La vida es sueño* – dà la vita per toglierla, e quel poco che dà, la carica di travagli e di tribolazioni.

LETTORI ANGLOFONI DI MANZONI NEGLI ANNI TRENTA DELL'OTTOCENTO

Luca Badini Confalonieri

Negli otto volumi che raccolgono *Memoirs, Journal, and Correspondence* dello scrittore irlandese Thomas Moore¹, c'è una menzione delle manzoniane *Osservazioni sulla Morale cattolica* rimasta finora ignota agli studiosi dello scrittore lombardo.

Il 24 ottobre 1835 Moore annota nel suo diario di aver ricevuto l'opera dall'Italia, da parte di “Madame Durazzo” (verosimilmente la marchesa Luisa Durazzo, fiamma del caro amico lord John Russell, sposata al marchese Gian Luca)², per le mani di Ponsonby³. Manzoni, aggiunge Moore, “(like another less celebrated novelist Griffin, the author of the ‘Collegian’), has left off novel-writing as a task unfit for a good Christian” (“ha smesso di scrivere nel genere del romanzo come attività inadatta per un buon cristiano”)⁴.

L'allusione è allo scrittore Gerald Griffin (1803-1840), anch'egli irlandese, che aveva pubblicato il suo romanzo più celebre, *The Collegians*, nel

¹ Cfr. la recente ristampa Cambridge, Cambridge University Press, 2013 dell'edizione di metà Ottocento a cura di lord John Russell (London, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1853-1856). Ma si veda anche, per il luogo del *Journal* che qui segnaliamo, *The Journal of Thomas Moore*, 6 voll., *Volume IV 1831-1835*, edited by W. S. Dowden, associate editors B.G. Bartolomew and J.L. Linsley, Cranbury (NJ), Associated University Presses, 1987 (in part. p. 1727), che si basa sul manoscritto del diario ritrovato nel 1967 negli archivi della Longman Publishing House.

² Su di lei e sulla sua relazione con lord Russell cfr. in sintesi S. VERDINO, *Genova reazionaria. Una storia culturale della Restaurazione*, Novara, Interlinea, 2012, pp. 110-11.

³ Che è da identificarsi con William Ponsonby (1816-1861), figlio postumo dell'omonimo sir morto nel 1815 a Waterloo, terzo barone Ponsonby dal 1855. Il conte Charles Greville lo incontra a Sestri nel marzo del 1830: cfr. CH. C. F. GREVILLE, *The Greville Memoirs. A Journal of the Reigns of King George IV and King William IV*, edited by H. Reeve, 3 voll., vol. I, London, Longmans, Green, and Co., 1874², p. 296.

⁴ Cfr. TH. MOORE, *Memoirs, Journal, and Correspondence*, ed. cit., vol. VII, p. 127. Il titolo del romanzo di Griffin figura, nel testo di Moore, al singolare (anche nell'ed. Dowden).

1829. Ed è degna di nota perché permette di dire che già nel 1835 un conoscente ben informato come Moore era al corrente della svolta che stava maturando nella vita di Griffin e che lo porterà ad entrare, nel 1838, nel noviziato dei Fratelli delle Scuole Cristiane (Moore e Griffin avevano stretto amabili relazioni nel 1832, quando quest'ultimo aveva proposto al poeta il seggio di rappresentante di Limerick al Parlamento). La recente edizione Dowden del *Journal* riporta anche però questa continuazione del brano, evidentemente censurata dal primo editore: "I suspect, in poor Griffin's case, the falling off of the sale had not a little to do with his pious resolution" ("sospetto, nel caso del povero Griffin, che il calo delle vendite abbia avuto non piccola influenza sulla sua pia risoluzione").

Dal lato manzoniano l'indicazione è interessante perché si aggiunge, con un'inedita sua propria sfumatura, ad altre testimonianze della fine degli anni Venti e poi degli anni Trenta sul distacco dell'autore dei *Promessi Sposi* dal genere letterario del suo capolavoro⁵, anche se resta da indagare quanto Moore ne sapesse poi direttamente o da buona fonte, e anche, se possibile, se la sua tesi non riposasse sulla convinzione erronea che la *Morale* avesse seguito la pubblicazione del romanzo (uscito invece com'è noto nel 1827, otto anni dopo la pubblicazione dell'opera apologetica)⁶. L'edizione Dowden apporta, anche in questo caso, ma in un altro punto del *Journal*, un complemento tralasciato dall'edizione ottocentesca e che merita di essere rilevato. Il 27 settembre 1832 Moore registra sul suo taccuino di aver cenato da Bowood insieme, tra gli altri invitati, a "Two Neapolitan Counts Poerio (father & son)"⁷. Nel dopo cena, "the old Count" (evidentemente Giuseppe, che era accompagnato qui dal figlio Carlo) era stato molto eloquente – in un ottimo francese – sulla situazione italiana e anche sulla letteratura della Penisola, parlando di "Nicollini (sic), Manzoni &c.". Segue il passo caduto nell'edizione Russell: "Manzoni turned dévot".

⁵ Molte di queste testimonianze (anche se non tutte) sono riportate in M. PUPPO, *Il Discorso "Del romanzo storico"*, in ID., *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, Messina-Firenze, D'Anna, 1979, pp. 41-57. Sul problema mi permetto di rimandare al mio studio *Manzoni: il romanzo e la storia*, in *Contatti passaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, a cura di G. Bosco, M. Pavesio e L. Rescia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 269-281.

⁶ Certo malinformato è il curatore dell'edizione 1987 del *Journal* di Moore, che annota (vol. IV, p. 1745): "Alessandro (sic) Manzoni, *Sulla morale cattolica...* (1826)".

⁷ *The Journal of Thomas Moore*, 6 voll., *Volume IV 1831-1835*, cit., p. 1488 (ho tolto una virgola dopo "Poerio").

È probabile che l'attenzione di Moore per questo scritto di Manzoni, aldilà del richiamo che potevano esercitare le vicende biografiche di questo grande della cultura europea, sia legato alla sua fama a un tempo di cattolico e di democratico, sullo sfondo dell'interesse, proprio a quegli anni (e di cui c'è un'eco nella *Pentecoste* manzoniana⁸), al problema dei diritti del popolo irlandese e a quello connesso dell'emancipazione cattolica (concessa parzialmente, dopo anni di battaglie, nel 1829). Problemi centrali per Moore, anche se risentiti ormai con qualche disincanto, se l'amico anglicano John Russell gli aveva inviato da Genova, proprio all'inizio degli anni Trenta, un suo brano poetico intitolato *The Irish*, in cui contrapponeva i grandi patrioti irlandesi come Grattan e lord Charlemont ai "nuovi patrioti" del momento, che al posto di qualcosa di realmente prezioso si trovavano tra le mani un oggetto di nessun valore, come il "sacro catino" conservato nel Duomo della città ligure, a lungo venerato come reliquia dell'Ultima Cena e da poco rivelatosi di semplice vetro e non di smeraldo⁹.

Dal maggio al luglio di quello stesso 1835, in assenza quindi ancora della traduzione inglese del testo manzoniano, che uscirà l'anno seguente senza indicazione del traduttore¹⁰, sappiamo dagli studi di Dionisotti che anche l'anglicano Gladstone aveva promosso la manzoniana *Morale cattolica* "a lettura spirituale della domenica"¹¹. Il cattolico Wiseman, d'altra

⁸ Sull'interesse manzoniano ai problemi irlandesi, come affiora nella *Pentecoste* del 1822/1823 e del 1855, cfr. il mio studio "Nova franchigia": attenzione ai popoli e alla loro liberazione negli Inni sacri, in corso di stampa in *I "cantici" di Manzoni. Inni sacri, cori, poesie civili dopo la conversione* ("Quaderni Ginevrini di Italianistica", n°2), a cura di Giovanni Bardazzi, Genève, Faculté de Lettres, 2014.

⁹ È probabile, del resto, che il rimando all'Irlanda sia stato suggerito a Russel anche dal colore del catino, verde come il colore amato dai patrioti irlandesi (il testo si legge in S. WALPOLE, *The life of Lord John Russell*, London, Longmans-Green, 1891, vol. I, p. 187, e da li in S. VERDINO, *Genova reazionaria*, cit., pp. 80-81, che dà però un'interpretazione del passo differente dalla nostra). Significativamente, peraltro, un recente studio di Desmond Keenan s'intitola proprio: *The Grail of Catholic Emancipation. 1793 to 1829* (Xlibris Corporation, 2002).

¹⁰ Cfr. A. MANZONI, *A vindication of catholic morality, or a refutation of the charges brought against it by Sismondi, in his "History of the Italian republics during the Middle Ages"*, London, Keating and Brown, 1836. L'edizione presenta una interessante "Preface by the editor", alle pp. VII-XIX.

¹¹ Cfr. C. DIONISOTTI, *Manzoni e Gladstone*, in ID., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988, in part. pp. 328-329 nota. Questo lavoro di Dionisotti, con l'altro studio compreso nello stesso volume e intitolato *Manzoni e la cultura inglese*, resta fondamentale, anche per la messa a fuoco dell'interesse inglese al nesso tra religione e politica.

parte, ne farà un elogio in un articolo anonimo uscito nel 1836, nella prima annata della sua “Dublin Review”¹².

Ma sulla valenza anche politica della lettura del testo manzoniano nuova luce ci dà un altro riferimento alla *Morale* finora mai rilevato (non vi accenna ad esempio Carlo Dionisotti, nei lavori qui indicati in nota). Lo si legge nella lunga recensione al primo volume della *History of the United States* di Bancroft (Boston, C. Bowen; London, R.J. Kennett, 1834), comparsa anonima nel londinese “The British and Foreign Review or European Quaterly Journal” del luglio-ottobre 1837¹³. La recensione, che cita più volte Tocqueville in traduzione inglese (i primi due volumi del *De la démocratie en Amérique* erano com’è noto apparsi due anni prima, nel 1835), riporta le riflessioni dell’intellettuale francese sul rapporto positivo, in America, tra cattolicesimo e democrazia (p. 346), strettamente legato alla separazione tra Chiesa e Stato (p. 347), per rinviare poi apertamente a Pellico e alla *Morale Cattolica* di Manzoni come a due esempi di unione tra cattolicesimo e lotta per l’indipendenza e la democrazia. Della *Morale Cattolica* cita anzi, in italiano, un ampio passo (dal cap. VII) nel quale si dice che nella cattolica Italia si è versato meno sangue che in altri paesi per odi religiosi (un passo in realtà, com’è d’uso in Manzoni, attentamente calibrato, se è vero che l’autore lombardo conclude che quel “meno” è pur sempre “troppo”). Quando poi la recensione termina (p. 366) con una riflessione su chi sa applicare la lezione del patriottismo americano alla condizione della vecchia Europa il discorso, dopo un breve accenno alla politica scolastica dei Whigs in Irlanda, ritorna in conclusione proprio al duplice modello del “nipote di Beccaria” e del Pellico, per il momento sconfitti, ma il cui pensiero non potrà non apportare, in Italia, i frutti sperati.

Sarebbe toccato a un celebre esule italiano allora a Londra di replicare a queste tesi. Proprio a ridosso della nostra recensione, nel manifesto letterario della Giovane Italia comparso nella “London and Westminster Review” dell’ottobre 1837 con il titolo *Italian Literature Since 1830*¹⁴, Mazzini dichiarava che la critica non faceva che ripetere, sulla letteratura ita-

¹² La rivista esce a Londra, da W. Spooner, nel 1836: cfr. a. I, 2, pp. 460-474, in part. p. 474, dov’è un’allusione esplicita all’ultimo capitolo dell’opera manzoniana: “Sulle obiezioni alla morale cattolica dedotte dal carattere degli Italiani”.

¹³ “The British and Foreign Review or European Quarterly Journal”, V, July-October 1837, X, pp. 321-366.

¹⁴ “London and Westminster Review”, VI & XXVIII, October 1837-January 1838, pp. 132-168.

liana, «cose già dette e ridette migliaia di volte. È facile predirne il soggetto e gli encomi: Manzoni, Pellico, talvolta, ma ben di rado, Grossi e Nicolini; indi Botta nella storia, Romagnosi nella filosofia della storia e del diritto e non altri. [...] Que' nomi, giova il dirlo, spettano al passato più che al presente, più ancora che all'avvenire»¹⁵.

¹⁵ Cito dalla traduzione italiana pubblicata, col titolo *Colpo d'occhio sul movimento letterario italiano dopo il 1830*, negli *Scritti letterari di un Italiano vivente*, Lugano, Tipografia della Svizzera Italiana, 1847, t. III, pp. 275-322, in part. pp. 276-277. Lo scritto fu poi ripubblicato, con il titolo d'autore *Moto letterario in Italia*, in G. MAZZINI, *Scritti editi e inediti*, Milano, Daelli, 1861, vol. IV, pp. 289-334. Questo il tenore del testo inglese ("London and Westminster Review", cit., p. 133): "Criticism is usually silent on the literature of Italy, or if it speaks, mentions her only to repeat, in worn-out phrases, a feeble mockery of gratitude towards the country which first trod the path we all have followed. A few names, more or less justly appreciated, have penetrated this indifference. Manzoni, Pellico – sometimes, but more rarely, Grossi and Nicolini – Botta in history, and Romagnosi in the philosophy of history and law, are perhaps all that have been heard of. To foreigners, these few stand as the representatives of the present century of Italian literature. Beyond these, nothing is known, non one seeks to know. [...] the Italy of the past is well known to her [England]; the Italy of to-day, she deems undeserving her notice". La conclusione dell'intervento ribadiva con anche maggiore durezza (ivi, p. 168): "the youth of Italy insensibly advance towards a school of regeneration into which they will unhesitatingly enter as soon as they are emancipated from the influence, useful, we repeat, in its day, but now injurious, the influence of Manzoni in literature, Botta in history, and Romagnosi in the philosophy of history and law".

DAI PLANTAGENETI AI TUDOR: LA LUNGA PRESENZA DEI GENOVESI IN INGHILTERRA

Enrico Basso

What, will the line stretch out to the crack of doom?
(MACBETH, IV, I)

Se dovessimo basare la ricostruzione dei contatti mercantili fra Italia e Inghilterra solo sulle fonti letterarie, a cominciare dalle opere del Bardo, tratteremmo esclusivamente dei veneziani; se invece decidessimo di affidarci alla storiografia britannica in materia, con rarissime eccezioni il discorso verterebbe quasi soltanto sui fiorentini, o al massimo sui toscani. Al contrario, per quanto poco studiata fino a tempi recenti (con le notevoli eccezioni delle brillanti intuizioni di Roberto S. Lopez e di Renée Doehaerd e degli accurati lavori di Alwyn A. Ruddock e Jacques Heers), la comunità mercantile straniera per molti versi dominante sulla scena economica inglese tardomedievale, come conferma la ricca documentazione d'archivio esistente, fu quella genovese.

Com'è ben noto, le galee genovesi raggiunsero le acque della Manica nell'ultimo quarto del XIII secolo ristabilendo la rotta diretta dal Mediterraneo al Mare del Nord non più praticata fin dalla Tarda Antichità; ma gli atti notarili genovesi provano che i contatti fra Genova e il Regno dei Plantageneti risalivano a molti decenni prima: se è solo una favola il passaggio di Riccardo I dal porto ligure nel corso della III Crociata, è invece vero che negli stessi anni alcuni mercanti genovesi fornivano al re preziosi falconi da caccia provenienti dalla Sardegna e che già nei primi decenni del XIII secolo diversi ecclesiastici genovesi compaiono negli elenchi dei titolari di benefici nel Regno, un fatto che, dati i privilegi goduti dalla Corona in tale campo fin dai tempi del Conquistatore, non sarebbe potuto avvenire senza l'esplicito consenso dei sovrani.

Con il regno di Edoardo I le indicazioni di una crescente presenza genovese in Inghilterra e di un legame già saldo con la Corona divengono più frequenti, e se nel 1275 Simone Mallone venne ammesso nel seguito reale in riconoscimento dei suoi servigi mentre altri esponenti dell'aristocrazia mercantile genovese godevano chiaramente del favore regale, il

sovrano, che già durante l'esperienza crociata in Tunisia e in Terrasanta doveva aver apprezzato la capacità dei mercanti genovesi di interagire con le realtà locali, non esitò a utilizzare nel 1292 non uno dei propri cavalieri, ma un altro genovese, Buscarello Ghisolfi, quale latore di una proposta di alleanza anti-musulmana indirizzata all'Il-Khan di Persia Arghun.

Questi episodi, per quanto importanti, costituiscono però solo il preludio della brillante ascesa sociale ed economica di cui sarebbe stato protagonista nel corso del primo trentennio del XIV secolo Antonio Pessagno, che possiamo considerare come il prototipo al quale successivamente si ispirarono molti suoi compatrioti nella loro affermazione nelle società dell'Europa atlantica.

I successi colti in Inghilterra dal Pessagno fra il 1310 e il 1338 si possono considerare esemplificativi dei due aspetti principali dell'attività esplicata dai rappresentanti dell'aristocrazia commerciale genovese nel Regno: da un lato, il ruolo di banchiere privato e mercante personale del re, con il conseguente rilievo nella politica interna inglese, dall'altro l'inserimento nei ranghi della società locale con un esplicito recupero di quella dimensione "aristocratica" del proprio lignaggio che nella madrepatria tendeva a essere lasciata in secondo piano.

Il giovane Antonio, insignito già nel 1312 della qualifica di *mercator regis*, non fu soltanto il finanziatore e al contempo il fornitore del re; i suoi prestiti (il rimborso dei quali, grazie al gioco vertiginoso degli interessi, divenne presto impossibile senza un ricorso alle casse dei Bardi e dei Peruzzi) non servivano infatti solo a soddisfare i gusti lussuosi di Edoardo II, ma, cosa più delicata dal punto di vista politico, anche a finanziare il suo tentativo di aggirare gli obblighi stabiliti dalla *Magna Charta* in materia fiscale e in definitiva di riuscire a "governare senza il Parlamento", il che spiega i titoli e gli incarichi conferiti dal re al suo banchiere di fiducia e l'odio nutrito nei suoi confronti da influenti membri della Corte. La situazione dei rapporti tra il re e il Pessagno (che aveva ricevuto gli speroni d'oro di cavaliere nel 1315 e un *manor* con adeguata rendita nel 1317) spiega anche la natura della "trappola" politica ordita dai suoi nemici: l'offerta della carica di Siniscalco di Guascogna. Tale carica, data la situazione politica nella zona, equivaleva a una condanna, ma offriva anche la possibilità al Pessagno, insignito per l'occasione anche della signoria di Créon e Oléron, di concretizzare il progetto di controllare, con l'aiuto del fratello Emanuele divenuto nello stesso 1317 Ammiraglio di Portogallo, i

porti fondamentali per la navigazione commerciale fra Mediterraneo e Atlantico.

Antonio, pur ben cosciente della trappola, decise quindi di accettare il rischio; ma la scarsa attenzione prestata dal re agli assennati consigli del suo governatore (di cui resta traccia nella documentazione) portò già nel 1320 all'inevitabile fallimento, alla disgrazia e alla fuga. Nel 1330, tuttavia, il Pessagno riapparve a Londra per esigere dal nuovo re Edoardo III il pagamento dei debiti della Corona, ammontanti a più di 50.000 sterline. Il sovrano, avendo bisogno di esperti consiglieri per sostituire gli uomini della reggenza guidata da sua madre che aveva appena rovesciato, non esitò a riammettere "*soen amez et fiel chivaler et conseiller monseigneur Antoine Pessaigne*" a Corte e a restituirgli gli onori perduti, elevandolo al rango di *chevalier banneret* che gli consentiva di essere invitato a partecipare al Parlamento. Considerato uno degli uomini di fiducia del re, Antonio ebbe incarichi di alta responsabilità che attestano come egli fosse ormai perfettamente integrato nell'ambiente aristocratico inglese, tanto che gli ultimi documenti fino ad ora reperiti lo presentano, come "Sir Anthony Pessayne", mentre si appresta ad accompagnare il re con un seguito di armati nella spedizione di Fiandra del 1338 che darà il via alla Guerra dei Cento Anni.

Al di là di un'ascesa sociale strabiliante, che rimarrà ineguagliata fino ai tempi di Sir Orazio Pallavicino, il "tema" principale dell'attività del Pessagno in Inghilterra, quello del fondamentale ruolo di "banchiere personale" e uomo di fiducia del sovrano, si ritrova immutato anche nei più abili tra i suoi successori, quali Rinaldo Grillo, Antonio Spinola e il citato Orazio Pallavicino.

La particolare situazione inglese, che vedeva un solido controllo della leva fiscale da parte del Parlamento e costringeva quindi il re a dipendere dall'espressa approvazione Camera dei Comuni per l'imposizione di nuove tassazioni e ad accettare di concedere contropartite politiche in caso di necessità, offriva infatti spazi d'azione ai mercanti italiani che, grazie alla loro disponibilità economica, erano in grado di fornire al sovrano una possibilità di finanziamento alternativa e completamente fuori dal controllo degli organismi politici locali.

La possibilità di riuscita che l'intervento dei mercanti-banchieri italiani offrì al tentativo, messo ripetutamente in atto dai monarchi inglesi nel corso del Trecento, di "governare senza Parlamento", fu in effetti uno dei principali motivi che alimentarono nelle classi dirigenti del Paese l'odio nei confronti degli "stranieri" i quali, con il loro intervento, finan-

ziavano la “tirannide” dei re, e, conseguentemente, le spinsero ad aizzare contro questi intrusi il malcontento e la violenza delle plebi urbane. Gli svantaggi connessi a questa situazione vennero tuttavia per lungo tempo compensati proprio dal favore della Corona che, oltre ad apprezzare il ruolo dei mercanti banchieri per i motivi sopra esposti, realisticamente considerava indispensabili i traffici di esportazione gestiti dagli stranieri per il mantenimento del livello degli introiti delle dogane del Regno, che costituivano ormai la principale fonte di entrate delle casse statali.

Persino i mercanti inglesi, gelosi custodi dei privilegi concessi dalla Corona, dovettero ammettere che, tra tutti gli odiati “stranieri”, i genovesi erano gli unici a importare merci “utili” come allume e guado, indispensabili per le manifatture tessili; ma nonostante ciò, la reazione alla minaccia al monopolio dello *Staple* (l’associazione degli esportatori di lane e tessuti) rappresentata dal progetto promosso da Giano Imperiale nel 1378-79 per la creazione di un’organizzazione analoga gestita da genovesi residenti nel Regno non arretrò neanche di fronte all’omicidio del troppo intraprendente mercante ligure (motivato con la considerazione che l’Imperiale “avrebbe condotto alla rovina tutti i commercianti di lana di Londra e di ogni altra località entro i confini del regno d’Inghilterra”), che fu all’origine di un processo complicato, nel corso del quale emersero complicità ad alto livello che solo il caos della Grande Rivolta del 1381 contribuì a far insabbiare.

Il sostegno della Corona tuttavia non venne meno, come provano i successi di Rinaldo Grillo nel rapporto con Riccardo II, sovrano esterofilo e affascinato dall’idea di riprendere il progetto politico di Edoardo II, che fu largo di concessioni nei confronti del suo banchiere e dei suoi compatrioti, per parte loro sempre pronti a generosi finanziamenti delle attività politiche e dei divertimenti del re e dei suoi amici. Neanche la detronizzazione di Riccardo nel 1399 sembrava aver alterato questo stato di cose, come provano il riferimento a “*nostre bien ame Reynald Grell*” in una lettera di Enrico IV del 1402 e il proliferare delle attività finanziarie e commerciali genovesi nel Regno all’inizio del XV secolo, ma gli effetti a lungo termine del passaggio di Genova sotto la signoria francese fra il 1396 e il 1409 e la crescente ostilità nei confronti degli “stranieri” determinarono una prima, grave crisi delle relazioni anglo-genovesi fra il 1413 e il 1421, scatenata dal tentativo genovese di mantenere il primato nelle esportazioni di lana inglese verso il Mediterraneo contrastando le iniziative comuni di armatori inglesi e mercanti fiorentini.

Anche se il trattato del 1421 garantì ancora una volta ai genovesi privilegi superiori a qualunque altra “nazione” mercantile attiva nel Regno, aprendo un periodo di prosperità negli scambi commerciali, questo tipo di tensioni e minacce non era assolutamente sopito, e un nuovo incidente, nel 1458, diede modo a Edoardo IV, sostenuto economicamente dallo *Staple*, di avviare pesanti ritorsioni contro il commercio genovese in Inghilterra. Gli errori politici commessi dagli *Staplers* all’epoca della *Readeption* di Enrico VI, con l’improvvido sostegno offerto al conte di Warwick e al suo re-fantoccio, insieme alla mediazione del duca di Borgogna, vecchio amico di Genova, consentirono a partire dal 1471 il riaffacciarsi degli operatori liguri sul mercato inglese, ma fu solo con la conclusione delle guerre civili che alcuni di loro riuscirono a riguadagnare effettivamente un ruolo di primo piano.

Pur disponendo di un controllo più saldo del Parlamento, e di notevoli entrate, anche Enrico VII ebbe infatti bisogno dell’esperienza dei prestatori italiani: le capacità dei finanzieri genovesi erano note e consolidate ed essi furono pronti a garantire alla Corona i propri servizi, venendo ricompensati dal sovrano con incarichi a Corte e nell’amministrazione; il passaggio dalle attività commerciali a quelle di banca è sottolineato anche dal fatto che la maggior parte dei membri della rinnovata comunità genovese abbandonò le residenze di Southampton per trasferirsi a Londra.

In tal modo i fratelli Agostino, Francesco e Antonio Spinola seppero costruirsi una solida posizione negli ambienti della Corte del primo Tudor, dove del resto altri personaggi di origine ligure, come Giovanni Caboto, scopritore dell’America Settentrionale, e Gian Battista da Taggia, medico personale del re, occupavano posizioni di fiducia. Antonio, in particolare, poté affermarsi come una figura di primo piano tra gli stranieri residenti nel Regno, prosperando, a dispetto delle turbolenze politiche e del cambiamento di dinastia regnante, sotto ben quattro re. Dopo essere stato gratificato dai sovrani della Casa di York, che lo consideravano un loro protetto, lo Spinola riuscì infatti a mantenere stretti contatti con la Corte anche dopo il 1485, assicurandosi sotto il regno di Enrico VII posizioni importanti, tra cui i lucrosi incarichi di sovrintendente delle dogane di Southampton e di controllore dell’ufficio del cambio per tutto il Regno e “*toward the parties outward and beyond the sea*”. Divenuto dapprima *yeoman* e quindi *esquire* e membro del seguito reale, venne in più occasioni

impiegato dal re per delicati incarichi diplomatici in Italia e mantenne il favore reale ancora nei primi anni di governo di Enrico VIII.

I tempi stavano però cambiando, e anche se i mercanti proseguivano nella loro attività commerciale, sempre più spesso i carichi di loro proprietà viaggiavano a bordo di navi biscagline, o addirittura inglesi, e il progressivo passaggio in mani inglesi del controllo del commercio con il Mediterraneo, con l'istituzione nel 1492 di uno *Staple* attestato nel porto di Pisa, aveva spinto molti di loro ad abbandonare l'Inghilterra per trasferirsi nelle Fiandre, o per tornare a Genova.

Ben più determinanti furono però le decisioni adottate da re Enrico fra il 1530 e il 1534: se infatti gli Spinola e i loro colleghi attivi a Corte durante il regno di suo padre e nei primi anni del suo governo avevano potuto trarre giovamento anche dal riavvicinamento diplomatico in corso tra l'Inghilterra e la Monarchia di Spagna in funzione anti-francese, che collegava le due aree dove più forti erano i loro interessi commerciali, il brusco cambiamento delle relazioni anglo-spagnole dopo la rottura del matrimonio del re con Caterina d'Aragona e il conseguente passaggio dell'Inghilterra nel campo della Riforma sollecitò l'adozione di scelte definitive.

L'inserimento della Repubblica nel sistema imperiale di Carlo V imponeva una presa di posizione e la gran parte dei mercanti genovesi, posti di fronte all'alternativa tra Spagna e Inghilterra, scelsero quindi senza esitazione, anche se forse con rammarico, di abbandonare le ultime vestigia dei loro traffici con il regno insulare. Non tutti adottarono questa linea di comportamento, ma la scelta contraria imponeva una drastica decisione, e cioè una conversione che portava con sé la radicale rinuncia alla patria d'origine: Genova, pilastro del sistema spagnolo e controriformistico, non poteva infatti accettare, almeno a livello ufficiale, che suoi cittadini collaborassero con gli "eretici" e si convertissero al Protestantismo.

Questo dilemma è pienamente esemplificato dalla vicenda di Orazio Pallavicino: la sua decisione di "farsi inglese" e anglicano gli costò, nonostante la disperata difesa messa in atto dai parenti e, fatto da sottolineare, dallo stesso governo genovese, la condanna a morte in contumacia da parte del tribunale dell'Inquisizione nel 1584 (la sua effigie venne pubblicamente bruciata a Roma) e il bando perpetuo dalla madrepatria; in contraccambio ne ebbe però l'invidiabile posizione di banchiere personale, consigliere e diplomatico della grande Elisabetta la quale, oltre a conferirgli il titolo di *Sir*, lo colmò di onori e lo gratificò della sua stima e della

sua amicizia fino a quando, ricco e potente, egli morì nel luglio 1600, lasciando dietro di sé una fama leggendaria, che sarebbe durata nel tempo, e un favoloso patrimonio, che l'insipienza degli eredi avrebbe al contrario presto disperso.

La splendida, ma effimera affermazione di “Sir Horatio Pallavicino” nella società elisabettiana concludeva dunque con un ultimo, intenso bagliore la lunga parabola della presenza genovese in Inghilterra che era stata iniziata circa tre secoli prima dall'avventura di un altro banchiere, “Sir Anthony Pessayne”, ma i modelli comportamentali elaborati in questo arco di tempo in rapporto con la società inglese furono messi abilmente a frutto nella Penisola iberica dagli *hombres de negocio* genovesi, che seppero innervarsi nelle strutture dell'economia spagnola in modo talmente saldo e inestricabile da far sì che il *Siglo de Oro* fosse contemporaneamente anche il *Siglo de los Génoveses*. Il futuro di Genova e dei Genovesi sarebbe stato per secoli legato alle fortune della Monarchia di Spagna e il ricordo della loro presenza in Inghilterra sempre più lontano e sfuocato, ma il “mito inglese”, sia pure sotto altre forme, sarebbe tornato a vivere in Genova con l'alba del XIX secolo.

Bibliografia:

- ABULAFIA D., *Cittadino e denizen: mercanti mediterranei a Southampton e a Londra*, in *Sistema dei rapporti ed élites economiche in Europa (secc. XII-XVI)*, a cura di M. DEL TREPPO, Napoli, 1994, pp. 273-292;
- BASSO E., *La presenza genovese in Inghilterra e le relazioni commerciali anglo-genovesi nella seconda metà del XV secolo*, in *Giovanni Caboto e le vie dell'Atlantico Settentrionale. Atti del Convegno Internazionale di Studi – Roma, 29 settembre - 1 ottobre 1997*, a cura di M. ARCA PETRUCCI e S. CONTI, Genova, 1999, pp. 17-37;
- BASSO E., *Note sulla comunità genovese a Londra nei secc. XIII-XVI*, in *Comunità forestiere e “nationes” nell'Europa dei secoli XIII-XVI*, a cura di G. PETTI BALBI, Napoli, 2002, pp. 249-268;
- BASSO E., *I Genovesi in Inghilterra fra Tardo Medioevo e prima Età Moderna*, in *Genova: una “porta” del Mediterraneo*, a cura di L. GALLINARI, 2 voll., Cagliari-Genova-Torino, 2005, I, pp. 523-574;
- DESIMONI C., *I conti della ambasciata al Chan di Persia del 1292*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, XIII (1879), pp. 537-698;

- DOEHAERD R., *Les galères génoises dans la Manche et la Mer du Nord à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle*, in “Bulletin de l'Institut historique belge de Rome”, XIX (1938), pp. 5-76;
- FRYDE N., *Antonio Pessagno of Genoa, king's merchant of Edward II of England*, in *Studi in memoria di Federigo Melis*, Napoli, 1978, II, pp. 159-178;
- HEERS J., *Les Génois en Angleterre: la crise de 1458-1466*, in *Studi in onore di Armando Sapori*, 3 voll., Milano 1958, II, pp. 807-832;
- LOPEZ R.S., *I primi passi della colonia genovese in Inghilterra (note dagli archivi di Genova e di Londra)*, in “Bollettino Ligustico per la Storia e la Cultura Regionale”, II (1950), pp. 66-70 (riedito in ID., *Su e giù per la storia di Genova*, Genova, 1975, pp. 281-288);
- LOPEZ R.S., *Majorcans and Genoese on the North Sea Route in the Thirteenth Century*, in “Revue Belge de philologie et d'histoire”, XXIX/4 (1951), pp. 1163-1179;
- NICOLINI A., *Navigazione savonese nell'Atlantico del Nord fra Tre e Quattrocento (1371-1463)*, “SOCIETÀ SAVONESE DI STORIA PATRIA. ATTI E MEMORIE”, nuova serie, XXXIV-XXXV (1998-1999), pp. 175-199;
- NICOLINI A., *Mercanti e fattori genovesi in Inghilterra nel Quattrocento*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, nuova serie, XLV/3 (2005), pp. 495-535;
- RUDDOCK A.A., *Italian Merchants and Shipping in Southampton, 1270-1600*, Southampton, 1951;
- RYMER T., *Foedera, Conventiones, Litterae et cujuscunque generis Acta Publica inter reges Angliae et alios quosuis imperatores, reges... ab anno 1101, ad nostra usque tempora habita aut tractata*, 20 voll., London, A.&J. Churchill – J. Tonson, 1704-1735;
- STONE L., *An Elizabethan: Sir Horatio Pallavicino*, Oxford, 1956.

“IN *DISAGIO* WE ARE NOT ALONE”:
AVVIAMENTO ALLO STUDIO DEL LESSICO
“GIOVANILE” TORINESE CONTEMPORANEO

Luca Bellone

Quello slang tagliato da periferia,
“Socio, fai cisti, madama c’ha visti, via!”:
Non dirmi che anche tu sei di TO,
Non dirmi che anche tu sei di TO!¹

1. IL PROGETTO

Raccogliendo le suggestioni tramandate da precedenti studi sul linguaggio giovanile² italiano che hanno, negli ultimi anni, sollecitato un’estensione dell’inchiesta sul socioletto generazionale a precise realtà urbane³, il progetto presentato in questa sede, che verrà realizzato nell’arco di un triennio nell’ambito del Laboratorio di Lingua Italiana interno al Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino, ha come obiettivo la messa a punto di un repertorio lessicale del LG del capoluogo piemontese attraverso la selezione e l’esame di un *corpus* in grado – per ricchezza quantitativa e qualitativa – di garantire una fotografia in movimento del quadro sociolinguistico dei giovani cittadini in una dimensione sincronica definita.

La ricerca si gioverà dell’analisi dei dati provenienti da indagini sul campo al fine, da un lato, dell’accertamento della vitalità della documentazione trådita dagli ormai numerosi strumenti lessicografici sul LG na-

¹ Estratto del brano *Fai cisti* del rapper torinese Fred de Palma, contenuto nell’album *Lettera al successo*, Roccia Music, 2014.

² D’ora in poi LG.

³ Sull’argomento nel suo complesso si citano qui, una volta per tutte, e senza pretesa di completezza bibliografica, almeno i fondamentali contributi raccolti in BANFI-SOBRERO 1992, RADTKE 1993, FUSCO-MARCATO 2005, MARCATO 2006, CORTELAZZO 2010, SAURA – STEFANELLI 2011. A questi si rimanda per una descrizione esaustiva del LG e delle sue funzioni.

zionale⁴, e, dall'altro, della opportuna integrazione, mediante immissione ragionata, delle novità lessicali locali di una galassia sociale in continuo divenire, assai ricettiva alle innovazioni e capace di sfruttare in maniera redditizia ancorché effimera le potenzialità della lingua e delle sue parole.

Nello specifico, verrà in primo luogo elaborato e sottoposto a un numero significativo di individui (due migliaia almeno, secondo le prime proiezioni, con concrete possibilità di incremento, allo stato attuale non quantificabili) di ambo i sessi ed età compresa tra i 14 e i 30 anni, residenti nelle diverse aree della città, un questionario volto alla valutazione analitica di un insieme cospicuo di lessemi (250 circa) reperiti da fonti eterogenee – e in parte provenienti dall'attività di raccolta e schedatura di chi scrive –, corredato da quesiti di natura sociologica e sociolinguistica⁵.

Il criterio delle entrate risponderà a una serie di ragioni, tra le quali:

- a. verifica dell'effettivo utilizzo di alcuni dei vocaboli registrati nei principali repertori sul LG come torinesi (o anche torinesi);
- b. accertamento dello “stato di salute” di parole generazionali (tra le quali componenti di gergo “strictu sensu” e dialettismi/regionalismi) di circolazione subalpina documentate da almeno un decennio;
- c. controllo del grado di penetrazione nel parlato torinese di nuovi termini di LG di diffusione panitaliana o di respiro sovraregionale catalizzati per lo più dal canale massmediatico digitale e dalla canzone (e in seconda battuta da televisione, cinema e letteratura);
- d. riscontro della forza propulsiva dello “strato gergale innovante” del LG cittadino di recente acquisizione;
- e. valutazione dell'incisività del dialetto locale e, contestualmente, della “dimensione internazionale” nel rinnovamento dello *slang* subalpino.

Con lo scopo di arricchire il *corpus* originario, una sezione aperta del modulo richiederà agli informatori la segnalazione aggiuntiva di ulteriori voci e locuzioni del LG torinese, conosciute e preferibilmente utilizzate

⁴ Tra gli altri, si cita il solo AMBROGIO – CASALEGNO 2004 e il progetto *Lingua Giovani* diretto da Michele A. Cortelazzo, consultabile al link <http://www.maldura.unipd.it/romanistica/cortelazzo>.

⁵ Un primo tentativo esemplificativo in tale direzione, limitato sia per numero di informatori, sia per ampiezza del *corpus*, costituisce l'oggetto dei paragrafi 2., 3. e 4. del presente contributo, cui si rinvia.

dagli stessi, seguite da definizione, ambiti d'uso e da almeno una frase esplicativa⁶.

Per affinare metodologia e validità dello studio, il questionario, che sonderà anzitutto studenti delle scuole superiori (equamente distribuite sul territorio urbano) e delle Università, verrà esteso a gruppi specifici che frequentano luoghi di incontro, tanto centrali quanto periferici, finora scarsamente indagati, ma pur sempre determinanti nel processo di sviluppo e consolidamento delle occasioni di aggregazione e socializzazione: tra questi, la piazza, il bar, il pub, la discoteca, lo stadio, il circuito delle associazioni, l'oratorio e il centro sociale. In aggiunta all'indagine verranno svolte – nei succitati luoghi di incontro – interviste e registrazioni in situazioni di parlato spontaneo che contribuiranno a rendere più attendibile il dato fornito dall'inchiesta scritta⁷.

I risultati confluiranno in un database consultabile in rete elaborato su molteplici livelli, in grado di tesaurizzare in modo ottimale la messe informativa e consentire ricerche complesse e incrociate a partire dalle varianti sociologiche basilari relative a ciascun informatore, a un gruppo ristretto o al campione completo (età, sesso, livello di istruzione, competenza linguistica, modelli culturali e ambienti di riferimento, quartiere di residenza). Il supporto di una mappa interattiva “sezionabile” permetterà inoltre interrogazioni per l'intero dominio cittadino o per singole aree (circoscrizioni, comuni della prima cintura): l'introduzione di tale strumento, innovativo rispetto ad altri progetti affini, fornirà una panoramica istantanea della stratificazione geolinguistica del vocabolario dei giovani di Torino o di una sua determinata zona, e aprirà scenari inediti in prospettiva comparata. Fondamentale sarà, in tal senso, l'utilizzo di marcatori (“tag”) a struttura gerarchizzante, che, accanto agli altri supporti info-grafici tradizionali, saranno funzionali all'accertamento visivo, nei distinti punti della città, della frequenza dei lessemi, della loro conoscenza attiva e passiva presso i parlanti, e alla creazione di liste di parole tra loro correlate a partire da alcune variabili (fattori di ordine morfologico, semantico, aspetti della fraseologia, ecc.).

⁶ Tale sezione prevede domande onomasiologiche guidate (ad es.: “Quali termini o espressioni usi o conosci per indicare il ‘marinare la scuola?’”), domande onomasiologiche “semi-aperte” (ad es.: “Quali espressioni usi o conosci in riferimento al linguaggio della droga?”) e una parte finale aperta a inserimenti spontanei.

⁷ Sui potenziali “difetti” delle testimonianze fornite da un'indagine condotta sul solo questionario cfr. in particolare CANOBBIO 1998: 201.

Considerate peculiarità e portata del supporto digitale, infine, sarà in un secondo momento valutata la possibilità di interazione con gli utenti, che se da un lato ovvierebbe al rischio di una rapida obsolescenza della documentazione raccolta, dall'altro consentirebbe, qualora supportata dal monitoraggio permanente della redazione scientifica, un ampliamento e un aggiornamento continuo del *corpus* attraverso l'immissione di materiale lessicale nuovo.

2. L'INDAGINE "PILOTA"

2.1. *Il campione*

Al fine dello svolgimento di una ricerca "pilota" sul LG torinese, un primo questionario (→ 2.2.) è stato sottoposto a 200 studenti iscritti al primo anno (A.A. 2014-2015) del Corso di Studi Triennale in Scienze della Mediazione Linguistica del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino⁸; il campione, nel suo complesso, risulta così suddiviso per area di residenza dei singoli informatori:

Area I	Torino ⁹	61
Area II	Provincia di Torino (con esclusione dell'Area I)	49
Area III	Regione Piemonte (altre province)	52
Area IV	Altre regioni	38
Totale		200

L'indagine, finalizzata allo studio esclusivo del LG torinese, si è orientata con particolare attenzione, in fase preliminare, alla ricognizione e a

⁸ A sostegno di tale selezione andrà ricordato che il mondo accademico, pur avendo probabilmente perduto "parte del significato che ha avuto in passato come luogo di creazione e di irradiazione di modelli, rappresenta [ancora oggi] un microcosmo di notevole interesse" (*Ivi*: 195).

⁹ Fanno parte di questo primo gruppo gli informatori nati e residenti a Torino, oppure residenti in città da almeno 5 anni. Confluiscono inoltre nel detto insieme anche i giovani con domiciliazione presso uno dei comuni dell'area metropolitana (in senso antiorario, partendo da nord-est, San Mauro Torinese, Settimo Torinese, Venaria Reale, Pianezza, Collegno, Rivoli, Grugliasco, Beinasco, Nichelino e Moncalieri) che abbiano svolto l'intero percorso di studi superiori in un istituto del capoluogo.

una prima lettura dei dati forniti dai soli residenti dell'Area I¹⁰.

Poiché è osservabile, all'interno di tale sezione, l'indubbia superiorità della componente femminile (52 a 9, pari all'85% circa), al fine di offrire un quadro più bilanciato e, di conseguenza, una panoramica linguistica affidabile, pur nei suoi ovvi limiti quantitativi, il medesimo questionario è stato successivamente proposto ad altri 39 studenti di sesso maschile, tutti residenti a Torino, iscritti al primo anno di uno dei Corsi di Studi dello stesso Dipartimento di Lingue o di altri Dipartimenti umanistici¹¹. Segue la rappresentazione grafica – comprensiva del supplemento d'indagine – per sesso e per età del sottogruppo torinese:

AREA I – CLASSIFICAZIONE PER SESSO

Donne	52
Uomini	48
Totale	100

AREA I – CLASSIFICAZIONE PER ETÀ

18 anni	2
19 anni	71
20 anni	12
21 anni	5
22 anni	3
23 anni	4
24 anni	3
Totale	100

AREA I – DISTRIBUZIONE INCROCIATA DEL CAMPIONE

Sesso	Età							Totale
	18	19	20	21	22	23	24	
Donne	2	40	5	2	1	1	1	52
Uomini	0	31	7	3	2	3	2	48
Totale								100

¹⁰ Pur essendo stata richiesta l'indicazione del quartiere di residenza, in questa prima fase il dato verrà analizzato nel suo insieme, senza considerazioni di carattere micro-areale.

¹¹ Studi Umanistici, Studi Storici, Filosofia e Scienze dell'Educazione. Trattandosi di matricole all'inizio del primo anno di corso, si esclude che l'appartenenza a Dipartimenti diversi possa avere avuto un'incidenza di rilievo sulle abitudini linguistiche.

2.2. *Il questionario*

Sulla base del modello suggerito al principio degli anni Novanta da Lorenzo Còveri¹² e successivamente applicato, con le necessarie integrazioni, in diverse indagini sul LG di alcune aree della Penisola¹³, è stato elaborato un questionario autovalutativo che combina due sezioni principali: una prima, di taglio sociolinguistico; una seconda, focalizzata su aspetti lessicali.

2.2.1. *Sezione sociolinguistica*

Le informazioni raccolte in apertura riguardano, per ciascun giovane, età, sesso, luogo di nascita, luogo di residenza (i soli residenti a Torino sono stati invitati a segnalare il quartiere di appartenenza e il numero di anni trascorsi in città), tipologia di diploma di scuola superiore, localizzazione di quest'ultima, oltre a notizie relative al tempo libero, alle letture e ai gusti musicali. Vengono posti successivamente alcuni quesiti volti a verificare le abitudini linguistiche veicolate dal sistema familiare (tra cui l'apprendimento del dialetto) e, soprattutto, dall'eventuale esperienza del *peer group*, e domande meta-linguistiche sul LG¹⁴.

2.2.2. *Sezione linguistica/lessicale*

La sezione si compone di due parti fondamentali. La prima è costituita da una lista di 50 voci ed espressioni appartenenti al LG; nella selezione delle entrate sono state tenute in stretta considerazione le coordinate esposte ai punti a., b., c., d., e. del paragrafo 1.

In relazione a ciascun termine o modo di dire, mai accompagnato da definizione, l'informatore dichiara la propria competenza attiva (conoscenza + uso), passiva (conoscenza) o la mancata competenza; nel caso di competenza attiva o passiva viene inoltre richiesta l'indicazione del significato del singolo lessema, accompagnato da uno o più sinonimi considerati ugualmente di uso giovanile.

¹² Cfr. CÒVERI 1993: 43-45.

¹³ Cfr. almeno, tra gli altri, FUSCO-MARCATO 1994, CANOBBIO 1998: 195-207, FRANCESCHINI-PIERAZZO 2006: 55-61.

¹⁴ Si riproducono di seguito queste ultime: 1. Con gli amici, con i compagni di scuola/Università, utilizzi un linguaggio particolare, che gli adulti non usano (o credi che possano non capire)?; 2. Con chi nello specifico (amici, compagni, fratelli/sorelle, ...)?; 3. In quali situazioni comunicative?; 4. Quali funzioni svolge secondo te tale linguaggio?; 5. Come lo descriveresti?

Per la seconda sotto-sezione, aperta, si rimanda a quanto specificato nel paragrafo 1.

3. IL LEMMARIO

Viene qui riprodotta, e presentata in ordine alfabetico, la componente lessicale del questionario; ogni lessema è in questa sede corredato dalla categoria grammaticale, dalle opportune informazioni semantiche e, laddove ritenuto utile per una migliore intelligibilità (o in relazione a casi reputati meritevoli di attenzione specifica), da uno o più esempi, in corsivo tra parentesi tonde, ricavati dalle risposte ottenute¹⁵:

1. *antisgamo* agg. ‘detto di qc., spec. di illegale o non del tutto trasparente, che viene fatto con l’intenzione di non essere notati’ (*metodo antisgamo per copiare una verifica*, ecc.).
2. *antistupro* agg. ‘(scherz.) spec. di abito femminile poco attraente, ridicolo, passato di moda’.
3. *balzare* v. tr. e intr. ‘saltare, evitare (qc.), non compiere un’azione, dare buca’ (*oggi balza* ‘oggi non si studia’), ‘marinare la scuola’.
4. *bomber* agg. e m. ‘detto di ragazzo che si distingue per un’azione sopra le righe, per un gesto ammirevole, eccentrico, sorprendente’, ‘denominazione amichevole e scherzosa in uso tra ragazzi, anche impiegata in formule di saluto’.
5. *bonci*¹ inter., nella locuz. *e bonci* ‘ci vediamo’, spec. usata per concludere un discorso.
6. *bonci*² m. e f. ‘giovane che fa uso abituale di droghe leggere e alcol, per lo più dall’abbigliamento trasandato; fattone’.
7. *chiudere* v. tr. ‘seccare, opprimere, asfissiare q., spec. con discorsi lunghi e tediosi o di rimprovero’.
8. *chiusura* f. ‘scocciatura, tormento; noia, stress’ (es. *che chiusura!* ‘che noia!’).
9. *ciocco* m. ‘affare, traffico per lo più illecito; intrigo (anche amoroso, spec. nelle locuz. *avere un ciocco con q. e farsi i ciocchi*)’, ‘pezzo di hashish’.
10. *cisti* agg. ‘bello’ e inter. per esprimere ammirazione, approvazione o per richiamare all’attenzione, spec. nella locuz. *fai cisti!* ‘fai attenzione!’.
11. *come se non ci fosse un domani* locuz. avv. ‘in maniera esagerata, al massimo’, posposta a un’azione (*bere come se non ci fosse un domani*).

¹⁵ Si utilizzano le abbreviazioni correntemente impiegate nei più diffusi dizionari dell’uso.

12. *cuzzare* v. tr. ‘scoprire, smascherare’.
13. *degenero* m. ‘esagerazione’ e agg. ‘esagerato, fuori controllo’ (*festa degenero ieri* ‘festa esagerata, che è degenerata’).
14. *disagio* m. ‘(anche scherz.) sensazione di difficoltà, di imbarazzo’, per cui cfr. *infra* e nota 19.
15. *easy* agg. ‘tranquillo; semplice; spensierato’ (*corsetta easy* ‘corsetta non troppo impegnativa’).
16. *fare* [qualcosa] *ogni tanto* locuz. scherz. usata per segnalare la ripetitività di una certa azione, spesso introdotta da *no ma* (*no ma, falla una foto ogni tanto!*).
17. *friendzonare* v. tr. ‘rifiutare il corteggiamento di chi viene reputato un semplice amico’, lett. ‘lasciare, collocare q. nella *zona-amico*’ (*Federica mi ha ufficialmente friendzonato*).
18. *guido* m. ‘(scherz.) autista di autobus’.
19. *ignorante* agg. ‘(scherz.) stupido’, per lo più con la valenza positiva di ‘molto divertente, esagerato’ (*serata ignorante* ‘serata divertente’).
20. *mai (u)na gioia* locuz. ‘(anche scherz.) nessuna soddisfazione’, in genere detto da chi enfatizza i propri fallimenti e le proprie delusioni o da chi si ritiene perennemente sfortunato.
21. *male male* avv. ‘male; in maniera assai spiacevole’, anche in espressioni di disappunto (*oggi ho fatto lo scritto di italiano... male male...*).
22. *MILF* acron. ‘donna matura sessualmente appetibile dai ragazzi’, ‘bella donna’, ‘(scherz.) ragazza non ancora trentenne reputata ormai “attempata” dai più giovani’.
23. *muzzo*, nella locuz. avv. *a muzzo* ‘a caso, in maniera disordinata’.
24. *no vabbè* escl. ‘non ci credo; ma stai scherzando?’, formula che esprime sorpresa, incredulità, ammirazione.
25. *nota* f. ‘tiro di sigaretta’.
26. *onesto* agg. ‘giusto’, ‘adeguato, passabile’ (– *Come trovi le mie scarpe nuove? – Oneste*).
27. *personal* m. ‘spinello leggero, per uso individuale’.
28. *presa male* locuz. ‘preoccupazione, ansia’, anche con uso esclam. (*che presa male!* ‘che ansia!’).
29. *punkabbestia* agg. e m. ‘(spesso con uso spreg. o scherz.) persona che estremizza alcuni aspetti del movimento punk, scegliendo di vivere ai margini della società, vestendo in modo trasandato e accompagnandosi spesso a cani’.
30. *rego(lare)* avv. ‘bene’ (*tutto rego?* ‘tutto bene?’), agg. ‘giusto; ovvio’; in riferimento a persona, ‘in gamba, bravo, capace’ (*Marco è proprio un tipo regolare*).
31. *salire il nazismo* locuz. verb. ‘infuriarsi, andare in collera’.

32. *sbam!* fonosimb., con valore inter., per commentare un'azione che suscita sorpresa, o che si sviluppa all'improvviso (*ieri ero su Facebook e a un tratto... sbam! ho visto le foto di Viola con Michele...*).
33. *sbatti / sbattone* m. 'sbattimento, fatica, impegno ritenuto eccessivo', 'voglia' (*zero sbatti di studiare oggi* 'nessuna voglia di studiare oggi').
34. *scartavetrare* v. tr. 'seccare, infastidire, rompere le scatole', spec. nella locuz. *scartavetrare i maroni* 'rompere le scatole' o sim.
35. *scemopagliaccio* agg. e m. 'stupido, sciocco, idiota'.
36. *schiumare* v. intr. 'patire, smaniare; dare fuori di testa'.
37. *senza* prep. nell'accezione di 'molto, troppo', in funzione antifrastica e scherz. (*senza studenti il corso di Linguistica!* 'il corso di Linguistica ha molti/troppi studenti').
38. *senza senso* locuz. 'esagerato, fuori dal comune, fantastico' (*un ragazzo senza senso* 'un ragazzo bellissimo').
39. *situa* f. 'situazione', anche in frasi interr. con sign. generico (*com'è la situa?* 'come va?').
40. *smandibolare* v. intr. 'muovere la mascella in maniera anomala, spec. per effetto di sostanze stupefacenti'.
41. *socio* m. 'amico, compagno', anche al f. *socia*.
42. *svarione* m. 'sbandata, stato di confusione e appannamento evidente', 'viaggio mentale, spec. per effetto di alcol o droga'.
43. *swag* m. 'stile', agg. 'stiloso' (*avere swag* 'avere stile', *essere swag* 'essere stiloso').
44. *tanta roba* locuz. con uso agg. nell'accezione di 'bello', spec. al grado superlativo (ad es.: *tanta roba quella chitarra* 'è bellissima quella chitarra').
45. *tattico* agg. 'ben fatto, carino', 'utile, comodo', 'intelligente' (*frangetta tattica* 'frangia ben fatta, carina, comoda').
46. *tesa* agg. 'pesante, grave' (*la situa è tesa*), anche con valore di inter. (*tesa!*).
47. *top* agg. 'massimo', spec. come superl. 'il massimo, il meglio' (*questa canzone è top*), anche come esclam. per esprimere approvazione in riferimento ad azione, gesto o altro (*top!*).
48. *vincere* v. assol. 'essere il migliore', con particolare impiego in relazione a persona che si distingue dalle altre per un'azione o un detto sorprendente (*hai vinto!* 'sei stato il migliore').
49. *zero* avv. 'niente, neppure un poco', 'per niente, affatto', agg. 'nessuno', con valore enfatico e intensivo, anche posposto a un sostantivo (*voglia zero* 'nessuna voglia'); cfr. *sbatti*.

50. *zona* f. ‘quartiere in cui si vive, per lo più periferico, nel quale c’è il proprio gruppo, spec. nelle locuzioni *in zona* (*stasera ci becchiamo in zona*) e *di zona* (*tamarro di zona* ‘giovane dai modi appariscenti e spesso rozzi che proviene dalla periferia’, *sei di zona?* ‘sei di qui?’).

4. ELABORAZIONE E PRIMA ANALISI DEI DATI RACCOLTI¹⁶

Le 50 unità lessicali sottoposte all’attenzione degli informatori sono state schedate sulla base dei fattori di variazione esplicitati nel questionario, con l’obiettivo di verificare, per ciascuna di esse, l’uso effettivo nelle situazioni di parlato spontaneo, la reale circolazione all’interno del LG torinese, la ricaduta sulla percezione dei singoli locutori. Si riproducono qui le due liste di frequenza ottenute attraverso i parametri della diffusione (competenza attiva + competenza passiva) e dell’uso attivo (competenza attiva):

QUADRO I – Parametro della *diffusione*¹⁷

1. Altissima diffusione (termini conosciuti e usati da più del 90% del campione): *antisgamo*, *antistupro*, *chiudere*, *chiusura*, *easy*, *muazzo*, *socio*, *tanta roba*, *zero* (100%), *guido* (99%), *no vabbè*, *nota* (98%), *fare* [qualcosa] *ogni tanto*, *presa male*, *sbam!*, *sbatti / sbattono*, *senza senso* (97%), *mai (u)na gioia*, *MILF*, *senza*, *tattico* (96%), *disagio*, *scemopagliaccio*, *top* (95%), *come se non ci fosse un domani* (94%), *zona* (93%), *bomber*, *degenero* (91%), *friendzonare*, *svarione* (90%).
2. Alta diffusione (70%-89%): *balzare* (88%), *cuzzare* (87%), *salire il nazismo* (86%), *ignorante*, *male male* (85%), *personal*, *onesto* (83%), *scartavetrare*, *schiumare* (82%), *cisti* (80%), *vincere* (79%), *regolare*, *tesa* (78%), *situa* (77%).
3. Buona diffusione (40-69%): *swag* (68%), *ciocco* (59%), *punkabbestia* (56%), *smandibolare* (54%).
4. Bassa diffusione (10%-39%): *bonci²* (12%).
5. Bassissima diffusione (0%-9%): *bonci¹* (8%).

¹⁶ La natura preliminare dello studio, unita a ragioni di spazio, non consente in questa sede lo sviluppo di riflessioni sulla sezione sociolinguistica del questionario, per le quali si rinvia all’annunciato progetto futuro.

¹⁷ Per ragioni di attendibilità vengono validati i soli lemmi che, oltre a essere segnalati come noti dagli informatori, sono stati accompagnati da una definizione congrua ed eventualmente da uno o più esempi.

QUADRO II – Parametro dell'uso attivo

1. Altissimo uso (termini usati da più del 90% del campione): *antisgamo* (98%), *muazzo* (96%).
2. Alto uso (70%-89%): *guido* (84%), *sbatti / sbattono*, *no vabbè* (82%), *easy* (81%), *presa male*, *tanta roba* (80%), *disagio* (78%), *chiudere* (77%), *fare* [qualcosa] *ogni tanto* (76%), *antistupro* (75%), *senza* (74%), *zona* (72%), *senza senso*, *zero* (71%), *chiusura*, *top* (70%).
3. Buon uso (40-69%): *tattico*, *balzare*, *male male* (68%), *come se non ci fosse un domani* (67%), *socio* (66%), *sbam!* (65%), *MILF* (63%), *mai (u)na gioia*, *salire il nazismo* (62%), *vincere* (61%), *svarione*, *cuzzare* (60%), *bomber* (58%), *ignorante*, *onesto* (57%), *nota* (56%), *degenero* (55%), *tesa* (54%), *scartavetrare* (48%), *regolare* (45%), *personal* (42%), *friendzonare* (41%), *ciocco*, *situa* (40%).
4. Basso uso (10%-39%): *schiumare* (33%), *swag* (31%), *scemopagliaccio* (29%), *punkabbestia* (25%), *smandibolare* (20%), *cisti* (17%), *bonci*² (12%).
5. Bassissimo uso (0%-9%): *bonci*¹ (8%).

Da una prima lettura dei dati raccolti si rileva, a livello quantitativo, un numero elevato di parole ed espressioni conosciute da tutti i giovani (*antisgamo*, *antistupro*, *chiudere*, *chiusura*, *easy*, *muazzo*, *socio*, *tanta roba*, *zero*); è altresì generosa la percentuale (60%) di termini che dimostrano diffusione “altissima” (→ QUADRO I, p. 1.). La somma dei punti 1., 2. e 3. del QUADRO I, inoltre, suggerisce che i lessemi circolanti con valore almeno “buono” costituiscono il 98% dell'intero *corpus*.

Viene registrato, inevitabilmente, uno scarto considerevole tra competenza attiva e passiva: i termini di uso “altissimo” sono due (*antisgamo*, *muazzo*), sedici quelli di uso “alto” (32%); nondimeno, il 50% circa dei vocaboli si assesta su un utilizzo effettivo classificabile come “buono” (→ QUADRO II., p. 3.). Nel complesso circoscritto è il numero di lessemi impiegati da una percentuale inferiore al 40% degli studenti (→ QUADRO II., pp. 4. e 5.)

Significative divergenze si ricavano dalla variabile di genere: a mero livello esemplificativo – la questione è certo meritevole di opportuni approfondimenti – ci si limiterà a segnalare che termini quali *antistupro*, *MILF*, *scemopagliaccio* e soprattutto *bomber* trovano maggiore impiego reale presso parlanti di sesso maschile, mentre *senza*, *friendzonare*, *top* riscuotono particolare successo nella parte femminile. Poco attendibili, allo stato attuale del sondaggio, sono invece le variazioni in rapporto all'età e alla specifica area cittadina di provenienza.

Secondo una prospettiva qualitativa l'indagine permette anzitutto di ribadire come la lingua dei giovani torinesi sia il risultato di un incessante processo di ricambio lessicale: appaiono in flessione – per ragioni che verranno esaminate in altra sede – alcune delle voci contrassegnate da una più profonda stratificazione storica nel LG della città (*bonci*², *ciocco*, *cisti*, *punkabbestia*); al contrario, la componente innovativa – da valutare sul medio-lungo periodo – dimostra ottimo dinamismo e altrettanto buona capacità di proliferazione, come attesta il sostanzioso tasso di impiego di forme quali *fare* [qualcosa] *ogni tanto*, *mai (u)na gioia*, *salire il nazismo*, *friendzonare*. Una porzione ragguardevole di tali novità lessicali giunge, e si ritiene che l'andamento abbia progressione esponenziale, dalla diffusione “virale” di parole e modi di dire nelle diverse tipologie di scrittura-digitale dei social network: esempi sono rappresentati nel lemmario dai già citati *mai (u)na gioia*, *salire il nazismo* e *friendzonare*, e da *vincere*. Come da previsioni, tra le nuove entrate mantiene un rilievo considerevole l'anglicismo: si segnalano prestiti integrali (*MILF*, *swag*), adattati (*friendzonare*) e calchi (*come se non ci fosse un domani*), oltre a voci sottoposte a fenomeni di estensione indebita o specificazione semantica del corrispondente anglo-americano (*bomber*, *easy*).

L'osservazione del *corpus*, e, nello specifico, dei lessemi di più recente ingresso nell'uso (comprese le segnalazioni desunte dalla sezione “aperta” del questionario, tra le quali andranno qui ricordate, in quanto molto ricorrenti, almeno, *ansia*, variamente modulata, *fango* ‘persona sgradevole, traditore’, *fare lo Schettino* ‘essere pavido’, *jolla* ‘spinello’, *sbabbiare* ‘smaniare; dare fuori di testa’, *sbocciare* ‘ubriacarsi’, *spararsi le pose* ‘atteggiarsi, pavoneggiare’)¹⁸, permette inoltre di confermare la vitalità della funzione ludica del LG (si vedano i suoi costanti usi antifrastici), la ricerca tenace dell'espressività linguistica (attraverso il ricorso ad anglicismi, recuperi gergali, linguaggio figurato, onomatopee) e il gusto consolidato per l'iperbole (*antistupro*, *salire il nazismo*, *senza senso*, ecc.).

L'aspetto maggiormente indicativo dell'istantanea in movimento offerta dall'inchiesta, sul quale occorrerà affinare la riflessione, va però senza dubbio individuato nella densità crescente di parole (spesso appartenenti al nucleo più caratteristico del LG, ossia il succitato “strato gergale innovante”) contrassegnate da un'elevata carica emotiva, con particolare allusio-

¹⁸ L'elenco dei termini suggeriti dagli informatori, ricchissimo, sarà senz'altro utile per l'integrazione del questionario che verrà sottoposto nell'ambito del progetto “ampio” sul LG torinese.

ne – a seconda dei casi trasparente, opaca, scherzosa – alla condizione di precarietà ad ampio spettro che accomuna le generazioni più giovani all'alba del terzo millennio: valgono da esempio almeno *ansia*, *chiusura*, *mai una gioia*, *male male*, *presa male* e l'ormai dilagante *disagio*.

Tra gli *hashtag* oggi prediletti in rete, il *disagio* è divenuto un vero e proprio “tormentone”, che trova impiego esemplare (con estremi di oscillazione compresi tra il malessere concreto e l'ironia spensierata) nei racconti e nei commenti di una molteplicità di azioni della vita quotidiana – per lo più scandite dall'incertezza e dall'inquietudine, reali o simulate –, dal licenziamento subito alla perdita del caricabatterie del telefono, dal frigorifero sempre più vuoto alla sessione esami alle porte¹⁹. È voce che ha ormai fatto la sua comparsa anche nelle scritte murali della nostra e di altre città: *in disagio we are not alone* recita una di queste, riflesso e presagio, nella sua dimensione internazionale, icastica e dissacrante, del comune sentire di una collettività fluida e poliedrica, eppure nell'insieme compatta e solidale, e del linguaggio che di tale sentire è veicolo.

Riferimenti bibliografici essenziali

- AMBROGIO – CASALEGNO 2004: R. AMBROGIO, G. CASALEGNO, *Scrostati Gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET, 2004.
- BANFI – SOBRERO 1992: E. BANFI, A.A. SOBRERO (a cura di), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, Bari, Laterza, 1992.
- CANOBBIO 1998: S. CANOBBIO, *Baccagliare a Torino. Appunti di lavoro sul linguaggio giovanile*, in “Rivista Italiana di Dialettologia”, XXII (1998), pp. 195-207.
- CORTELAZZO 2010: M. A. CORTELAZZO, *Giovanile, linguaggio*, in “Enciclopedia dell'Italiano – Treccani”, consultabile al link http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/.
- CÒVERI 1993: L. CÒVERI, *Novità del/ sul linguaggio giovanile*, in RADTKE 1993, pp. 35-47.
- FRANCESCHINI – PIERAZZO 2006: F. FRANCESCHINI, E. PIERAZZO, *BaDaLì: una banca dati sul linguaggio giovanile in Toscana occidentale e in Liguria*, in MARCATO 2006, pp. 55-61.
- FUSCO – MARCATO 1994: F. FUSCO, C. MARCATO, *Parlare “giovane” in Friuli*, Alessandria, Dell'Orso, 1994.

¹⁹ Così commenta un informatore a riguardo: “Il *disagio* non lo puoi incasellare in una definizione, o lo vivi o non lo puoi capire: è qualcosa che grida dai muri, ma se non lo sai ascoltare non ti parlerà mai”.

- FUSCO – MARCATO 2005: F. FUSCO, C. MARCATO (a cura di), *Forme della comunicazione giovanile*, Roma, Il Calamo, 2005.
- MARCATO 2006: G. MARCATO (a cura di), *Giovani, lingue, dialetto*, Atti del Convegno, Sappada / Plodn (Belluno), 29 giugno-3 luglio 2005, Padova, Unipress, 2006.
- RADTKE 1993: E. RADTKE (a cura di), *La lingua dei giovani*, Tübingen, Narr, 1993.
- SAURA – STEFANELLI 2011: A.V. SAURA, S. STEFANELLI, *I linguaggi giovanili*, Firenze, Accademia della Crusca, 2011.

TERRITORI CREATIVI: ESPRESSIONI LOCALI PER DIMENSIONI GLOBALI

Laura Bonato

A partire dagli anni '60 del secolo scorso nel nostro paese, in sintonia con la critica della città capitalista e con l'idealizzazione della tradizionale vita e cultura rurale, la città in genere è diventata il luogo che compromette memorie, legami, tessuti sociali e tradizioni, altera l'ambiente, sradica e omologa. "Il costruito città-campagna è stato spesso investito di forti implicazioni di valore, come equivalente di innovazione-conservazione, libertà-soggezione, progresso-reaione; ma anche al contrario, [...] come equivalente di degradazione-integrità, corruzione-onestà, anonimato-identità, isolamento-appartenenza"¹. A ben vedere, però, la città, attraverso la sua cerimonialità e l'attivazione di 'buone pratiche', dimostra il contrario, e cioè che offre invece momenti di aggregazione, di socializzazione, che generano nella maggior parte dei casi un senso di appartenenza, ad un gruppo e alla città stessa; è un luogo di cambiamento, di produzione e di scambio, e non solo di beni materiali ma anche – e soprattutto – di idee e di progetti.

Recente è l'attenzione, la rivalutazione e la promozione del territorio che mette in atto interessanti piani di restauro che coinvolgono in alcuni casi interi quartieri cittadini, i quali diventano così centro di vita culturale e sociale, dove si intersecano cultura e divertimento. Gli spazi pubblici sono un elemento importante, utile per determinare le modalità attraverso le quali avviene la produzione e la riproduzione delle forme culturali; si caratterizzano quindi come una risorsa, considerando che in ogni società l'uso dello spazio è sempre socialmente regolamentato e culturalmente definito. È qui che si danno appuntamento i giovani per parteci-

¹ A. SIGNORELLI, *Antropologia urbana: introduzione alla ricerca in Italia*, Milano, Guerini, 2004, p. 41.

pare al maxi aperitivo² o per dare vita ad un evento rilevante dal punto di vista della comunicazione di *marketing*, il *flash mob*³, che permette alla gente di riappropriarsi degli spazi urbani in modo diverso, gioioso e anche politico⁴. Le piazze e le vie sono lo scenario della Notte Bianca, un evento culturale ed artistico che in un brevissimo lasso di tempo è diventato un valido strumento per promuovere la città, invitando i propri abitanti e i turisti a girare ascoltando i concerti o assistendo agli spettacoli dislocati in varie zone, entrando nei negozi aperti per l'occasione o nei musei che si propongono in un insolito orario serale⁵. La piazza è senza dubbio il punto da cui parte o in cui convergono i cortei che caratterizzano le feste storiche, che negli ultimi anni hanno incontrato un altissimo favore da parte del pubblico⁶.

² Si tratta di un raduno spontaneo che, per numero di partecipanti e vastità del territorio occupato, è diventato una vera e propria manifestazione di piazza. In particolare, i cosiddetti *apéros géants* dai primi mesi del 2010 stanno riscuotendo un inatteso successo in Francia, scatenando anche una battaglia tra città, a chi riunisce più gente: in alcuni casi si è arrivati fino a 50mila persone. Luogo e ora del ritrovo vengono comunicati via internet e chi vuole partecipare deve solo arrivare al posto convenuto – piazze e strade del centro cittadino – con una bottiglia di vino, o della bevanda favorita, qualche bicchiere di plastica per condividerne il contenuto ed eventualmente qualcosa da mangiare. Il successo di questi eventi nati sul *web* è clamoroso. In Italia, se pur il fenomeno non sembra avere le dimensioni di quello francese, in tutte le regioni si stanno moltiplicando gli inviti in rete per feste in strada, in cui ogni partecipante porta da bere, per suonare, ballare e chiacchierare in alcuni spazi della città senza spendere denaro nei locali.

³ Il *flash mob* è una *performance* collettiva di brevissima durata – massimo 10 minuti durante la quale un consistente gruppo di persone, convocate attraverso i canali della rete – dai *social network* (soprattutto *Facebook*) a *Msn Messenger* al tam-tam virtuale degli sms –, si riunisce in uno spazio di pubblico passaggio – una stazione, una piazza – per realizzare un'azione di gruppo totalmente inaspettata e inconsueta, una coreografia o dei semplici movimenti. Il *flash mob* è essenzialmente una forma di aggregazione, un momento di rottura della routine quotidiana; è capace di calamitare migliaia di persone in un luogo convenuto per mandare in tilt la circolazione del traffico o, più semplicemente, per creare stupore tra i passanti e i turisti ed incoraggiare la libertà di espressione. Privilegia l'aspetto ludico: non ha uno scopo politico, né di protesta, è solo un divertimento ed è estraneo ad ogni tipo di interesse commerciale.

⁴ L. BONATO, *Nuove occasioni di socialità*, in G.L. BRAVO, *Italiani all'alba del nuovo millennio*, Milano, FrancoAngeli, 2013, pp. 273-280.

⁵ Ovunque sia organizzata questa iniziativa mostra una città attiva, aperta e capace di modificare i propri orizzonti proponendone sempre di nuovi. Il suo successo dipende proprio dal fatto che durante la manifestazione i cittadini possono vivere appieno la città, attraversandola, guardandola, usandola tramite le varie opportunità che offre.

⁶ L. BONATO, *Tieni il tempo. Riti e ritmi della città*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

La città, lungi dall'essere semplicemente un articolato complesso insediativo caratterizzato da concentrazione della popolazione e differenziazione sociale, è una forma di vita e di pensiero e sottintende un insieme di relazioni che coinvolgono chi la abita; e attraverso i suoi edifici, le strade, le piazze, i negozi, i monumenti che la caratterizzano comunica il suo particolare stile di vita. La città è dunque una dimensione socio-culturale, uno spazio di significatività nel quale progetti di vita, aspettative, prospettive future, desideri e competenze si intrecciano con le risorse che essa stessa offre; è un contesto vitale, attivo, mutevole di interazione sociale e di memoria. Ne consegue una relazione dinamica tra gli abitanti e la propria città e una comunicazione "di tipo dialogico e bidirezionale [che] viaggia dalle cose alle persone e viceversa"⁷. Si tratta di una relazione quotidiana, continuativa, che si fonda sul senso di appartenenza dei soggetti che rende la città qualcosa di soggettivo ed esclusivo.

Le definizioni di città sono tante e diverse a seconda dell'ambito disciplinare che si privilegia: tutte, comunque, contemplano due dimensioni fondamentali, quella sociale e quella fisica. Il costruito, i caratteri materiali che la costituiscono sono lo scenario percorso, attraversato da concetti quali comunità, cultura, identità, che necessitano appunto di un riferimento territoriale. L'identità urbana è evidente laddove vi è condivisione di spazi, condizione che induce gli individui ad identificarsi emotivamente con il proprio spazio al quale si sentono di appartenere. Questi spazi, investiti di affettività, attaccamento, desideri, prospettive, memoria ecc., si trasformano in luoghi che si caratterizzano quindi per essere unici, diversi dagli altri; il loro carattere identitario viene alimentato e rafforzato attraverso l'uso dello spazio pubblico, luogo dell'incontro, della mediazione, dello scambio e della comunicazione perché frequentato da un gran numero di persone: in passato erano strade, piazze, mercati, giardini, porti, luoghi di culto, a cui oggi si aggiungono centri commerciali, aeroporti, stazioni. L'espressione spazio pubblico rimanda contemporaneamente a due diverse dimensioni: spaziale, cioè fisica e ben identificabile, e sociale, scena delle relazioni sociali. È negli spazi pubblici che la gente 'vive' la città: è qui che sceglie di farlo pur disponendo, volendo, di altre occasioni. Ne consegue che diventa importante creare spazi ad alta qualità, invitanti per i cittadini che devono desiderare partecipare. Ma come si misura la qualità dello spazio pubblico? Di certo non solamente

⁷ M. CANEVACCI, *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*, Roma, Edizioni Seam, 1993.

in termini di prestazioni funzionali, fisiche ed estetiche: meglio valutare l'intensità e la qualità delle relazioni sociali che promuove, la sua capacità di mescolare gruppi e differenti tipi di comportamento e la sua abilità a stimolare identificazione ed integrazione culturale. In una società sempre più fluida, fatta di persone che hanno storie diversissime tra loro, gli spazi pubblici devono avere un grado di flessibilità e una capacità di accoglienza di cui prima non si sentiva il bisogno; piazze e vie sono 'spazi di relazione', punti di socializzazione e di sviluppo del senso di comunità: eventi di varia natura, feste, ricorrenze celebrative ne fanno un luogo di incontro e di scambio⁸.

Dopo la crisi energetica degli anni '70 del secolo scorso molte città europee hanno subito profonde trasformazioni economiche e sociali: i risultati di questi mutamenti sono rimasti impressi sul territorio urbano creando un'eredità di spazi abbandonati molto consistente e tipologicamente varia. Aree industriali, fabbriche, capannoni, scuole, uffici, scali ferroviari, caserme sono diventati luoghi in abbandono e, se pur in maniera diversa, rappresentano oggi una delle sfide più importanti per lo sviluppo urbano della città. Come già accennato, la presenza di spazi caduti in disuso ed edifici dismessi, spesso associata a degrado sociale, può stimolare appropriati interventi per nuovi usi degli stessi. Le pratiche di riuso e nuova destinazione – anche temporanea – di strutture e spazi dismessi della città, le potenzialità stesse insite nel loro riuso suggeriscono soluzioni creative dando vita ad una sorta di *bricolage* socio-organizzativo: è infatti possibile progettare interventi non solo in termini di sostenibilità ambientale ma anche di sostenibilità sociale.

Un esempio di trasformazione e rielaborazione di spazi metropolitani sostanzialmente decostruiti e riutilizzati a fini diversi, e che comporta inevitabilmente una loro rilettura, è data dai *rave party*, feste illegali a ritmo di musica *techno*, le cui *location* sono significative sul piano sociale. I luoghi urbani abbandonati e 'resuscitati' dai *rave party* evidenziano la condizione di transitorietà e di provvisorietà propria di chi li pratica, che si sente libero da vincoli sociali, politici e culturali, e il rifiuto di tutto ciò che è definito, dei ruoli consolidati, delle regole imposte, suggerendo la ridefinizione della propria identità temporaneamente annullata. I luoghi dismessi della città, gli spazi pubblici inutilizzati rendono il *rave* un movimento nomade: appena rappresentato, vissuto, svanisce per comparire in un'altra sede. È un nomadismo che si risolve in una ricerca di spazi non solo

⁸ L. BONATO, *Tieni il tempo. Riti e ritmi della città*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

geografici ma anche sociali e culturali: le feste diventano raduni in cui la comunità si ricostituisce.

Intenzioni organizzative e di socialità sono individuabili in due fenomeni recenti nel nostro paese, due 'buone pratiche', le Case di Quartiere e le *social street*, che sembrano porre l'accento sulla fasulla e mitizzata dicotomia città/campagna a cui si è accennato poc'anzi.

All'inizio degli anni '90 del secolo scorso in Italia si sono registrate le prime esperienze di programmazione e attuazione di politiche urbane innovative, stimulate dalle istituzioni europee che spingevano le città ad adottare un nuovo approccio, a superare le politiche settoriali, a lavorare insieme ai cittadini e a mettere in comunicazione centri e periferie. In particolare Torino ha colto questa opportunità e sono nate le Case di Quartiere, ovvero spazi pubblici riqualificati con il supporto di istituzioni pubbliche, fondazioni bancarie, imprese sociali, associazioni e cittadini: garantiscono un punto di incontro e di riferimento per gli abitanti, organizzano attività di vario genere, creano momenti di socializzazione e svago, offrono servizi, corsi e laboratori, mettono a disposizione spazi. Sono strutture in movimento continuo, capaci di adattarsi flessibilmente a nuove esigenze, proposte e richieste. La Città di Torino e la Compagnia di San Paolo hanno promosso la costituzione di una rete di collaborazione tra le Case di Quartiere⁹, per mettere in comune saperi, esperienze e progetti in un'ottica di crescita, miglioramento della gestione e ampliamento dei servizi; per creare nuove reti, tra soggetti associativi e cittadini, che attraversino la città; per condividere strumenti e sviluppare economie di scala e una sempre maggiore autosostenibilità¹⁰.

La Casa di Quartiere di San Salvario, in particolare, è un laboratorio per la progettazione e la realizzazione di attività sociali e culturali che coinvolge associazioni, cittadini, operatori artistici e culturali; è uno spazio aperto e multiculturale, luogo di incrocio, di incontro e di scambio di attività e persone¹¹.

Questa Casa comprende una caffetteria, una ciclofficina, un ufficio *co-working*, una banca del tempo, un orto, una sala riunioni; e poi sportelli

⁹ Le Case del quartiere a Torino sono: +SpazioQuattro, Bagni Pubblici di via Agliè, Barrito, Bossoli83, Casa del Quartiere di San Salvario, Casa di Quartiere Le Vallette, Casa nel Parco, Cascina Roccafranca, Hub Cecchi Point.

¹⁰ casedelquartieretorino.org.

¹¹ Il progetto è stato avviato grazie a un finanziamento della Fondazione Vodafone e alla partecipazione della Città di Torino ai costi di ristrutturazione dell'immobile degli ex bagni pubblici di via Morgari 14.

informativi e spazi di ascolto; è possibile frequentare laboratori artistici, corsi di danza, di discipline orientali, di musica e canto, di lingua e informatica; si possono organizzare conferenze e spettacoli¹².

Nella mia città, Alessandria, esiste una sola Casa di Quartiere, in via Verona, inaugurata nel 2013 con l'intento di promuovere un modello cooperativo che mira a rendere protagonisti dei servizi gli stessi fruitori, coinvolgendoli nelle attività di gestione delle iniziative con un approccio inclusivo e sempre dialogico, e a rivitalizzare i legami sociali del quartiere. La Casa è diventata un punto di riferimento importante soprattutto nel periodo estivo, con la chiusura dell'anno scolastico: molti ragazzi della zona la frequentano e sono impegnati in attività di varia natura.

La Casa di Quartiere di Alessandria rappresenta un modello di gestione collettiva di uno spazio davvero 'pubblico', nato con l'obiettivo di insediare in città un punto di ascolto e di promozione di iniziative rivolto sia ai cittadini italiani sia a quelli stranieri. Da tempo funzionano una scuola di italiano per stranieri, un doposcuola per i minori, la sala prove dell'Orchestra Multi-etnica Furaste¹³ e uno sportello di aiuto e informazione per i profughi e tutti coloro che vogliono chiedere asilo politico e non sanno quali procedure seguire. Di recente sono stati inoltre inaugurati due punti vendita: un negozio con capi di sartoria e altri prodotti non alimentari; un secondo spazio vendita con i prodotti degli orti solidali. È interessante notare che alcune attività collegate alla Casa, come la distribuzione alimentare, il laboratorio di sartoria e la raccolta e distribuzione di abiti, sono quasi completamente gestite dalle donne del quartiere, molte arabe¹⁴.

Le Case di Quartiere sono un efficace modello di sviluppo locale e di rigenerazione sociale urbana che sa convogliare in maniera etica e condivisa rilevanti investimenti sul capitale umano di un territorio, promuovendo cultura del benessere, del bene comune e della socialità che passa anche da un recupero e una valorizzazione dei quartieri e delle relazioni con tutti gli altri soggetti presenti¹⁵.

Poco più di un anno fa, nell'estate 2013, Federico Bastiani, giornalista

¹² www.casadelquartiere.it.

¹³ Il gruppo, formato da musicisti provenienti da Brasile, Cuba, Egitto, Marocco, Senegal, Sri Lanka e Bangladesh, oltre che italiani, ha come obiettivo quello di creare occasioni di incontro tra persone di diversa provenienza attraverso la musica, favorendo l'integrazione, la conoscenza e lo scambio culturale, e di stimolare attenzione e curiosità da parte del pubblico verso sonorità e linguaggi diversi.

¹⁴ www.facebook.com/casa.alessandria.

¹⁵ casedelquartieretorino.org.

e padre di famiglia residente a Bologna, ha partorito il desiderio di conoscere i suoi vicini di casa attraverso il *web*. Ha creato un gruppo su *Facebook* dedicato a tutti coloro che vivono come lui in via Fondazza, e contemporaneamente ha stampato dei volantini in modo da coinvolgere anche chi non usa i mezzi di comunicazione più innovativi. Centinaia di persone hanno risposto all'appello e poco per volta si è creato un gruppo che trascorre insieme le serate, cerca di risolvere i problemi della quotidianità, collabora: ci sono persone disponibili per i vicini di casa più anziani e portano loro la spesa, chi si propone come baby-sitter in caso di necessità, chi offre ripetizioni ai bambini; inoltre i residenti si scambiano informazioni pratiche¹⁶. L'esito dell'iniziativa di Bastiani è che via Fondazza, fino a qualche tempo prima solo una tra le tante affascinanti vie di Bologna con i portici, ora è una *social street* – la prima al mondo¹⁷ –, una realtà concreta in cui i cittadini si supportano e si aiutano a vicenda, condividono insieme conoscenze ed esperienze, organizzano feste e mostre fotografiche, progettano di gestire un giardino comunale, abbelliscono la strada con fioriere realizzate con materiali di recupero¹⁸.

Questo fenomeno di riqualificazione dal basso si è diffuso in fretta: nell'immediato a Bologna – una decina di casi in breve tempo – e poi in tutta Italia¹⁹ attraverso il sito www.socialstreet.it. Il modello è stato esportato all'estero: è nata una *social street* in Slovenia, una in Nuova Zelanda e una decina in Portogallo. Attualmente le *social street* sono 280 nel mondo e ne fanno parte oltre 12mila persone. Perché tanto successo? Che cosa c'è di così rivoluzionario in questa iniziativa? Assolutamente niente che non vada al di là dei rapporti umani, del desiderio di stare insieme per scambiarsi idee su iniziative e attività ma anche per coordinarsi e condividere: ci si incontra, si parla, ci si confronta, si progetta. I nostri ritmi di vita sottraggono ore preziose alle relazioni sociali e siamo costantemente

¹⁶ Alcuni esercizi commerciali offrono inoltre sconti e menu a prezzi bassi riservati ai residenti di via Fondazza.

¹⁷ Il 21 settembre 2014 la *social street* di via Fondazza ha festeggiato un anno di vita.

¹⁸ www.socialstreet.it.

¹⁹ Via Fondazza continua comunque a fare da collettore delle buone pratiche. In via Maiocchi a Milano hanno organizzato uno *swap party* per far diventare *social* il cambio dell'armadio: ci si ritrova una domenica pomeriggio e chi ha un vestito che non usa più può portarlo e scambiarlo con un altro abito. In via Pitteri a Ferrara hanno costruito una piccola biblioteca. Nel centro storico di Tricase (Lecce) la *social street* ha organizzato una giornata di 'pulizie di primavera': un modo per prendersi cura dello spazio pubblico ma anche per conoscersi e fare nuove amicizie lavorando insieme a qualcosa di concreto.

alla ricerca di tutto ciò che ci consente di risparmiare tempo: ma per fare che cosa? Per entrare in sintonia con una città che desideriamo/pensiamo *smart*²⁰ e che presuppone una più alta qualità di vita? Una città 'intelligente' però può essere anche quella che permette ai suoi abitanti di riscoprire l'importanza delle relazioni sociali, dello stare insieme, di riappropriarsi degli spazi pubblici. Da questo relazionarsi nascono idee, iniziative, ricchezza culturale.

Un altro esempio di collaborazione aperta e sociale, senza una struttura gerarchica è quello relativo a Succiso, un piccolo centro sulle colline emiliane colpito dal fenomeno dello spopolamento, dove 33 abitanti hanno realizzato una filiera di attività economiche e sociali in grado di fermare l'emigrazione: un ristorante, un agriturismo, una fabbrica per la produzione del pecorino e della ricotta doc, una scuola di montagna; e poi la bottega del pane, il bar e una sala convegni, luoghi strategici della comunità.

È interessante anche quanto succede a Barcellona. Nel quartiere Born gli abitanti, per ridurre i costi della spesa, hanno deciso di coltivare pomodori, zucchine e patate: a tale scopo hanno recuperato un'area verde destinata al cemento e l'hanno trasformata nell'Orto Collettivo del Forat. I residenti dei quartieri La Bordeta e Sants, dopo trent'anni di rivendicazioni e minacce, hanno recuperato un vecchio complesso industriale e lo hanno trasformato in un luogo di incontro in cui ci sono le bancarelle del mercato, un bar cooperativo in cui si incrociano i racconti di giovani e anziani e una biblioteca pubblica; intanto un collettivo di architetti sta progettando nuovi usi per questi spazi²¹.

Negli ultimi anni si è diffuso un modello di città perennemente attiva, aperta 24 ore su 24 e le cui risorse sono accessibili a tutti. Si vivono la notte e gli spazi pubblici: in particolare gli spazi della cultura riutilizzano luoghi originariamente destinati ad altra funzione, specialmente con l'allestimento notturno di aree tradizionalmente destinate ad una fruizione diurna, e in questi inusuali siti si coniugano tradizione e innovazione.

I casi qui presentati, che meriterebbero una più ampia e profonda analisi, sembrano aprire un'interessante area di indagine socio-antropolo-

²⁰ Per definizione la *smart city* è la città che tende all'ottimizzazione e all'innovazione dei servizi pubblici, in modo da mettere in relazione le sue infrastrutture materiali con il capitale umano attraverso l'impiego delle nuove tecnologie della comunicazione, dell'ambiente e dell'efficienza energetica, allo scopo di soddisfare le esigenze di cittadini e la qualità della loro vita.

²¹ www.blogonlyapartments.it.

gica che supera la secolare opposizione città/campagna. Questi fenomeni stimolano a riconsiderare certi schemi concettuali dati per scontati e che, così come li abbiamo ereditati dalla nostra tradizione di studi, non paiono utili a spiegare perché, ad esempio, se pur la città suggerisca l'idea di un ritmo spazio-temporale accelerato, di novità, di mezzi di comunicazione rapidi, in essa trovino spazio anche le pratiche che riconosciamo come tradizionali.

CE N'EST PAS ASSEZ
NOT ENOUGH
NON BASTA

Gabriella Bosco

Traduire c'est dire ponce à la vie.

Qual piuma al vento, la traduzione è mobile.

La si rilegge, quando è stampata, e subito salta agli occhi ciò che si vorrebbe aver detto in altro modo rispetto a quello che si trova scritto. Oppure, si sta facendo un lavoro diverso, si è in biblioteca, ed ecco che arrivano indizi, segni, prove delle varianti che sarebbe stato opportuno considerare.

Quando abbiamo fatto il volume *Racconti e prose brevi*¹, correva l'anno 2010. Avventura per me straordinaria: mi veniva offerta su un vassoio d'argento, anzi d'oro, l'opportunità di tradurre, circondata dai migliori specialisti, testi di Beckett che amavo oltre ogni dire; a me che tanto avevo lavorato su Ionesco e lo avevo tradotto, a me che – avendo incontrato più e più volte quest'ultimo, averlo intervistato, frequentato in casa sua a Parigi nel corso dei suoi ultimi anni di vita – era rimasto il grande cruccio di aver costeggiato Beckett alla fine della sua esistenza, di averlo quasi sfiorato *fisicamente* in boulevard Saint Jacques e ai tavolini del caffè internazionale vicino a casa sua, ma di non aver saputo cogliere l'occasione quando sarebbe stato il momento. Cominciavo a lavorare per “La Stampa”, e avrei potuto farmi mandare a cercare di incontrarlo, per difficile che fosse: ed ecco che Beckett era morto.

Ora, senza preavviso, un bel giorno tu mi proponevi di partecipare ai lavori per un volume che avrebbe raccolto testi narrativi di Beckett. Mi offrivi di cimentarmi, per questo avevi pensato a me, su alcuni dei testi francesi di Beckett. Doppia manna: i *Textes pour rien*, e poi *Imagination morte imaginez*, *Bing*, e *Assez*.

¹ S. BECKETT, *Racconti e prose brevi*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 2010.

Ma prima di procedere, un omaggio: la traduzione, inedita, del ritratto in versi che fece Alain Bosquet dell'amico Beckett nel *Cahier de l'Herne* a lui dedicato², sorta di blasone alla rovescia, postmoderno:

Il tuo corpo troppo troppo è troppo lungo
Le tue gambe troppo loro sono troppo interminabili
E tu le pieghi le dispieghi
Vorresti essere un uccello corto un uccello tondo
Non troppo tondo ma molto corto
Per entrare meglio dentro di te a cercare
Siccome tu sei tu solo per fastidio degli altri
Ameresti non aver niente da amare
Né il tuo corpo che si spezza
Né quelle ali che non avrai mai
Né quelle gambe che vanno troppo lontano troppo vicino
E t'impediscono di essere te
Quando occasionalmente hai voglia di non essere
Gli altri
L'amore di sé comunque ti disgusta
Almeno quanto le membra che trascini
Si potesse metter le gambe
In una vecchia valigia ah! Non troppo vecchie
E le gambe troppo pesanti troppo fragili
E la valigia comunque hop le inghiottirebbe
Le braccia queste braccia orrende che devono star su
Prendere e troppo lasciare e troppo ghermire non sai che cosa
Queste braccia che scelgono ma è orrendo
La valigia forse potrebbe nasconderle
Avrebbe dovuto esser concesso
Nascere tondi oh non troppo tondi
Però almeno nascere troppo corti
Per non uscire fuori da se stessi
Le gambe vanno è compito loro
Anche se bisogna stare dove si è
E le braccia prendono
Anche pendendo prendono troppo ogni volta troppo
Mentre sarebbe meglio lasciare
Gli esseri tutti gli esseri e le cose
Là dove sono tranquilli belli o brutti

² A. BOSQUET, *Poème pour Sam*, in *Cahier Beckett*, dirigé par Tom Bishop et Raymond Federman, "Cahier de l'Herne" n° 31, Paris, L'Herne, 1976, pp. 152-154.

Neanche il tuo collo ti piace
 Lo torci e vorresti che si girasse
 Ogni volta che passi
 Laggiù in lontananza al largo di te stesso
 Nella rada di quell'altro tuo io che è la spia
 Di chissà quanti altri tuoi io un popolo intero
 Di uomini simili amici nemici
 Si pensa di sovrappopolarsi così
 Come per perdersi alla fine
 Le tue mani le tue mani ogni mattina sono assassine
 Le tagli come fiori e ricrescono
 Le bruci e risorgono
 Le mordi diventano grosse come ortaggi
 A volte ti metti le manette
 E alla tua anima sono catene che metti
 Il solo cui a volte perdoni
 È il tuo sguardo
 Ma poi no gliene vuoi
 Perché vede il mondo troppo bene
 Questa sporcizia a che serve conoscerla
 E lo sguardo te la riporta
 Fedele come cane di quale cagna
 Fedele come il gatto di quale gatta
 Grazioso come il pidocchio di quale pulce
 Bisogna punirli bisogna punirli cribbio gli occhi
 Allora lanci gli occhiali
 Non importa dove sulla tovaglia o nell'insalata
 Lo sguardo nudo
 Lo sguardo nudo
 Quale poesia diamine è l'innocenza
 Quale poesia diamine è il disarmo
 Della memoria uno sguardo nudo come una poesia
 Non veder inventare il programma è terribile
 Sempre il tuo corpo nella tua orbita
 Sempre ciò che va oltre e che sporge
 Il naso il labbro e l'occhio perché hanno un sesso
 Se bastava nasconderli in valigia
 Che però è piena con tutti quegli organi
 In partenza il corpo in partenza la pelle
 Troppo troppo peso nel bidone della spazzatura si sta meglio
 E se invece che nel bidone
 Ti mettesti nella tua vecchia valigia

Ti si potrebbe portare al deposito bagagli
 E dimenticarti lì magari un anno o anche due o tre
 Tutti i giorni sospiri il tuo scheletro
 Se potesse restringersi sarebbe magnifico
 Il tuo cuore tu osi pensare a questo muscolo
 Eh si batte troppo veloce e di traverso e molle
 Uno pneumatico farebbe ben meglio
 O addirittura un guanto da boxe con dentro un salame
 Il naso ti trancia in due come una ghigliottina
 Il labbro si sgonfia come un soffione
 Sai quello che a volte ti dispiace un po' meno
 È la scapola ha si potrebbe dire
 Una superficie un po' tonda un po' larga
 E a volte spinge sulla spalla
 Oh sì nei momenti di grande disprezzo
 Non parli mai è il tuo scheletro
 Che mormora per te
 Parole che sono pietre
 Sillabe che sono cicatrici
 Proverbi che sono rantoli
 Il tutto sotto forma di ossa dice che vorresti essere un ginocchio
 Il tuo corpo troppo troppo è presente
 Il tuo io tu non sai dove trovarlo
 La tua vita in valigia
 La vita è lo spurgo³

³ “Ton corps trop trop il est trop long/ Tes jambes trop elles sont trop interminables/
 Et tu les plies tu les déplies/ Tu voudrais être un oiseau court un oiseau rond/ Pas trop
 rond mais très court/ Pour mieux entrer en toi que tu recherches/ Car tu n’es toi que
 par gêne des autres/ Tu aimerais n’avoir rien à aimer/ Ni ton corps qui se casse/ Ni ces
 ailes jamais que tu n’auras/ Ni ces jambes qui vont trop loin trop près/ Et qui
 t’empêchent d’être toi/ Quand par hasard tu as envie de n’être pas/ Les autres/
 L’amour de soi pourtant ça te dégoûte/ Autant que tous ces membres que tu traînes/ Si
 on pouvait mettre ses jambes/ Dans la vieille valise ah! Pas trop vieilles/ Et les jambes
 trop lourdes trop fragiles/ Et la valise aussi hop elle avalerait/ Les bras ces bras affreux
 qui doivent se tenir/ Prendre et trop choir et trop saisir tu ne sais quoi/ Ces bras qui
 font un choix mais c’est affreux/ La valise peut-être pourrait les cacher
 On aurait dû avoir le droit/ De naître rond oh pas trop rond/ Dant tous les cas naître
 trop court/ Pour ne pas dépasser hors de soi-même/ Les jambes vont c’est bien leur
 rôle/ Même s’il faut rester en place/ Et les bras prennent/ Même en pendant ils pren-
 nent trop chaque fois trop/ Alors qu’il vaudrait mieux laisser/ Les êtres tous les êtres
 puis les choses/ Là où ils sont tranquilles beaux ou laids/ Tu n’aimes pas ton cou non
 plus/ Tu te le tords et tu voudrais qu’il se retourne/ Chaque fois que tu passes/ Là-bas

E ora, sbrigato l'aspetto fisico, il resto.

Non si tratta in questo caso di cambiare il testo. La traduzione di *Asses* per ora tiene. Lo dici spesso, ogni cinquant'anni circa bisogna ritradurre perché a differenza dei testi le traduzioni invecchiano. No, qui è questione di proporre dettagli che non sarebbero stati adeguati al volume einaudiano ma che ora acquisiscono un senso.

Là infatti erano i testi originali ad essere tradotti, e non era richiesto, né sarebbe stato opportuno, andare a verificare in che modo Beckett aveva trasformato la versione francese trasponendola lui stesso in inglese. Ed erano i testi originali definitivi, quindi ugualmente non era richie-

au loin au large de toi-même/ En rade de cet autre toi qui est l'espion/ De combien d'autres toi encore tout un peuple/ D'hommes semblables tes amis tes ennemis/ A-t-on idée d'ainsi se surpeupler/ Comme pour à la fin se perdre/ Tes mains tes mains tous les matins sont assassins/ Tu te les coupes comme fleurs et ça repousse/ Tu te les brûles ça revit/ Tu te les mords ça devient gros comme légumes

Parfois tu te mets les menottes/ Et à ton âme est-ce des chaînes que tu mets/ Le seul à qui quelquefois tu pardones/ C'est ton regard/ Et puis non celui-là tu lui en veux/ De voir trop bien le monde/ Car cette saleté à quoi bon la connaître

Et le regard te la rapporte/ Fidèle comme chien de quelle chienne/ Gentil comme le chat de quelle chatte/ Mignon comme le pou de quelle puce/ Faut les châtier faut les châtier crénom les yeux/ Alors tu lances tes lunettes/ N'importe où sur la nappe ou c'est dans la salade/ Le regard nu/ Le regard nu/ Quel poème dis donc mais l'innocence

Quel poème dis donc mais le désarmement/ De la mémoire un regard nu comme un poème/ Ne pas voir inventer le programme est terrible/ Toujours ton corps dans ton orbite/ Toujours ce qui dépasse et cela qui se lève/ Le nez la lèvre et l'oeil pourquoi ont-ils un sexe/ S'il suffisait de les cacher dans la valise/ Qui est pleine pourtant avec tous ces organes

En partance le corps en partance la peau/ Trop trop de poids dans la poubelle il fait meilleur/ Et si au lieu de la poubelle

Tu te mettais dans ta vieille valise/ On pourrait te porter à la consigne/ Et t'oublier peut-être un an ou deux ou trois/ Tous les jours tu soupire ton squelette/ S'il pouvait rétrécir ce serait épatant/ Ton coeur tu oses songer à ce muscle

Eh bien il bat trop fort et de travers et mou/ Un pneu ferait bien mieux l'affaire/ Ou même un gant de boxe avec un saucisson dedans/ Le nez te coupe en deux comme une guillotine/ La lèvre elle se fane en pissenlit/ Tu sais ce qui parfois te déplaît moins/ C'est l'omoplate elle a comme on dirait/ De la surface un peu ronde un peu large

Et elle pousse quelquefois sur ton épaule/ Oh oui dans les moments de haut mépris/ Tu ne parles jamais c'est ton squelette/ Qui murmure à ta place/ Des mots qui sont des pierres/ Des syllabes qui sont des cicatrices/ Des proverbes qui sont des râles/ Le tout en os il dit que tu voudrais être un genou/ Ton corps trop trop il est présent/ Ton toi tu ne sais pas où le trouver/ Ta vie dans la valise / La vie c'est la vidange". Alain Bosquet (un omaggio affettuoso: Beckett e Bosquet erano amici da molto tempo, poeticamente complici, di sensibilità affine; l'uno sapeva cosa piaceva all'altro, e cosa non sopportava).

sto, né sarebbe stato opportuno (a parte un caso, quello di *Bing*, per il quale si era reso necessario per ragioni tutte specifiche)⁴ andare a indagare nella serie degli avantesti, tanto francesi quanto inglesi⁵, per vedere attraverso quali varianti Beckett aveva elaborato la versione finale.

Qui invece nulla impedisce di farlo. Ed anzi, alla luce di quanto entrambe le indagini svelano, dicevo, farlo diventa nella nostra prospettiva interessante.

Narrazione in prima persona divisa in sequenze, racconta gli anni trascorsi da chi parla con un uomo più adulto insieme al quale, mano nella mano, camminò per migliaia di chilometri, parecchie volte la lunghezza dell'equatore. Il personaggio più adulto, ormai vecchio e piegato in due, un giorno disse a chi racconta di lasciarlo. La separazione è descritta quattro volte (la quarta contraddittoria rispetto alle prime tre) ma nell'insieme il ricordo è sereno. Anche nel presente in cui l'io narrante vive in solitudine ed avanza verso il buio, persiste la calma appresa negli anni trascorsi con l'altro personaggio.

Per quanto riguarda il confronto con la versione inglese realizzata dallo stesso Beckett⁶, la prima osservazione è che delle 29 sequenze originarie solo 28 superano la frontiera del passaggio di lingua. A non figurare in inglese è la numero 20:

Tutte queste nozioni sono sue. Non faccio che combinarle a modo mio. Disponendo di quattro o cinque vite come quella avrei potuto lasciare una traccia⁷.

⁴ “Le diverse stesure” scrivevi nel tuo *Invito alla lettura di Beckett* (Milano, Mursia, 1984), “evidenziano come *Bing* sia il risultato di una puntigliosa ricerca di essenzialità e di astrattezza” (p. 138). Per poter tradurre la versione finale, estremamente prosciugata, e non cadere talora in errori interpretativi dovuti alla rarefazione, era stato d'obbligo lavorare sulla genesi del testo, le sue dieci stesure e la progressiva riduzione.

⁵ Dieci quelli in francese, tre quelli in inglese in questo caso.

⁶ *Enough*, in S. BECKETT, *The Complete Short Prose 1929-1989*, Edited and with an Introduction and Notes by E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995, pp. 186-192 (edizione qui utilizzata). La prima edizione in inglese è dell'aprile 1967: in *Books and Bookman* 13.7, pp. 62-63.

⁷ Nell'originale francese: “Toutes ces notions sont de lui. Je ne fais que les combiner à ma façon. Donn  quatre ou cinq vies comme celle-l  j'aurais pu laisser trace” (*Assez*, in *T tes-mortes*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967, pp. 33-47: 43 – edizione qui utilizzata: si tratta in realt  della seconda versione a stampa in francese, raccolta in volume con altre brevi prose, senza varianti rispetto alla prima che risale a pochi mesi prima, pubblicata in rivista: *La Quinzaine littéraire*, 15 mars 1966, pp. 4-5, e poi riprodotta in plaquette singola per Minuit).

Coerente rispetto alla sequenza 6 che diceva:

Tutto mi viene da lui. Non lo ridirò ogni volta a proposito di questa o quella conoscenza. L'arte di combinare o combinatoria non è colpa mia. È una tegola del cielo. Per il resto direi non colpevole⁸.

L'intenzione, poi smentita in francese, viene invece messa in pratica nella versione inglese dove dunque non è ribadita la natura combinatoria delle nozioni che la voce narrante ha mutuato dall'altro personaggio, detentore del sapere. E anche è eliminato il riferimento all'ipotesi di poter lasciare una traccia solo avendo almeno quattro se non cinque vite supplementari.

Infine è soppresso, nel corso della penultima sequenza, il segmento: "Non ho riflettuto sulla questione"⁹. Non volendosi ripetere, la voce narrante evita di ribadire che la ponderazione spettava principalmente al personaggio più adulto.

A proposito di: "Non ho riflettuto sulla questione". Traducendo così ho preservato fino in fondo l'indeterminatezza sessuale del personaggio che racconta. I non fluentissimi commentatori si sono espressi variamente su questo punto, chi sfruttando l'argomento dell'androginismo e dell'unità originariamente indistinta dalla cui scissione sarebbero nate le due identità, chi ricamando su eventuali allusioni a un'ipotetica primigenia omosessualità, chi ancora semplicemente individuandola come specificità del testo, la volontà virtuosistica di Beckett di mantenere la narrazione sul filo dell'indecidibile. Il testo francese definitivo è inequivoco in questo senso. "Je ne me suis pas posé la question" è solo in apparenza un sintagma coniugato al maschile. La regola dell'accordo per il participio passato di un verbo pronominale come *se poser* vuole infatti che esso ri-

⁸ "Tout me vient de lui. Je ne le redirai pas chaque fois à propos de telle et telle circonstance. L'art de combiner ou combinoire n'est pas ma faute. C'est une tuile du ciel. Pour le reste je dirais non coupable" (p. 36); "All I Know comes from Him. I won't repeat this apropos of all my bits of knowledge. The art of combining is not my fault. It's a curse from above. For the rest I would suggest not guilty" (p. 187).

⁹ "Je ne me suis pas posé la question" (pp. 46-47). Nel caso specifico, la domanda che la voce narrante dice di non essersi mai posta – dopo aver riferito sinteticamente i contenuti delle conversazioni a due – è quella relativa al destino dell'uomo: "Que sais-je du destin de l'homme?" (p. 46). Questione retorica che comporta il commento: "Je suis davantage au courant des radis" (p. 47). In inglese: "What do I know of man's destiny? I could tell you more about radishes" (p. 192).

manga invariato indipendentemente dal genere del soggetto quando il complemento oggetto diretto sia posposto al verbo. La traduzione letterale italiana (“non mi sono posto la questione”) avrebbe invece indotto una definizione maschile della voce narrante. E questo doveva essere più che mai evitato, se è vero che Beckett da un avantesto al successivo ha lavorato in modo da sopprimere via via qualunque elemento di determinazione. A partire dal più individuante, eliminato a partire dal terzo avantesto, un secondo pene, succhiato specularmente al primo:

Je crois volontiers qu’il me faisait part de tous ses besoins. En ce cas il n’en avait pas beaucoup. Quand il se taisait il était peut-être comme moi. Quand il me demandait de lui sucer le pénis, je m’empressais de lui obéir. J’en tirais de la satisfaction. Moins que lui sans doute, ce n’est pas sûr. Même chose quand il me demandait de me sucer le mien, je veux dire de le lui donner à sucer à lui¹⁰.

Nella versione finale rimane un pene unico, quello del personaggio più adulto.

Altra variante notevole è quella che arretra di sette anni il momento dell’incontro dell’io narrante con l’uomo più adulto.

Il testo definitivo dice: “Dovevo avere sui sei anni quando mi prese per mano. Uscivo appena dall’infanzia”¹¹. Nel primo avantesto francese invece si leggeva: “Je devais avoir dans les six ~~treize~~ ans quand il me prit par la main”¹². La cancellazione del tredici può essere interpretata come segno precursore della volontà di rendere il più possibile asessuato, fino alla frase finale, l’io narrante – i sei anni sono, rispetto ai tredici, età di assai maggiore indifferenziazione – ma può essere anche vista come conseguenza di un ricalcolo, se si propende per una lettura *codée* del rapporto d’amore raccontato.

In fondo è questa, in effetti, che io ora propongo. I tredici anni corrisponderebbero allora a quelli trascorsi da quando il personaggio più adulto aveva creato l’ambiente propizio alla nascita del legame di coppia. Il

¹⁰ MS 1529/1: manoscritto olografo datato 4 settembre 1965. Gli originali degli avantesti sono conservati a Saint Louis, Washington University. In fotocopia sono consultabili alla Beckett Collection dell’Università di Reading in Gran Bretagna.

¹¹ “Je devais avoir dans les six ans quand il me prit par la main. Je sortais de l’enfance à peine” (p. 35). “I cannot have been more than six when he took me by the hand. Barely emerging from childhood” (p. 187).

¹² MS 1529/1.

tredici mutato in sei tradurrebbe la volontà di camuffare gli indizi, renderli silenziosi.

Ci sono infine i fiori. Protagonisti dell'ultima sezione, condensano il ricordo di ciò che l'esperienza relazionale è stata negli anni. La loro bellezza, i loro colori, confrontabili solo al simmetrico godimento provato nel guardare il cielo, sia pure dentro uno specchietto per via dell'impossibilità fisica dell'uomo più adulto ormai piegato a squadra, appaiono a varie riprese, simbolo di ciò che nutrendo il corpo lo rigenera, per poi accogliere nel loro abbraccio di petali e profumo il punto culminante del testo, l'ammissione di ciò che fu.

Nel primo avantesto, quei fiori erano ceneri:

Je vois les cendres à mes pieds et ce sont les autres que je vois. Celles que nous foulions en cadence. Ce sont d'ailleurs les mêmes¹³.

Sono loro, quelle ceneri in fiore, palpabili e morbide, a svelare il segreto:

Vivevamo di fiori. Questo per il sostentamento. Si fermava e senza doversi abbassare afferrava una manciata di corolle. Poi ripartiva biascicando. Nell'insieme esercitavano un'azione calmante. Nell'insieme eravamo calmi. Sempre di più. Tutto lo era. Questa nozione di calma mi viene da lui. Senza di lui non l'avrei avuta. Adesso me ne andrò cancellando tutto salvo i fiori. Niente più piogge. Niente più mammelloni. Nient'altro che noi due a trascinarci tra i fiori. Basta i miei vecchi seni sentono la sua vecchia mano¹⁴.

¹³ La versione definitiva francese: "Je vois les fleurs à mes pieds..." (p. 39). E quella inglese: "I see the flowers at my feet..." (p. 189).

¹⁴ Nous vivions de fleurs. Voilà pour la sustentation. Il s'arrêtait et sans avoir à se baisser attrapait une poignée de corolles. Puis repartait en mâchonnant. Elles exerçaient dans l'ensemble une action calmante. Nous étions dans l'ensemble calmes. De plus en plus. Tout l'était. Cette notion de calme me vient de lui. Sans lui je ne l'aurais pas eue. Je m'en vais maintenant tout effacer sauf les fleurs. Plus de pluies. Plus de mamelons. Rien que nous deux nous traînant dans les fleurs. Assez mes vieux seins sentent sa vieille main" (p. 47). "We lived on flowers. So much for sustenance. He halted and without having to stoop caught up a handful of petals. Then moved munching on. They had on the whole a calming action. We were on the whole calm. More and more. All was. This notion of calm comes from him. Without him I would not have had it. Now I'll wipe out everything but the flowers. No more rain. No more mounds. Nothing but the two of us dragging through the flowers. Enough my old breasts feel his old hand" (p. 192).

IL LAVORO NELLA SCEPSI ETICO-PEDAGOGICA DI GIUSEPPE RENSI

Silvano Calvetto

Temperamento pugnace e individualistico, “poeta maledetto” della filosofia, amatore di tutte le cause perdute, Rensi è di quelli cui piace dire di no alla scuola dominante e di starsene coi vinti, salvo, quando siano divenuti vincitori, a piantarli in asso e passare al campo opposto.

Adriano Tilgher

Coerenze

Nella controversa biografia intellettuale di Giuseppe Rensi il tema del lavoro ricorre in modo assai significativo. Sin dagli anni dell’impegno nel campo socialista, infatti, sono molti i contributi che il filosofo veneto offre alla questione, tornandovi anche quando la sua riflessione prende le distanze da quell’impegno giovanile ed assume una connotazione politica e culturale di tutt’altro segno, fino a maturare un radicale scetticismo che ne fa una delle figure più anomale nel panorama culturale del primo Novecento¹.

Di questo complesso itinerario intellettuale, a lungo ignorato prima di un rinascite interesse maturato soprattutto negli ultimi decenni, sono state fornite diverse e contrastanti valutazioni, non scevre, talvolta, dalla tentazione di ridurre la portata della sua figura all’etichetta, magari seducente ed accattivante, del filosofo “irregolare”, “maledetto”, “corsaro”, con il rischio, magari involontario, di produrre indebite semplificazioni di un percorso molto più ricco ed articolato delle etichette nelle quali lo si è

¹ Per una prima ricognizione del pensiero di Rensi (1871-1941) si rinvia a AA.VV. *Giuseppe Rensi, Atti della “Giornata rensiana” (30 aprile 1966)*, a cura di M. Sciacca, Milano, Marzorati, 1967; AA.VV. *L’inquieto esistere. Atti del Convegno “Giuseppe Rensi nel cinquantenario della morte” (1941-1991)*, a cura di R. Chiarenza, N. Emery, M. Novaro, S. Verdino, Genova, EffeEmmeEnne, 1993. In anni più recenti, è stato Nicola Emery a offrire i contributi più significativi sulla sua figura. Cfr. *Lo sguardo di Sisifo. Giuseppe Rensi e la via italiana alla filosofia della crisi*, Milano, Marzorati, 1997; *Giuseppe Rensi. L’eloquenza del nichilismo*, Roma, Edizione Seam, 2001.

voluto confinare. Così, nonostante i significativi interventi di Michele Federico Sciacca, Augusto Del Noce, Massimo Cacciari, Nicola Emery e molti altri ancora, i quali hanno contribuito a restituire al filosofo veneto il ruolo che gli spetta nella storia della filosofia italiana, quella di Rensi resta figura difficile da decifrare. Certo, l'apparente disinvoltura con la quale muta le proprie posizioni, che lo vede passare da una sponda all'altra con sorprendenti giravolte culturali, sempre sul filo di un paradosso che gli attira non pochi strali dai suoi contemporanei, rende il suo percorso di ricerca tutt'altro che retto e lineare, finendo per alimentare letture radicalmente divergenti della sua opera, facendo favorevolmente appello alla sua 'contraddittoria coerenza' in certi casi, condannando la sua 'magnifica incoerenza' in altri. Là dove il paradigma della coerenza non riguarda solamente gli aspetti teorici del suo impianto speculativo, ma anche, nondimeno, le controverse scelte compiute in campo politico, che lo vedono, ormai lontano dal socialismo giovanile, dapprima in sintonia con il fascismo delle origini, poi nel campo avverso quando questi sale al potere, fino ad una marginalizzazione che assume i caratteri della vera e propria persecuzione, costringendolo ad abbandonare l'attività accademica e a vivere in pieno isolamento dalla fine degli anni venti. Senza contare, poi, l'arresto subito a Genova nel '30 per cospirazione antifascista che tanto clamore suscita in larga parte del mondo intellettuale dell'epoca. Cosicché, alla fine, come sottolinea Sergio Givone in un'efficace sintesi della sua ricezione, a Rensi "è stato assegnato il nobile ruolo del testimone e della vittima, ma senza che la sua opera fosse mai davvero presa in considerazione come meritava" (Givone 1997).

Se da tempo, tuttavia, fatti i conti con i *cliches* di cui sopra, si è provveduto a storicizzarne la figura, mettendo in evidenza i significativi legami della sua riflessione con la filosofia della crisi, anticipandone per certi versi forme e contenuti, resta il fatto che Rensi continua ad essere un intellettuale in larga parte imprevedibile ancora oggi, come spesso accade a coloro che fanno del dubbio radicale il perno etico e metodologico della propria meditazione critica. Una meditazione, peraltro, che a muovere dai classici dell'antichità e risalendo su per le vie di una modernità sempre percepita nella sua intrinseca problematicità, cresce, almeno nelle prime opere speculative, nel solco del neoidealismo di Croce e Gentile, prima di congedarsi da tale matrice quando questa diventa egemone. Nel segno di un progressivo distacco da ogni forma sistematica del pensiero, che lo porta negli anni trenta ad una scrittura aforistica e frammentata

che ha davvero pochi eguali tra i filosofi del tempo, Rensi orienta la propria indagine verso una critica radicale all'idea stessa di ragione, cogliendone gli aspetti dogmatici che la attraversano quando essa venga assunta nella sua dimensione totalizzante. Un discorso che si sviluppa in aperta polemica non solo nei confronti del neoidealismo, ma contro ogni interpretazione illuministico-progressiva del rapporto tra l'individuo e la storia, giacché, secondo un'immagine emblematica della sua filosofia dell'assurdo, "l'umanità corre nella storia per la medesima ragione per cui corre un uomo che posa i piedi su di un sentiero cosparso di spine e di carboni ardenti" (Rensi 1991: 121). A dire di una visione del mondo ormai segnata dal più radicale disincanto e che, alla vigilia della seconda guerra mondiale, sembra assumere il significato di un'inquietante profezia.

D'altra parte, al di là di tutte le possibili considerazioni critiche sul suo eterodosso percorso intellettuale, è pur vero che la sua sofferta meditazione non rinuncia a misurarsi con la drammaticità del reale, radicandosi in esso senza scorciatoie e infingimenti, prendendo atto del carattere antinomico delle categorie con le quali viene interpretato. Né si può scordare come il suo scetticismo prenda forma proprio negli anni in cui l'Europa si sta congedando dal sogno della *Bella Epoque*, precipitando nell'incubo della Grande Guerra. Per Rensi, così come per altri intellettuali della sua generazione, quello diventa un tornante che impedisce di continuare a filosofare come se nulla fosse stato. Una "ciclopica imposizione di realtà" (Rensi 1921: 34) che spazza via ogni residua illusione sulla possibilità di considerare la storia come progressione del genere umano. È in questo senso che Rensi appartiene alla categoria dei 'filosofi del dopoguerra', coniata negli anni trenta da Tilgher, vale a dire quella di coloro che, dopo il '18, imparano a guardare il mondo come si guarda "un suolo rotto da voragini" (Tilgher 1937: 14).

Antinomie

A fronte di una realtà lacerata nelle sue contraddizioni sociali e politiche, la riflessione filosofica non può indulgere nelle rappresentazioni consolatorie ed edificanti, ma sembra chiamata a mettere in dubbio ogni certezza consolidata, ogni forma di verità data per definitivamente acquisita. Così, per Rensi, lo scetticismo diventa la filosofia più congrua al momento storico che vive, l'antidoto ideale contro ogni cedimento al fondamentalismo del pensiero. D'altra parte, non è forse la guerra a rappresentare in tutta la sua tragicità il conflitto tra ragioni che nel tempo si

sono irrigidite fino alla loro sclerotizzazione dogmatica? Infatti, “tutti noi, popoli combattenti l’un contro l’altro, avevamo *ragione*. A ciascuno la *ragione*, proprio la *ragione*, forniva inesauribili *ragioni*, a sostegno dei principi da cui partivamo, principi opposti e contrastanti, ma ognuno provveduto d’uguale sovrana e incontrollabile legittimità” (Rensi 1989: 25).

Peraltro, già negli anni antecedenti il conflitto il filosofo veneto riflette approfonditamente sull’inconciliabilità degli opposti come tema chiave della sua ricerca, mettendone soprattutto in luce le drammatiche ricadute sul terreno etico. L’isostenia dei contrari diviene così il criterio con cui Rensi filtra tutta quanta la realtà, rinunciando a qualsiasi tipo di principio universalistico, in nome di una molteplicità che diviene irriducibile alle forme convenzionali della razionalità. Così larga parte della sua meditazione sembra orientata alla ricerca dei luoghi, materiali e simbolici, nei quali più evidente si rende l’intrinseca conflittualità tra la vita e le forme nelle quali essa viene ricondotta, in una dimensione di discorso alla quale non sembra estraneo il problema della formazione dell’uomo, come confermano, tra l’altro, le indagini sulla morale, sul lavoro, sull’amore e sulla religione quali rappresentazioni emblematiche dell’inconciliabilità degli opposti. Una lettura, evidentemente, che molto deve ai contributi di Nietzsche e di Simmel, oltre che ad un vasto ed eterogeneo repertorio di influenze culturali.

Sotto questo profilo, il ricorrente interesse verso il tema del lavoro appare assai significativo, poiché al suo sguardo esso si presenta come problema insolubile sia sul piano etico sia su quello economico. Un’“impossibile necessità” che diventa rivelativa della condizione dell’uomo moderno, rappresentandone in modo esemplare l’intima tragicità che ne attraversa la sua esperienza di vita. Il lavoro, infatti, è necessario perché consente all’uomo la possibilità di emanciparsi dalla condizione di natura, ma inaccettabile in quanto lo costringe per ciò stesso a rinunciare alla libertà. Di qui il suo carattere paradossale, accentuato quando lo si innalzi, come avviene con il capitalismo, sino a farne il perno intorno al quale ruota tutta quanta la vita dell’uomo. Una lettura, quindi, poco in sintonia con l’ideologia lavorista che si impone nella modernità mediante una vasta opera di nobilitazione del lavoro alla quale concorrono, dal Settecento in avanti, un po’ tutti i saperi². Anzi, è proprio contro l’apologia borghese

² Per un’approfondita conoscenza del problema del lavoro in chiave filosofica e culturale, resta di fondamentale importanza la monumentale opera curata da Antimo Negri,

del lavoro che si orienta la critica rensiana, la quale assume il problema nelle sue implicazioni educative sin dagli esordi dell'attività intellettuale.

Già nel primo articolo per “Critica sociale” – *L'etica individuale nella società capitalista* – Rensi mette in luce l'incompatibilità tra l'organizzazione capitalistica del lavoro e l'aspirazione al progresso morale, poiché è proprio dal crescente divario tra le classi sociali che scaturisce “la immensa maggioranza col corpo stremato dalla fatica, colla mente agghiacciata ad una occupazione monotona e mal retribuita, colle energie intellettuali legate alla croce delle preoccupazioni per il futuro” (Rensi 1895: 282) e quindi impossibilitata a coltivare quelle attività, libere e disinteressate, in grado di farla progredire spiritualmente. Così la morale diventa un privilegio raro mentre l'educazione si trova costretta alla resa, giacché “la massima parte dei più elevati sentimenti che gli educatori si sforzano di far nascere nelle coscienze giovanili [...] in contatto colla realtà dell'ambiente economico, dopo una lotta più o meno lunga, vengono sconvolti e sopraffatti” (Rensi 1895: 281). In una società fondata sugli egoismi individuali, insiste, non solo viene meno la possibilità che gli uomini progrediscono moralmente, ma se ne favorisce la regressione spirituale, nel segno del livellamento e della massificazione, e l'aspirazione al progresso morale diventa, a ben vedere, per tutti una chimera. “Privilegio degli abbienti che possono essere educati e educarsi, e cui le strettezze economiche non costringono mai a venir meno alla dignità e alla delicatezza. Sebbene forse sarebbe più esatto l'asserire che, anche in tale argomento come in ogni altro, alla guisa che da una parte nuoce la ristrettezza, dall'altra nuoce il soverchio; e che la morale superiore è così dovunque irraggiungibile: in basso, per la troppa miseria; in alto, per la troppa ricchezza” (Rensi 1895: 283).

Conflittualità dell'esperienza morale e alogismo del lavoro diventano per Rensi due aspetti intimamente legati, decisivi nel costruire la sua stessa visione del mondo. D'altro canto, è poi vero che “il problema del lavoro attraversa – ora in superficie ora in profondità – l'intera parabola della riflessione rensiana” (Pezzino 2003: 10). Certo, la sua analisi, che all'origine si nutre di un socialismo cui non è estranea la matrice evolucionistica, non fa proprie le categorie marxiane tese alla comprensione dei modi di produzione nella loro determinazione storica, finendo così per subordinare l'economico all'etico. Né viene qui contemplata la pos-

dov'è presente una vasta scelta di scritti dall'antichità classica all'età contemporanea. Cfr. *Filosofia del lavoro*, VII volumi, Milano, Marzorati, 1981.

sibilità di un rovesciamento dialettico dell'esistente in grado di rispondere alle attese di giustizia delle masse lavoratrici. La sua condanna del lavoro ha sempre un carattere eminentemente morale, nel segno di un'aristocrazia dello spirito che vede nel perseguimento dell'utile qualcosa di intimamente contrario ad ogni tensione alla libertà.

È significativo, al riguardo, che Rensi torni a più riprese sul tema, là dove, pur non cambiando l'impostazione di fondo, prende però atto dei mutamenti intervenuti nella realtà storica, i quali non fanno che rafforzare il suo scetticismo circa qualsiasi ipotesi di soluzione³. Così, "ogni richiesta d'una trasformazione dei rapporti di lavoro fatta in nome della 'razionalità', della 'giustizia', del 'diritto', non è che vacuità rettorica e ciancia sonora" (Rensi 1923: 157), arriva a scrivere negli anni in cui il conflitto tra capitale e lavoro sembra irrimediabilmente giunto al punto di rottura. Né la morale borghese, ipocrita perché interessata sì a nobilitare il lavoro, ma quello altrui, né la morale proletaria, che vorrebbe imporsi a tutte le classi come modello universale, possono rappresentare soluzioni per superare le aporie del lavoro. Esso resta 'necessario e impossibile', come qualcosa "che ci si presenta sotto la veste di obbligo morale, come una prescrizione e un dovere etico, e insieme ingiunzione spirituale alta e pressante e veramente dovere morale ci si presenta il sottrarvisi" (Rensi 1923: 159).

Su questa inconciliabilità di fondo prende corpo la condanna rensiana del lavoro, il quale diventa immorale nella misura in cui l'uomo considera un fine ciò che dovrebbe valere come mezzo, rinunciando alle più alte prerogative della propria spiritualità, sacrificate ad un'attività che è sempre obbligatoriamente coatta. Di qui la superiorità morale del gioco e della contemplazione, in quanto attività fini a se stesse e quindi libere nella loro piena ed assoluta gratuità. "Solo nel gioco l'uomo è veramente uomo" (Rensi 1923: 179), afferma echeggiando noti motivi schilleriani, entro un discorso tutto teso a legittimare la liberazione *dal* lavoro come cifra dell'emancipazione dell'uomo. Nessuna possibilità infatti, di liberarsi *nel* lavoro, poiché esso non è modificabile né migliorabile. In quanto

³ Per l'approfondimento del tema del lavoro in Rensi, oltre ad alcuni contributi giovanili già in parte richiamati, si vedano soprattutto: *Le antinomie dello spirito*, Piacenza, Società pontremolese, 1910; *L'irrazionale, il lavoro, l'amore*, Milano, Unitas, 1923; poi parzialmente ripubblicato in *Critica dell'amore e del lavoro*, Catania, Etna, 1935. Recentemente, la parte relativa al lavoro dell'opera del '23 è stata ripubblicata in G. Rensi, *Contro il lavoro. Saggio sull'attività più odiata dall'uomo*, Camerano, Gwynplaine, 2012.

forma di schiavitù, si tratta sempre di qualcosa che è “irriducibilmente ripugnante all’essenza umana” (Rensi 1923: 195).

Forme

Una moderna laude dell’ozio, quindi, con la quale Rensi opera una critica radicale dei presupposti etici e culturali che stanno alla base del concetto stesso di *homo faber*⁴. E che diventa paradigmatica, in un certo senso, di tutto il suo percorso intellettuale, in grado di restituirne limpidamente la sua tragica visione del mondo e il posto assegnato all’uomo di fronte alla storia. Qualcosa da cui emerge, ci sembra, la possibilità di scorgere una dimensione autenticamente pedagogica della sua riflessione critica. E non solo per i ricorsivi interventi su questioni come la laicità dell’educazione e l’insegnamento della storia, presenti tra i suoi interessi sin dalla giovinezza, e nemmeno soltanto per la significativa collaborazione con la “Rivista pedagogica” di Luigi Credaro alla quale fornisce, negli anni venti, raffinati contributi di filosofia morale⁵. Semmai per la centralità che proprio il problema morale assume nella sua meditazione, dove emerge, ora implicitamente ora esplicitamente, la dimensione culturale del legame tra vita morale ed esperienza educativa quale elemento costitutivo dello stesso discorso pedagogico. Ossia, come “ciò che costituisce, dai classici ai moderni, il punto di vista decisivo per la decifrazione di una coscienza pedagogica che non perda mai di vista il nesso formazione-cultura” (Erbetta 2009: 8). Certo, una lettura della formazione umana che avviene sul filo del paradosso, cui non è estranea la volontà di scardinarne le rappresentazioni più usuali e convenzionali, in nome di una libertà che per Rensi non può conciliarsi con il carattere coatto che essa assume in molte delle sue pratiche correnti.

D’altra parte, la domanda radicale da cui muove tutta la meditazione renziana, e che in un certo senso la fonda, non va forse dritta al cuore del

⁴ Non è forse irrilevante che, negli stessi anni in cui Rensi riflette sul lavoro, un altro intellettuale poco in sintonia con le correnti filosofiche maggioritarie, Adriano Tilgher, amico peraltro del Nostro, assuma proprio il lavoro come oggetto culturale, fornendone una delle prime ricognizioni critiche al riguardo. Cfr. *Homo Faber. Storia del concetto di lavoro nella civiltà occidentale; analisi filosofica di concetti affini*, Roma, G. Bardi, 1929.

⁵ Chi scrive ha recentemente curato e introdotto la pubblicazione di un saggio scritto da Rensi nel ’28 per la “Rivista pedagogica”. Cfr. G. Rensi, *L’aspetto aristocratico della dottrina etico-pedagogica di Platone*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2009.

problema pedagogico? Perché esiste la legge morale? Perché nell'uomo si pone la necessità di individuare una norma con la quale governare l'impulso vitale mentre nelle altre specie non v'è conflitto tra impulso e condotta? È una domanda cruciale in Rensi, che ricorre significativamente nella sua analisi delle 'antinomie dello spirito' e che mette capo al sofferito e disperante scetticismo della maturità intellettuale. Una domanda, vieppiù, che interpella la ragione stessa dell'esistenza di ciò che nominiamo educazione: "Perché mentre la vita universale è la piena ed adeguata incarnazione dell'impulso interiore, solo nell'uomo è diventata un 'teatro di educazione' nel quale si trova ovvio che un impulso esista solo allo scopo di essere debellato?" (Rensi 1910: 142). In un discorso in cui si rendono ancora una volta espliciti i prestiti nietzscheani e simmeliani, morale ed educazione vengono intese come l'artificio mediante il quale l'uomo costruisce la civiltà, ma al prezzo di rinunciare a seguire il proprio stesso impulso vitale. Una sorta di male necessario, quindi, per consentirgli di emanciparsi dalla condizione ferina e conquistare la cifra spirituale della propria umanità. Solo la vita dell'uomo, sembra dire Rensi, può diventare tale nella misura in cui è disposta a negare se stessa in vista di un più alto e compiuto significato. Ma disarmonie, dissimmetrie e squilibri, per usare parole ricorrenti nella sua scrittura, sono il conto che l'uomo paga per godere di quel privilegio, come se lo scarto tra ciò che l'uomo è e ciò che dovrebbe essere fosse destinato a rimanere tale, senza possibilità di approdare ad alcuna forma di conciliazione. "La razionalità e il bene – scrive Rensi una volta giunto al fondo più buio del suo discorso – stanno sempre nell'avvenire, come il mazzetto di fieno attaccato al timone davanti alla bocca del cavallo che questo trasporta sempre più in là con la sua stessa corsa. Sono sempre un 'dover essere' che non diventa mai un 'essere'" (Rensi 1991: 120).

Quanto basta, forse, per individuare nella riflessione rensiana domande che interpellano a fondo la coscienza pedagogica, capaci di metterla in crisi di fronte alle sue presunte certezze. D'altra parte, questo è il compito che il filosofo veneto si assume: minare alla radice ogni verità data per definitivamente acquisita, inducendo al dubbio radicale come sola pratica in grado di salvaguardare la libertà dell'individuo. In questo senso, com'è stato recentemente osservato, "l'impegno di Rensi fu sempre finalizzato ad educare, nei giovani, quella feconda attitudine critica che rifiuta di riconoscere, a qualsiasi proposizione, una validità permanente" (Baleani 2012: 8). Perché al di là del lascito intellettuale, su cui resta da lavorare

sul piano della ricognizione della sua peculiarità pedagogica, c'è il fatto, tutt'altro che irrilevante, che Rensi viene percepito e vissuto come 'maestro' da molti dei suoi stessi scolari. Vale a dire come una guida che non mira a formare adepti nel solco delle proprie credenze, ma che educa mediante la testimonianza della scepsti contro la dismisura e la tracotanza insita in ogni forma di dogmatismo intellettuale. Una lezione di disincanto che, in quella specifica contingenza, assume programmaticamente il neoidealismo come suo referente polemico, nel segno di una svalutazione del suo impianto teoretico alla quale il filosofo lavora per buona parte dell'esistenza. D'altro canto, come ricorda Cacciari in una brillante rilettura del suo percorso speculativo, proprio "al disincanto di questa radicale *Entwertung* Rensi intende educare" (Cacciari 1993: 20).

E quanto pericolosamente sospetto sia ritenuto il suo insegnamento dal regime fascista, lo dice bene, nel '34, la circostanza del suo allontanamento dalla cattedra di Filosofia Morale dell'Università di Genova. Per essere confinato in una biblioteca dell'Ateneo, destinandolo in questo modo ad "un ufficio lontano dal pubblico, ed inspecie lontano dai giovani" (Pighetti Carbone 1993: 221).

Bibliografia

- AA.VV. *Giuseppe Rensi, Atti della "Giornata rensiana" (30 aprile 1966)*, a cura di M. Sciacca, Milano, Marzorati, 1967.
- AA.VV. *L'inquieto esistere. Atti del Convegno "Giuseppe Rensi nel cinquantenario della morte" (1941-1991)*, a cura di R. Chiarenza, N. Emery, M. Novaro, S. Verdino, Genova, EffeEmmeEnne, 1993.
- BALEANI F., *Lineamenti di una filosofia antidogmatica*, in G. Rensi, *Contro il lavoro. Saggio sull'attività più odiata dall'uomo*, Camerano, Gwynplaine, 2012.
- CACCIARI M., *Il disincanto di Giuseppe Rensi*, in AA.VV. *L'inquieto esistere. Atti del Convegno "Giuseppe Rensi nel cinquantenario della morte" (1941-1991)*, a cura di R. Chiarenza, N. Emery, M. Novaro, S. Verdino, Genova, EffeEmmeEnne, 1993.
- CALVEITTO S., *Introduzione a G. Rensi, L'aspetto aristocratico della dottrina etico-pedagogica di Platone*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2009.
- EMERY N., *Lo sguardo di Sisifo. Giuseppe Rensi e la via italiana alla filosofia della crisi*, Milano, Marzorati, 1997.
- ID, *Giuseppe Rensi. L'eloquenza del nichilismo*, Roma, Edizione Seam, 2001.
- ERBITTA A., *Presentazione a G. Rensi, L'aspetto aristocratico della dottrina etico-pedagogica di Platone*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2009.

- GIVONE S., *Rensi prima di Adorno e Camus. La via italiana al pensiero negativo*, in "L'Unità", 9/7/97, Ora in N. Emery, *Giuseppe Rensi. L'eloquenza del nichilismo*, Roma, Edizione Seam, 2001, pp. 119-123.
- NEGRI A., *Filosofia del lavoro*, VII vol., Milano, Marzorati, 1981.
- PEZZINO G., *Scacco alla ragione. Saggio su Giuseppe Rensi*, Catania, C.U.E.C.M, 2003.
- PIGHETTI CARBONE M., *I tempi di Giuseppe Rensi a Genova*, in AA.VV. *L'inquieto esistere. Atti del Convegno "Giuseppe Rensi nel cinquantenario della morte" (1941-1991)*, a cura di R. Chiarenza, N. Emery, M. Novaro, S. Verdino, Genova, EffeEmmeEnne, 1993.
- RENSI G., *L'etica individuale nella società capitalista*, in "Critica sociale", 16/9/1895.
- ID, *Le antinomie dello spirito*, Piacenza, Società pontremolese, 1910.
- ID, *Lineamenti di filosofia scettica* (1919), Bologna, Zanichelli, 1921.
- ID, *L'irrazionale, il lavoro, l'amore*, Milano, Unitas, 1923.
- ID, *Critica dell'amore e del lavoro*, Catania, Etna, 1935.
- ID, *La filosofia dell'assurdo* (1937), Milano, Adelphi, 1991.
- ID, *Autobiografia intellettuale. La mia filosofia. Testamento filosofico*, (1939), Milano, Dall'Oglio, 1989.
- ID, *L'aspetto aristocratico della dottrina etico-pedagogica di Platone*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2009.
- ID, *Contro il lavoro. Saggio sull'attività più odiata dall'uomo*, Camerano, Gwynplaine, 2012
- TILGHER A., *Homo Faber. Storia del concetto di lavoro nella civiltà occidentale; analisi filosofica di concetti affini*, Roma, G. Bardi, 1929.
- ID, *Filosofi e moralisti del Novecento*, Roma, G. Bardi, 1932.
- ID, *Antologia dei filosofi italiani del dopoguerra*, Parma, Guanda, 1937.

LA TRAGEDIA DEL SIGNOR MORN:
IL DRAMMA SHAKESPEARIANO
DI VLADIMIR NABOKOV

Nadia Caprioglio

La vita di Vladimir Nabokov fu segnata da due tragici eventi: la Rivoluzione Bolscevica del 1917, che lo costrinse a lasciare la Russia insieme con la sua famiglia, e l'assassinio del padre, che nel 1922, a Berlino, fu colpito per errore da una pallottola destinata all'esiliato politico Pavel Miljukov, seduto accanto a lui in un pubblico dibattito. Perdita e morte, temi derivanti dall'esperienza personale, percorrono tutta la magica prosa di Nabokov e, andando a ritroso nel tempo, si ritrovano ne *La tragedia del signor Morn* [*Tragedija Gospodina Morna*], la sua prima opera importante e la migliore di tutte le sue opere teatrali¹. Nabokov scrisse *Morn* quando aveva ventiquattro anni, nell'inverno 1923-24, concependola durante le solitarie passeggiate serali nella gelida e nevosa Praga, dove si era rifugiato con la madre². Nabokov era innamorato della ventenne Vera Slonim (che sarà la sua compagna per tutta la vita) alla quale inviava a Berlino innumerevoli lettere che testimoniano l'andamento lento e sofferto del suo lavoro e l'impegno con cui vi si dedicava³. Subito dopo la sua composizione l'opera fu letta alcune volte in Germania⁴, ma non sarà mai rappresentata né pubblicata durante la vita dell'autore: apparirà per la prima volta postuma nel 1997 sulla rivista russa "Zvezda"⁵.

¹ B. BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, London, Chatto and Windus, 1990, p. 222.

² G. BARABTARLO, *Sočinenija Nabokova*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaka, 2011, p. 300.

³ *Letters to Vera Nabokov*, Vladimir Nabokov Archives // The W. Henry and A. Albert Berg Collection of English and American Literature. The New York Public Library, cit. in A. BABIKOV, "Primečanija", in V. NABOKOV, *Tragedija Gospodina Morna. P'esy. Lekcii o drame*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008, p. 565.

⁴ Ivi, p. 567.

⁵ V. NABOKOV, "Tragedija gospodina Morna", in *Zvezda* 4 (1997), pp. 10-98.

Si tratta di una tragedia lirica in cinque atti, scritta in pentametri giambici, di grande qualità poetica e drammatica, caratterizzata da un linguaggio metaforico. Può essere vista come una sorta di laboratorio per i principali temi sviluppati in tutta l'opera successiva e, al tempo stesso, come un'analisi del momento rivoluzionario che Nabokov non avrebbe mai più affrontato così direttamente, neppure nei suoi romanzi più ideologici, *Invito alla decapitazione* [*Priglašenje na kažn'*, 1935-36] e *Un mondo sinistro* [*Bend sinister*, 1947]. L'opera, infatti, contrappone un misterioso re, artefice di “quattro anni di splendida pace”⁶ in un paese fantastico, a un gruppo di rivoluzionari collegati a un anziano nihilista di nome Tremens, il quale crede che “tutto sia distruzione. E quanto più veloce, tanto più dolce”⁷. Tremens, inoltre, parla dei propri seguaci come di un branco di pecore e promette di pronunciare “un discorso tale per cui domani della capitale resterà solo cenere”⁸.

Il fatto che *Morn* si basi su una successione febbrile di eventi rivoluzionari, colpi di stato e contro-rivoluzioni ha indotto alcuni critici a una lettura attraverso il prisma della tradizione letteraria ritrovando, in particolare modo, fra le sue fonti *Boris Godunov* (1825) e le “piccole tragedie” (scritte nel 1830, di cui la più famosa è *Mozart e Salieri*) di Puškin⁹ o *Un ballo in maschera* [*Maskarad*, 1835] di Lermontov¹⁰. Tuttavia, il vero nume tutelare di *Morn* è Shakespeare per l'uso del pentametro giambico tipico delle sue tragedie, il gusto del travestimento, il tema del potere e l'indagine del rapporto fra individuo e politica¹¹.

Nel nostro saggio ci proponiamo di indagare l'influenza di Shakespeare sull'intreccio, i personaggi e i temi de *La tragedia del signor Morn*, tenendo conto dell'illuminante affermazione di Nabokov stesso, secondo cui in Shakespeare “è la metafora che conta, non l'opera”¹².

⁶ ID., *Tragedija Gospodina Morna. P'esy. Lekcii o drame*, cit., p. 151 [“četyre goda blistatel'nogo mira?”]. Da qui in avanti le citazioni si riferiranno a questa edizione.

⁷ Ivi, p. 153 [“V sě razrušenie. / I čem bystrej ono, tem slašč'e”].

⁸ Ivi, p. 230 [“Ja reč' takuju / proiznesu, čto z'avtra ot stolicy / ostanetsja liš' pepel”].

⁹ Ved., ad es., I. RONEN, *Variacii na puškinskie temy v “Tragedii gospodina Morna”* in “Zvezda” 8 (2011), reperibile al sito <http://magazines.russ.ru/zvezda/2011/8/> (ultima consultazione 09/11/2014).

¹⁰ S. FRANK, *Nabokov's Theatrical Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 107-108.

¹¹ Ivi, p. 103; T. KARSHAN, “Introduction”, in V. NABOKOV, *The Tragedy of Mr. Morn*, New York, Alfred A. Knopf, 2013, p. xv; S. SCHUMAN, *Nabokov's Shakespeare*, New York-London, Bloomsbury, 2014, p. 13.

¹² V. NABOKOV, *Strong Opinions* (1973), New York, Vintage, 1990, pp. 89-90.

Al nostro scopo è utile soffermarsi su alcuni versi della poesia che Nabokov scrisse in russo subito dopo aver ultimato l'opera teatrale: è emblematicamente intitolata *Shakespeare* (1924) e si concentra soprattutto sul mistero dell'uomo nascosto dietro all'opera, tanto da aver indotto a pensare che altri avessero scritto le opere teatrali a lui attribuite:

*Надменно-чужд тревоге театральной,
ты отстранил легко и беспечально
в сухой венок свивающийся лавр
и скрыл навек чудовищный свой гений
под маскою [...]*

*И то сказать: труды твои привык
подписывать - за плату - ростовщик,
тот Вилль Шекспир, что «Гень» играл в «Гамлете»,
жил в кабаках и умер, не успев
переварить кабанью головизну...¹³*

*Con altero disprezzo dell'affanno teatrale,
leggero e senza rimpianti hai riposto
l'alloro intrecciato in una corona appassita,
nascondendo per sempre il tuo raro genio
dietro a una maschera [...]*

*È vero, le tue opere un usuraio
- per denaro - era avvezzo firmare,
quel Shakespeare - Will - che recitava il Fantasma nell'Amleto,
viveva nelle taverne e morì prima
di aver digerito il suo piatto di testina di cinghiale...*

Nabokov era attratto dal fatto che Shakespeare apparisse sconosciuto e remoto come uomo, quasi invisibile, e che alcune immagini isolate del suo aspetto fisico o l'aver interpretato il Fantasma nell'*Amleto* messo in scena al teatro di Stratford non facessero che confermare il mistero. Nei versi di *Shakespeare* ritorna il motivo della maschera e del travestimento, dell'identità nascosta che caratterizza il *plot* di *Morn* fin dalla prima scena, in cui vediamo un marito esiliato tornare dalla moglie adultera travestito da Otello. Le riflessioni sulla biografia di Shakespeare suggeriscono a

¹³ ID., "Šespir", *Žar-Ptica* 12 (1924), p. 32. Reperibile al sito <http://nabokov.niv.ru/nabokov/stihi/333.htm> (ultima consultazione 11/11/2014).

Nabokov due dei temi ricorrenti nella sua opera: il fatto che l'identità di ogni essere umano sia spesso simile a un sogno (basti pensare ai fantasmi di *Cose trasparenti* [*Transparents Things*, 1972]) e che a questa illusorietà dell'esistenza umana si contrapponga la durezza dell'arte.

Già nel soliloquio di Tremens, che apre la prima scena dell'opera, sentiamo l'influenza di Shakespeare sul modo in cui Nabokov tratta il motivo dell'illusione:

*Сон, лихорадка, сон; глухие сменя
двух часовых, стоящих у ворот
моей бессильной жизни...*¹⁴

*Sogno, febbre, sogno; il silenzioso cambio
Delle due sentinelle che stanno ai cancelli
Della mia povera vita...*

Il sogno e la febbre introducono il mondo dualistico dell'opera, in cui sogno, poesia e memoria si oppongono alla realtà storica. Sulla scena di *Morn*, inoltre, abbondano maschere, specchi e candele, simboli che suggeriscono la labilità dell'identità in un'illusione di riflessi di ombre e luce¹⁵.

Morn si svolge in un'epoca e in un paese indefiniti e presenta una vicenda complessa. L'anonimo re, un po' magico e un po' impostore, ricorda il shakespeariano Prospero, duca di Milano e potente mago di un'isola lontana. Raramente si presenta ai sudditi e quando non può evitarlo indossa una maschera nera. Dietro la maschera si nasconde, in realtà, soltanto il signor Morn, un uomo ordinario, ma energico e ottimista, che si è innamorato di una donna frivola di nome Midia, moglie di Ganus, un rivoluzionario esiliato. Ganus riesce a fuggire dal luogo dell'esilio e a ritornare a casa, dove resta colpito dalla pace e dalla prosperità restaurate dal re, al punto che annuncia di voler "dimenticare il fumo delle conversazioni rivoluzionarie"¹⁶. Spesso Nabokov inizia le proprie opere con il tema dell'esilio; molti suoi personaggi sono emigranti, stranieri che vivono in terre straniere; anche un buon numero di opere di Shakespeare ha come protagonisti personaggi che sono, a volte solo temporaneamente, esiliati: *Otello*, il cui protagonista è un moro che vive a Venezia, *La tempesta*, opera centrata sul tema dell'esilio. Tornato dall'esilio, Ganus non

¹⁴ ID., *Tragedija Gospodina Morna*, cit., p. 139.

¹⁵ S. FRANK, op.cit., p. 108.

¹⁶ V. NABOKOV *Tragedija Gospodina Morna*, cit., p. 144 [*Zabyt' dym besed mjatežnyč*].

si considera più un ribelle e ammira i cambiamenti introdotti dal nuovo monarca, mentre il suo ex-compagno di cospirazione, Tremens, è ancora determinato a compiere la sua opera distruttiva. Ganus, travestito da attore che interpreta Otello, la sera del ritorno partecipa a un ballo durante il quale scopre l'infedeltà della moglie che lo tradisce con Morn. Ganus sfida Morn a una contesa d'onore: entrambi sceglieranno una carta e il perdente dovrà uccidersi. Morn perde, ma per paura della pena si convince di dover romanticamente sacrificare il trono e l'onore per amore di Midia e fugge con lei. Se la sua decisione di rinunciare al potere per la donna amata può apparire inizialmente encomiabile, in realtà si rivela biasimevole, poiché la forza centrifuga dell'amore, quel "raggio" di cui Nabokov parla in *Altre sponde* [*Drugie berega*, 1954], che muove dal cuore "verso i punti più sfuggenti dell'infinito", in Morn inverte direzione per andare dall'universo all'ego del protagonista¹⁷. Il dramma del signor Morn, come scrive Nabokov nel dettagliato piano dell'opera, consiste nell'essere "un codardo nobile"¹⁸: in breve cadrà in uno stato di depressione a causa della propria viltà e Midia lo lascerà, infatuata del suo aiutante e amico, Edmin. Nel frattempo Tremens ha scatenato la rivoluzione e la conseguente contro-rivoluzione, riportando violenza e distruzione nella capitale. Alla fine la rivoluzione sarà soffocata e Morn sembra destinato a riprendere il potere, ma, vergognandosi del proprio comportamento disonorevole, finirà col togliersi la vita nell'ultima scena dell'opera.

Nabokov, come Shakespeare, è interessato all'intreccio fra pubblico e privato: le avventure amorose e le relazioni personali di un monarca che influenzano il destino dello Stato. L'amore adultero di Morn con Midia mina la stabilità politica che egli aveva saputo dare al proprio paese e porta al caos generale. La descrizione del caos della rivoluzione è un altro filo tematico che lega Morn alle opere di Shakespeare: entrambi dipingono gli orrori di una società che si abbandona allo spargimento di sangue¹⁹.

A proposito dell'intreccio e, in particolare, del finale di *Morn* sono interessanti le riflessioni di Nabokov nel saggio *The Tragedy of Tragedy*, frutto di un corso estivo che tenne alla Stanford University nel 1940 al suo arrivo negli Stati Uniti. Nabokov prende posizione contro il determinismo che caratterizza molte opere teatrali. La "tragedia della tragedia", a suo parere, consiste nell' "accettare convenzionalmente le regole di causa ed

¹⁷ ID., *Drugie berega*, Sankt-Peterburg, Azbuka-Atticus, 2011, p. 239.

¹⁸ ID., *Tragedija Gospodina Morna*, cit., p. 291 [*Trus blagorodnyj*].

¹⁹ S. SCHUMAN, op. cit., p. 20.

effetto” e l’ “opprimente concetto di fato” che caratterizzano la tragedia classica²⁰. Nabokov ritiene che sfuggano a questa mancanza soltanto le cosiddette “*dream-tragedies*” di Shakespeare (*Re Lear* e *Amleto*), nelle quali “la logica del sogno o, meglio, dell’incubo”, si rivela più utile del documento storico ai fini dell’opera artistica e della lotta contro la tirannide²¹. Per quanto riguarda il finale, Nabokov teorizza che l’unico modo logico di chiudere in purezza un’opera teatrale, senza lasciare alcuna possibilità di ulteriori trasformazioni casuali oltre la scena, è quello in cui la vita del protagonista finisce insieme all’opera²². Poiché la morte naturale a teatro è sempre poco convincente e l’omicidio è accettabile all’inizio dell’opera, ma non si addice al finale, non resta che il suicidio: Morn si spara, risolvendo in questo modo il dilemma morale fra l’onore e la vita, la difficile scelta fra il proprio Paese e se stesso.

La morte di Morn rappresenta anche la sconfitta del suo tentativo di “estetizzare il mondo”, di restaurare l’ordine trasformando la realtà “in una fiaba o in un’opera teatrale”²³. Il re visto come un attore che interpreta un’identità fittizia e cela quella autentica celebra non solo l’artificio del teatro, ma anche la teatralità della vita stessa²⁴. Non è un caso che la sala del trono sia unita al teatro da un passaggio segreto. L’idea del regno come teatro o, comunque, come prodotto dell’immaginazione è uno dei temi che Nabokov attinge a Shakespeare. Se persino il re è un attore, la realtà non è che una recita, soltanto una fantasia dello Straniero, la misteriosa figura che appare all’inizio dell’opera, alla serata da Midia, nel momento in cui si pongono le basi per lo sviluppo della storia, e nel finale, a sottolineare la tensione fra sogno e realtà. Appare e scompare come un fantasma, tanto che Morn lo definisce “ambiguo sonnambulo”²⁵, anche a causa del suo eloquio vaneggiante. Dice di provenire “da una nordica terra” di spettri, bombe, chiese e tormenti²⁶. In entrambe le sue apparizioni lo Straniero sembra molto interessato all’andamento della vicenda, e ben presto se ne comprende il motivo: tutta l’opera si rivela essere il frutto di

²⁰ ID., “The Tragedy of Tragedy” in ID., *The man from the USSR and Other Plays*, Brucoli Clark, New York, 1985, p. 326.

²¹ Ivi, p. 327.

²² Ivi, p. 330.

²³ T. KARSHAN, *Vladimir Nabokov and the Art of Play*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 72.

²⁴ L. ABEL, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang, 1963.

²⁵ V. NABOKOV *Tragedija Gospodina Morna*, cit., p. 274 [*Somnitel’nyj sonnambul*].

²⁶ Ivi, p. 157 [*Severnoj strany*].

un'allucinazione della sua fervida mente, "il sogno di un poeta ubriaco": "Vi ho inventati bene"²⁷ dice al re-Morn e tratta il suo mondo come un mondo "sognato" in cui appare o scompare a seconda che sia sveglio o stia dormendo.

Lo Straniero è uno di quegli "agenti della narrazione", di "dubbia identità e integrità" che Nabokov introduce spesso nelle proprie opere²⁸. Potrebbe trattarsi di un espediente letterario, come in *Ada* (1969), dove il mondo descritto nel romanzo si dissolve nel romanzo stesso, oppure rappresentare colui che ha creato il re (o l'idea del re) in una sorta di fiaba che funga da antidoto a quanto sta avvenendo nel suo paese. Poiché la patria dello Straniero sembra coincidere con quella di Nabokov, la Russia del XX secolo, ed è Nabokov che ha creato il re, si potrebbe dedurre che lo Straniero sia Nabokov stesso. Questa tesi è avallata dal fatto che dello Straniero non si fa menzione nell'ampio piano dell'opera, a significare che per Nabokov finché rimaniamo "dentro a questo mondo non potremo mai sapere se il mondo sia un'opera creata ad arte" in cui ogni parte ha il proprio ruolo e tutte le parti sono coerenti²⁹. Occorre osservare la realtà dall'esterno per poterla capire: ecco perché molti romanzi e racconti di Nabokov contengono più di un mondo, più o meno presente³⁰. L'idea di un personaggio che si fa ambasciatore tra il mondo della finzione dell'opera e il mondo reale degli spettatori si trova anche in Shakespeare: ad esempio, negli epiloghi di *Sogno di una notte di mezza estate* e *La tempesta* gli attori escono in parte dal loro ruolo per commentare l'opera teatrale che si sta concludendo.

Nell'opera nabokoviana Morn non è il solo a fronteggiare la morte: vivono la stessa situazione, spesso pronunciando versi che ricordano i grandi monologhi di Amleto e di Claudio (*Misura per misura*), anche Ganus, Tremens, sua figlia Ella e Dandilio. Quest'ultimo è l'anziano saggio che, insieme con lo Straniero, occupa una posizione isolata rispetto agli altri personaggi, svolgendo una funzione più di coro, che di parte attiva nello sviluppo della vicenda³¹. È al corrente dei fatti più di ogni altro per-

²⁷ Ivi, p. 272.

²⁸ G. BARABTARLO, *Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*, New York, Peter Lang, 1993, p. 177.

²⁹ B. BOYD, op. cit., p. 226.

³⁰ D. BARTON JOHNSON, *Worlds in Regression. Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor, Ardis, 1985, p. 1.

³¹ S. FRANK, "Exile in Theatre / Theatre in Exile: Nabokov's Early Plays *Tragedija Gospodina Morna* and *Chelovek iz SSSR*", *The Slavonic and East European Review* 4 (2007), p. 639.

sonaggio e nel piano in prosa dell'opera è caratterizzato da “un atteggiamento tranquillo e raggianti nei confronti di tutto: per lui ogni cosa al mondo è gioco”³², come quando finge di non vedere che Tremens ha truccato le carte nella sfida tra Ganus e il re. Dandilio sembra fatto della stessa materia di Gonzalo de *La tempesta*, che vede trionfare il bene solo perché chiude gli occhi davanti al male. Quando, alla fine della tragedia, Tremens, più che mai “tremante” di fronte alla morte, gli chiede se abbia paura, risponde con la solita calma:

*Все это я люблю: тень, свет, пылинки
в воронке солнца; эти лучи света
на половицах; и большие книги,
что пахнут временем. Смерть — любопытна*³³.

*Io amo tutto questo: ombre, luce, i granelli di polvere
in un raggio di sole; questi cerchi di luce
sul pavimento; e i grandi libri
che hanno l'odore del tempo. La morte è curiosa.*

In Nabokov l'idea del posto dell'umanità nel cosmo, della sua limitatezza mortale, e della possibilità di sfuggire a questo limite è consona a quella di Shakespeare.

Il finale della *Tragedia*, quando Morn, circondato di fantasmi, compie il proprio dovere di re e dice:

*Я вижу вокруг меня обломки башен,
которые тянулись к облакам.
Да, сон — всегда обман, все ложь, все ложь*³⁴

*Vedo intorno a me le rovine delle torri
che si ergevano fino alle stelle.
Sì, il sogno è sempre un'illusione, tutto è menzogna, menzogna.*

è molto vicino alla scena de *La tempesta* in cui Prospero, al termine della sua magica rappresentazione, pronuncia con tristezza il famoso monologo:

³² V. NABOKOV *Tragedija Gospodina Morna*, cit., p. 295 [*Spokojnoe i kak by lučistoe otnošenje k vsemu, dlja nego vsë v mire - igra*].

³³ Ivi, p. 263.

³⁴ Ivi, p. 276.

*Our revels now are ended.
 [...]
 And, like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Ye all which it inherit, shall dissolve
 And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep³⁵.*

Se tutto il mondo è un palcoscenico e la vita è un sogno, allora l'ordine delle cose, sia per Shakespeare, sia per Nabokov, è solo ciò che di volta in volta l'immaginazione umana sa improvvisare.

Bibliografia

- L. ABEL, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang, 1963.
- G. BARABTARLO, *Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*, New York, Peter Lang, 1993.
- ID., "Nabokov's Trinity: on the movement of Nabokov's Themes", in J. W. Connolly (a cura di), *Nabokov and his Fiction: New Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 122-138.
- ID., *Sverkajuščij obruč. O dvižušej sile u Nabokova*, Sankt-Peterburg, Giperion, 2003.
- ID., *Sočinenija Nabokova*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaka, 2011.
- D. BARTON JOHNSON, *Worlds in Regression. Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor, Ardis, 1985.
- B. BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, London, Chatto and Windus, 1990.
- S. FRANK, "Exile in Theatre / Theatre in Exile: Nabokov's Early Plays *Tragedija Gospodina Morna* and *Chelovek iz SSSR*", *The Slavonic and East European Review* 4 (2007), pp. 629-657.
- ID., *Nabokov's Theatrical Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- T. KARSHAN, *Vladimir Nabokov and the Art of Play*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

³⁵ W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, Act 4, Scene 1 (vv. 139-148).

- ID., "Introduction", in V. NABOKOV, *The Tragedy of Mr. Morn*, New York, Alfred A. Knopf, 2013, pp. vii-xxiv.
- A. JU. MEŠČANSKIJ, "Tragedija Gospodina Morna kak predteča ruskojazyčnoj prozy", *Voprosy Filologii* 11 (2002), pp. 100-108.
- D. NABOKOV, "Nabokov and the Theatre", in V. NABOKOV, *The man from the USSR and Other Plays*, New York, Bruccoli Clark, 1985, pp. 3-26.
- V. NABOKOV, *Tragedija Gospodina Morna. P'esy. Lekcii o drame*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008.
- ID., *The man from the USSR and Other Plays*, New York, Bruccoli Clark, 1985.
- P. PALAMARČUK, "Teatr V. Nabokova: o dramatičeskom nasledii pisatelja", *Don* 7 (1990), pp. 147-153.
- I. RONEN, "Variacii na puškinskie temy v Tragedii gospodina Morna", *Zvezda* 8 (2011).
- S. SCHUMAN, *Nabokov's Shakespeare*, New York-London, Bloomsbury, 2014.
- V. STARK, "Voskresenie Gospodina Morna", *Zvezda* 4 (1997), pp. 6-8.
- N. WILL, *Nabokov, History and the Texture of Time*, New York, Routledge, 2012.

THE “COMING-OF-AGE STORY”.
NARRATIVES ABOUT GROWING UP
AFTER THE *BILDUNGSROMAN*

Paola Carmagnani

In common usage, contemporary works of fiction about growing up are nowadays referred to as “coming of age stories”, a general label which doesn’t identify any common structural features and which often gets muddled with the notion of *Bildungsroman*, as if they were synonymous.

When we speak of *Bildungsroman* though, we are referring to a specific narrative form which appeared in Europe at the end of the 18th century and completely disappeared during the second half of 19th century, as Franco Moretti has compellingly explained. How, then, do we narrate the experience of growing up outside the well-known model of *Bildungsroman*? Is there another, recurrent form which has asserted itself in literary practice? I believe there is and think we could use the label of “coming-of-age story” to identify it, on the condition that we offer an exhaustive description of its specific structural features.

The origins of that narrative pattern which we will call “coming-of-age story” can be traced back to the same decades that saw the flourishing of the *Bildungsroman*, within a rival paradigm presented by adventure narratives. For various reasons, adventure narratives were an important part of the British and American literary traditions. Therefore, they will be the epicenter from which the new pattern of the coming-of-age story will radiate outward, taking root in other literatures.

The young *Bildungsroman* hero gradually accumulates his experience, seizing the opportunities that modern life presents him, and learns to shape his identity according to what the world can offer. Every narrative episode, even the most ordinary everyday encounter, has the potential to become a relevant experience: nothing is crucially important, and nothing is absolutely neutral in a narrative world which recedes from the polarization of values and seeks its meaning in the shades of compromise.

In the adventure chronotope instead, heroes are brutally torn from their quiet, everyday lives and transported into a world of here and now, good and evil, life and death. It is a structure shaped on the model of ritual initiation, where heroes must set their goals and focus their energy on the crucial moment of trial, radically determining their immediate destiny. The *Bildungsroman* is the novel of self-consciousness. It deals with the relationship between man and culture and describes how to develop an identity capable of coming to terms with the ways of the world. In this model, everything revolves around the so-called principle of reality and one of the main reasons for its disappearance has been precisely due to its structural inability to cope with trauma and the unconscious. In adventure novels instead, the initiation structure virtually allows a place for these material. Indefinitely suspended, death is ever present, and just below the surface of the hero's restlessness the shadow of an inner journey appears. Between the end of 19th century and the early 20th century then, a reworking of the traditional adventure paradigm gave rise to a new narrative pattern, which was in fact founded on the revelation of those dark places hidden within the traditional initiation structure. Heroes acquired a new, complex inner being and their initiation was no longer a mere consecration of their very heroic, innate and unchangeable nature: the adventure became a narrative about growing up, by putting the hero's uncertain identity to the test and leading him through unknown, forgotten places deep within himself. Venturing outside the boundaries of self-consciousness, this new coming-of-age pattern manages, however, to keep its dangerous unconscious material at bay within the traditionally realistic structures of memory and narration, and I do believe that one of the main reasons for its long-lasting effectiveness lies in this structural double-bond. One of the critical turning points in the development of the coming-of-age story can indeed be found in Joseph Conrad's narratives, calling into question the traditional notions of language and narration without engaging, though, in modernist narrative disruption.

In Conrad's renowned *Heart of Darkness* (1902), where darkness is no longer the colonial symbol of an exotic otherness but the very colour of the human soul, one of the coming-of-age story's most significant references can be found. Young Marlow's "inconclusive experiences" (21) bring him to confront his own hidden drives and inner strength in a world which seems to keep him "away from the truth of things, within the toil of a mournful and senseless delusion" (30). The older Marlow,

who narrates the story, never imposes upon it a retrospective sense capable of tying the different episodes into a reassuringly solid narrative structure. “Do you see the story?”, asks Marlow, “Do you see anything? It seems to me I am trying to tell you a dream — making a vain attempt” (50). All the most typical situations of exotic adventure novels are here, but they have become a succession of traumas: material fragments of a meaningless reality whose hidden truth cannot be told — “unspeakable rites” (83), “unspeakable secrets” (101), as the glamour fades away into “an impalpable greyness, with nothing underfoot, with nothing around, without spectators, without clamour, without glory” (113). Adventure has turned into a path of initiation winding through the dark night of consciousness but, as in traditional adventure stories, this path keeps the form of a physical journey, whose diachronical structure prevents narrative disruption. The inner adventure then, manages to keep the old promise of summing up a sort of meaning, however elusive it may be, and at the farthest point of navigation the whisper of Marlow’s own heart of darkness resounds within the impenetrable darkness of Kurtz’s cry — “The horror! The horror!” (112). Utterly at odds with the *Bildungsroman* cognitive model, this sudden and crucial acquisition of knowledge happens without any cumulative and rational reasoning. It doesn’t derive from any previous experience. On the contrary, in this very revelation lies the only uncertain meaning of the entire adventure: “It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me — and into my thoughts. It was sombre enough too — and pitiful — not extraordinary in any way — not very clear either” (21). As I will show, this compression of meaning within the model of an epiphany will be one of the key features of all coming-of-age stories.

In the further development of the coming of age story, the exploration of the inner darkness narrated by Conrad will acquire a new, essential, feature: innocence, as a specific viewpoint from which to observe it. Of course, innocence was another notion utterly alien to the *Bildungsroman* world, whose system of values was entirely focused on the cultural dynamics of transaction. Adventure instead, offered its young readers an enchanted world, whose coloured shades were safely grounded in a reassuringly black and white value system. A reworking of the adventure paradigm could therefore operate not only on the level of its hidden places, but also on its innocent surface. Another one of Conrad’s narratives, published in the same volume with *Heart of Darkness*, presents a rel-

evant example of this second kind of reworking. Significantly called *Youth*, the story repeats the journey's structure, but it excludes any traumatic perception from it: an endless series of shipwrecks are joyfully perceived by young Marlow as "the deuce of an adventure", an exulting experience he "would not have given up [...] for worlds" (16). Here, the innocent adventure romance is the very symbol of youth: "Youth! All youth! The silly, charming, beautiful youth" (33), which fades away dissolving its illusions in the disenchantment of maturity. Contrary to *Heart of Darkness*, the focus is not on what we learn on our way towards adulthood, but on what we lose:

By all that's wonderful it is the sea — or is it youth alone? Who can tell? But you here — you all had something out of life: money, love — whatever one gets on shore — and, tell me, wasn't that the best time, that time when we were young at sea; young and had nothing, on the sea that gives nothing, except hard knocks — and sometimes a chance to feel your strength? — that only — what you all regret? (39)

At the end of the journey, there is not the horror of an impenetrable darkness, but the last dream of youth, the enchanting vision of the legendary East: "I opened my young eyes on it. I came upon it from a tussle with the sea — and I was young — and I saw it looking at me" (38). As this vision does not derive from any rational elaboration of the experience accumulated during the journey, it also resists the following disenchantment of maturity. Toil, deception, success, love: old Marlow's weary eyes have seen it all, but somehow they are "looking still, looking always, looking anxiously for something out of life, that while it is expected is already gone — has passed unseen, in a sigh, in a flash — together with the youth, with the strength, with the romance of illusions" (39).

In those very same years, in the United States, the hero of Mark Twain's *Huckleberry Finn* possessed another feature which will be definitively integrated into the coming-of-age pattern: a youth which more specifically identifies with adolescence. That is, a liminal phase which stands between childhood and adulthood, offering a tangible symbolic sign of the tension between innocence and awareness, enchantment and disenchantment that founds the coming-of-age narrative. Twain's novel contains Huck's own narration of his journey on the Mississippi River, describing with the same matter-of-fact tone all the adventure's practical devices in addition to an inner world made of trauma, fear and loneliness.

At the end of the story Huck will be safely brought back to the comfortable world of civilization, but he's already bound for another adventure, dreaming to escape to the Indian Districts. Coming-of-age stories indeed, never lead their heroes into maturity. The end of the adventure leaves them on the threshold of an open gate, and what lies ahead doesn't really matter. Work, money, love, failures and all the social negotiations of adult life are an unfillable blank. If sometimes, through the figure of an adult narrator, maturity does appear, it is nothing more than a grey background against which the bright memory of his one, crucial adventure stands out.

The narrative pattern set in the last decades of 19th century by the reworking of adventure stories was catalysed fifty years later by that sequence of historical events which since the end of World War II have in fact appeared to the western consciousness as a traumatic fall from innocence. I will focus here on two of the most canonical coming-of-age stories of these decades: J.D. Salinger's *The Catcher in the Rye* (1951) and William Golding's *Lord of the Flies* (1954), because they develop the same structural elements along opposing lines, trying to answer the same crucial question: Is there any innocence which can redeem death and evil? Through its symbolic narrative, Golding's novel makes explicit reference to its historical context, placing its young heroes in the midst of a nuclear war, whose distant echoes punctually resound over the desert island of their adventure. Salinger's novel, instead, narrates an utterly intimate experience, in which the same collective traumas implicitly resound. In Golding's novel the obvious, explicit literary references are the Victorian adventure tradition and Conrad's reworking of it. Within the American tradition, Salinger's novel transposes Mark Twain's journey on the Mississippi into a gloomy New York City, giving voice to another adolescent hero who is a direct heir of Huckleberry Finn. In both novels, the heroes pathway out of their childhood is marked by an original trauma situated outside the time of the story - the unacceptable death of Holden's wonderful little brother in *The Catcher in the Rye*, and the airplane crash that took Golding's boys on the desert island, tearing them from family and civilization. From this founding event, the narration takes the form of a whirling fall, developing the original trauma through a sequence of trials that drag the heroes into the dark depths of life and death.

The nature of this fall, however, is entirely different. In Salinger's novel it is indeed a fall from Eden, where the hero keeps looking back to his lost, meaningful childhood, desperately trying to preserve its fading innocence:

I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around – nobody big, I mean – except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff – I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from nowhere and *catch* them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be (180).

Like Peter Pan, another crucial benchmark of the coming-of-age story, Holden doesn't want to grow up, because growing up would mean to accept life as a *phoney* and meaningless arrangement whose only, painful truth is death. The Museum of Natural History, with its big glass cases where “everything always stayed right where it was” (127), and Central Park where he used to play, should be redeeming places where time could be stopped. But Eden's doors are closed and there's nothing but an empty bleakness precipitating him further down. Holden's fall from innocence is indeed a tragic escape from life itself: the clock in the stomach of Peter Pan's crocodile keeps on ticking and death is actually the only way to reach Neverland's shores. Before he hits bottom however, innocence will save him, proving that there is a powerful truth which can somehow redeem life's inevitable march towards loss and death. In the name of love, Holden's wise little sister, Phoebe, will in fact become “the catcher in the rye”: she forces him to stop running away and brings him back into the world. For a short moment of absolute grace, it seems that time could indeed be stopped – Central Park is restored to its lost enchantment, the children on the carousel keep going round and round and a purifying rain washes the pain away:

I felt so damn happy all of a sudden, the way old Phoebe kept going round and round. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so damn *nice*, the way she kept going round and round, in her blue coat and all. Gosh, I wish you could've been there (219).

We obviously don't know what Holden did after he went home, nor what he will do after that – "That stuff doesn't interest me too much right now" (220). What we do know though, is that the redeeming epiphany of love's truth has been a passing moment of grace soon to be swallowed up by time, flowing again, and endlessly projecting every moment we live into an unreachable past: "Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody" (220).

If Salinger's story focuses on what's lost in the process of growing up, in Golding's novel there's no innocent Eden to regret and the narrative focuses instead on what is to be learnt. The beautiful island, which seemed to promise the enchantment of old adventure novels, rapidly turns into a place of nightmares, showing that evil is part of human nature and that children are innocent only in so far as they don't know it yet. Closely scrutinized by an impersonal narrator's eye which moves back and forth from inside to outside the characters, Golding's lost boys experience an initiation through their hidden drives and deepest fears. At the core of it stands the iconic image of the Lord of the Flies, the monstrous pig head impaled on a stick which has by now been impressed into the collective imagination as powerfully as Conrad's image of the heart of darkness. At the end of the story, the grown-ups will eventually come to rescue the lost boys and Ralph, the last appointed victim of the childrens' violence, finally weeps "for the end of innocence, the darkness of man's heart" (225). The knowledge acquired by Ralph at the very end of the story had been formulated before by the uncanny voice of the Lord of the Flies:

'Fancy thinking the Beast was something you could hunt and kill!' said the head. (...) 'You knew, didn't you? I'm part of you? Close, close, close! I'm the reason why it's no go? Why things are what they are?' (158)

Before Ralph, Simon had been the only boy who had accepted to listen to the dark truth: he had looked at the pig's grinning head, standing on its stick with half-shut eyes, "dim with the infinite cynicism of adult life" (151), and had given in to the "ancient, inescapable recognition" of man's inner evil (152). His fall is a necessary fall towards knowledge: inside the Lord of the Flies' mouth and then down the hill, towards the beach where the boys are entranced in their celebration for the killing of an imaginary beast. Simon runs to save them, by telling them the truth; but they cannot listen. Simon's fall is a black version of the catcher's vi-

sion: in the rye field, the children are playing a deadly game, which ends up killing the one who wanted to save them. As Salinger's catcher though, Simon's death brings a light within the darkness. Simon acknowledges evil but he doesn't resign himself to its power, and in Golding's novel this is the only possible innocence. In the darkest core of the novel then, the island of terrors is suddenly illuminated with a bright phosphorescent light, transfiguring Simon's dead body into a silver shape, tearing it from the material nature of blood and flesh and gently carrying it towards the open sea. In Salinger's novel the catcher's innocence could find a tangible way into the world through love, however fragile its redeeming force might be. Here, Simon's innocence is projected out of life, where there's no place for it. If, in spite of everything, there is still some hope, it lies in Ralph's closing revelation: he will grow up aware of the darkness but, maybe, he won't resign himself to it and he will still be capable of seeing it with his eyes wide-open, untainted by "the infinite cynicism of adult life" (151). Once again though, we don't know.

In the following decades, the pattern of the coming-of-age story will take firm root in the narrative practice, spreading into specific fictional genres - namely thrillers and fantasy – and into countless cinematic texts. It has also managed to cross the boundaries of British and American literature, colonizing other cultural areas. The main reason of its long-lasting appeal, I believe, lies in its structural capacity of balancing on the edge of disenchantment, on that thin line where life's darkness can still be observed through an innocent gaze, producing meaning and giving us back some redeeming vision that we have lost on the way.

Works cited list

- CONRAD, J. *Heart of Darkness*, London, Penguin, 1995.
 CONRAD, J. *Youth and The End of the Tether*, London, Penguin, 1975.
 MORETTI, F. "Un'inutile nostalgia di me stesso'. La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914", *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 257-273.
 GOLDING, W. *Lord of the Flies*, London, Boston, Faber & Faber, 1954.
 SALINGER, J. D. *The Catcher in the Rye*, London, Penguin, 1958.
 TWAIN, M. *Huckleberry Finn*, London, Chatto & Windus, 1884.

DA DUE CAMPI DI GIOCO IRLANDESI

Melita Cataldi

Un tema particolare accomuna i due testi qui scelti e messi a confronto, tra loro diversissimi per epoca, forma e intenti: la preziosa, aurorale esperienza fatta da un ragazzino su un campo di gioco nell'Ulster, un'iniziazione alla vita in un gioco di squadra in cui si deve mandare una palla in porta.

Il primo testo è una pagina del *Táin Bó Cúailnge*, l'opera centrale dell'antica epica d'Irlanda, compilata in medio-irlandese nel XII secolo, basata però su tradizioni dei secoli precedenti.

Il secondo testo è una poesia intitolata *Markings*, compresa nella raccolta *Seeing Things* di Seamus Heaney (1991).

Il *Táin* racconta l'irruzione delle forze della regina Medbh del Connacht entro i confini dell'Ulaid (oggi Ulster) di cui è re Conchobar: obiettivo della spedizione è una razzia (*táin*) che Cú Chulainn, combattendo da solo, riuscirà a impedire.

La pagina che qui segue racconta l'episodio in cui il giovanissimo Sétanta assume pubblicamente il nome di Cú Chulainn ("Cane di Culann") che fissa il suo ruolo futuro di difensore del territorio e della sua gente.¹

Culann il fabbro aveva preparato un festino per Conchobar; gli chiese però di non portare con sé un grande seguito perché non aveva preparato il banchetto con il frutto di terre e possedimenti ma solo con quanto guadagnava con il lavoro delle proprie mani e delle proprie tenaglie.

Conchobar si apprestò ad andare con cinquanta guerrieri, i più nobili e più illustri dei campioni.

¹ L'edizione critica della redazione più antica del *Táin Bó Cúailnge* è *Táin Bó Cúailnge. Recension I* a cura di C. O'RAHILLY, Dublino, DIAS, 1976. Su quella edizione si basa la traduzione italiana in *La grande razzia. Táin Bó Cúailnge*, a cura di M. CATALDI, Milano, Adelphi, 1996 (traduzione qui leggermente riveduta).

Prima passò dal campo di gioco. Era sua abitudine, partendo o arrivando, andare a salutare i giovani e chiedere loro un augurio. Là vide Cú Chulainn² giocare alla palla con tre volte cinquanta giovani e batterli tutti.

Quando giocava a lanciare la palla in porta, i giovani non riuscivano a respingerlo e lui metteva tutte le sue palle a segno. Quando erano loro a lanciare, egli da solo li fermava e nella porta non entrava neanche una palla.

Quando giocavano alla lotta, da solo metteva a terra i tre volte cinquanta giovani, mentre tutti loro assieme non riuscivano a circondarlo e atterrarlo.

Quando facevano il gioco di rincorrersi per spogliarsi l'un l'altro, riusciva a spogliarli tutti, mentre quelli non riuscivano neppure a togliergli la spilla dal mantello.

Conchobar si meravigliò molto. Domandò loro se le sue imprese da adulto sarebbero state proporzionate a quelle compiute da ragazzo, e tutti gli risposero di sì. Conchobar allora disse a Cú Chulainn: “Vieni con me al festino dove stiamo andando, come mio invitato”. Il ragazzo rispose: “Conchobar, signor mio, non ho ancora giocato quanto voglio. Ti raggiungerò”.

Quando tutti furono arrivati al festino, Culann chiese a Conchobar: “C'è qualcun altro che deve arrivare?”.

“No” disse Conchobar. Dimenticava di aver chiesto al figlio adottivo di raggiungerlo.

“Possiedo un cane feroce” disse Culann. “Al collo ha tre catene e ogni catena è tenuta da tre uomini. È di razza spagnola. Ora lo sleghiamo perché faccia la guardia al nostro bestiame e alle nostre provviste, e poi sbarriamo l'ingresso del forte”.

Nel frattempo il ragazzo stava arrivando. Il cane si precipitò verso di lui ma egli non interruppe il suo gioco: gettava in alto la palla e subito dopo gettava la mazza in modo da colpire la palla, e la forza dei suoi colpi non variava mai. Poi contro palla e mazza lanciava il suo piccolo giavelotto e lo riacchiappava prima che cadesse a terra. Anche se il cane si stava avvicinando egli non interrompeva il suo gioco.

A quella vista Conchobar e gli uomini del suo seguito furono presi da tale spavento da non riuscire a muoversi³: pensavano che non avrebbero potuto raggiungerlo vivo, neanche se il forte fosse stato ancora aperto.

² Con una piccola incoerenza, qui Sétanta è già chiamato Cú Chulainn, forse perché questo episodio è inserito, quando il racconto della grande razzia è ormai avviato, come uno sguardo retrospettivo sulle “imprese giovanili” (*macgnimrada*) dell'eroe.

³ Come il comportamento di gioco del giovane anticipa le sue future imprese, così anche il fatto che qui, mentre egli affronta da solo il pericolo, il re e i guerrieri rimangono quasi paralizzati anticipa l'episodio, narrato nel *Táin*, in cui tutti i guerrieri dell'Ulaid cadono per tre mesi in una misteriosa, paralizzante *noinden*, “prostrazione” e soltanto Cú Chulainn rimane, con la sua forza straordinaria, a difendere il proprio paese dall'attacco nemico.

Quando il cane si precipitò sul ragazzo, questi, posata la palla e la mazza, lo afferrò con entrambe le mani, una sul pomo della gola e l'altra dietro alla testa; poi scaraventò il cane contro la grande pietra che era accanto facendone schizzare le membra tutt'attorno. Secondo un'altra versione gli fece balzar fuori le viscere scagliandogli la palla nella bocca.

Gli Ulaid si levarono in piedi per accogliere il ragazzo [...] Lo condussero tra le braccia di Conchobar.[...] Una forte emozione si diffuse tra loro perché il figlio della sorella del re era scampato alla morte⁴.

In quel momento giunse Culann. “Che tu sia benvenuto, ragazzo, per il cuore di tua madre. Quanto a me, invece, vorrei non aver preparato il festino. Senza il mio cane la mia vita è ora una vita rovinata, la mia casa è una casa perduta. Il servitore che mi è stato sottratto, il cane, mi garantiva la sopravvivenza e un nome rispettato” disse Culann. “Era difesa e protezione per i miei beni e le mie mandrie; faceva la guardia a tutte le bestie che sono dentro al forte e fuori nei prati”.

“Non è un gran problema” disse il ragazzo. “Alleverò per te un cucciolo della stessa razza fino al momento in cui non sarà cresciuto e adatto a questo compito. Io stesso sarò il cane che proteggerà le tue mandrie e proteggerò te. Difenderò tutta la piana di Muirthemne. Non un solo gregge né un solo armento verrà preso senza che io lo sappia”.

“Il tuo nome” disse Cathbad “sarà allora Cú Chulainn, ‘Cane di Culann’”⁵.

“Che questo sia il mio nome mi piace!” disse Cú Chulainn.

Entro le mura di Emain Macha, sede regale dell'Ulaid (oggi Navan Fort, nella contea di Armagh) Sétanta, nipote del re, rivela un giorno le proprie doti straordinarie di forze e abilità su di un terreno di gioco. Nel gioco in cui egli è impegnato – una forma iniziale dello *hurley*, tradizionale sport gaelico (oggi chiamato *hurling*, in irlandese *iománaíocht*)⁶ – si deve

⁴ La precisazione che il giovane è “figlio della sorella” del re e (poco sopra) che è suo “figlio adottivo” è importante perché il ramo femminile di una dinastia regale costituiva un potenziale pericolo nelle vicende della successione. Un figlio della sorella poteva diventare rivale e creare tensioni e violenze. D'altra parte stringere buoni legami con lui era garanzia di un regno senza conflitti interni e più forte. L'“adozione” (per alcuni anni giovanili) di un nipote da parte del re intendeva essere la premessa di quei rapporti pacifici. Che qui il ragazzo sia condotto nelle braccia del re suggella quindi un'alleanza preziosa per tutto l'Ulaid.

⁵ Cathbad è il druida di Conchobar e la sua attribuzione del nuovo nome a Sétanta ha valore rituale.

⁶ Lo *hurley* appartiene alla più antica tradizione gaelica. Per questo nei secoli della dominazione britannica era osteggiato e fu drasticamente proibito dagli Statuti di Galway del 1537. Nel tardo Ottocento fu ripreso come elemento di identità irlandese e codificato dalla GAA (*Gaelic Athletic Association*). Il campo regolamentare misura 137x82 metri, la

riuscire, dribblando i giocatori della squadra avversaria, a colpire con una mazza una palla in modo da mandarla a segno. La mazza era di legno, piatta e curvata al fondo; la palla – tenuta sempre in aria – era di cuoio, a volte di metallo. Per indicare la porta il testo medio-irlandese ha il termine *poll* che significa un varco, una breccia, un passaggio, una buca. Si trattava infatti di far entrare la palla in una buca o, in altre versioni del gioco, di farle oltrepassare un varco ben delimitato: in questo caso si usava infatti marcare la porta conficcando nel terreno le due estremità di un giunco piegato ad arco.

L'esercizio in cui *Sétanta* è impegnato richiede doti fisiche e mentali perché esige forza muscolare e particolare velocità ma anche, non meno, capacità di stimare con precisione la distanza e la direzione del tiro, qualità esaltate nel nostro campione in erba dal fatto straordinario che, giovanissimo, ora sta giocando da solo contro tutti e che gli altri non riescono a mandare a segno nemmeno una colpo.

Che questo sport sia un allenamento ad un ruolo di guerriero è confermato dagli altri due giochi in cui *Sétanta* si cimenta: se lo *burley* allena a colpire da lontano e a schivare l'avversario, la lotta allena allo scontro diretto nel corpo a corpo, mentre l'esercizio di inseguire l'avversario e strappargli tutto quello che indossa è preludio di spoliazioni e razzie (le spedizioni militari nell'alto medioevo irlandese miravano di norma a compiere razzie, soprattutto di mandrie, non a conquiste territoriali).

Quando il giovane si avvicina al forte di Culann dedicandosi ad esercizi da giocare con palla, mazza e giavellotto mentre il terribile cane di Culann sta per assalirlo, esibisce la sua totale mancanza di paura. Le due versioni dell'uccisione dell'animale corrispondono ai due tipi di scontro con un avversario in battaglia: da vicino e da lontano, afferrandolo e atterrandolo o raggiungendolo con una lancia o un giavellotto. Con violenza inaudita e mira precisa, con il gesto del giocatore che scaraventa in porta la palla, il ragazzo scaglia la sua palla nelle fauci dell'animale aggressore: gli esercizi perfezionati sul campo da gioco trovano la loro prima applicazione nell'affrontare quel nemico.

Nel colloquio con Culann, *Sétanta* si impegna ad assumere le funzioni di cane da guardia per chi lo ha invitato e ha diritto ad un risarcimento. Con la sua autorità, il druida conferma quel ruolo di campione incarica-

porta, ad H, ha la parte bassa, chiusa da rete, di 6,5x2,5 metri. Le squadre sono di 15 giocatori. Una partita ha la durata di due tempi di 30 minuti.

cato della difesa dei confini di un paese, ruolo destinato ad allargarsi nel tempo dalle proprietà di Culann alla piana di Muirthemne a tutto l'Ulaid.

ooo

Anche la poesia di Heaney *Markings*⁷ – di cui propongo una mia traduzione – rievoca nella prima delle sue tre sezioni il tempo in cui l'autore, ragazzino, giocava al calcio, a *soccer*. Erano gli anni Quaranta dello scorso secolo, e Seamus viveva nel villaggio di Anahorish, nella contea di Antrim, nell'Ulster.

Signature

I

Segnavamo il campo: quattro giacche per i quattro pali di porta.
Nient'altro. Le aree e gli angoli
erano lì come latitudine e longitudine
sotto quel terreno di cardi e di zolle,
da venir concordati o contestati
all'occasione. Formavamo poi le squadre
attraversando la linea che ai nostri nomi
all'appello si veniva formando tra noi.
Ragazzi che gridavano sul campo fino a perder la testa
mentre moriva la luce del giorno, e continuavano a giocare
perché il gioco era ormai nella mente
e la palla vera, colpita, arrivava su di loro
con una pesantezza di sogno, e i respiri
affannosi nel buio e le scivolote sull'erba
risuonavano come sforzi in un altro mondo...
Veloce era, e costante: una partita che poteva
non aver termine. Un qualche limite era stato superato.
C'era rapidità, perseveranza, mancanza di fatica
un tempo supplementare, imprevisto e sconfinato⁸

⁷ La poesia *Markings* è compresa in *Seeing Things*, Faber and Faber, Londra, 1991, pp 8-9.

⁸ We marked the pitch: four jackets for four goalposts, / That was all. The corners and the squares / Were there like longitude and latitude / Under the bumpy thisty ground, to be / Agreed about or disagreed about / When the time came. And then we picked the teams / And crossed the line our called names drew between us.// Youngsters shouting their heads off in a field / As the light died and they kept on playing / Because by then they were playing in their heads / And the actual kicked ball came to them / Like a dream heaviness, and their own hard / Breathing in the dark and skids on grass / Sounded like effort in another world... / It was quick and constant, a game

Giocare al calcio sui prati del villaggio mentre calava la sera era per lui un'esperienza rivelativa di quella oscillazione tra linee di confine e sconfinamenti, tra la cosiddetta realtà e un altro mondo che non si vede ma si immagina e percepisce. Le porte sono segnate da quattro giacche ripiegate per terra, qualcosa di reale sebbene impreciso, ma gli altri confini del campo, le linee di demarcazione, sono solo virtuali, mentali, come lo sono la latitudine e la longitudine; non segnati, quei confini sono definiti solo durante la partita, di volta in volta, discutendone più o meno pacificamente; anche la divisione tra le due squadre non è confermata da qualche segno esterno, come le maglie, ma solo determinata da una chiamata, da nomi pronunciati all'appello. In quello spazio così vagamente definito si gioca senza limiti di tempo, con l'oscurità che incalza e rende tutto sempre più irreali, come in un sogno. Quella giovanile esperienza delle linee di confine e del loro dissolversi, di un pallone che è insieme pesante e irreali, è posta qui come il prototipo di quella ricorrente fascinazione per le linee che chiudono con nettezza e, ad un tempo, per gli sfondamenti che proiettano nell'altrove.

Le altre due più brevi sezioni di *Markings* insistono su questo tema.

La prima rievoca visioni amate, rassicuranti, di lavori eseguiti a partire da linee precise:

II

Ti piacevano le linee tirate tra picchetti in giardino,
la vanga che intaglia netto il primo margine lungo
il filo bianco dritto. O il filo teso a perfezione
a marcare il profilo delle fondamenta di una casa,
i travetti di legno chiaro quadrati
ad ogni angolo, tagliati da tavole nuove,
puliti e freschi tra l'erba stranamente inerte.
O la linea immaginaria che corre dritta
lungo un pascolo che l'aratro dovrà dissodare
dal paletto conficcato ad un capo
al paletto conficcato nell'altro.⁹

that never need / Be played out. Some limit had been passed, / There was fleetness,
furtherance, untiredness / In time that was extra, unforeseen and free.

⁹ You also loved lines pegged out in the garden, / The spade nicking the first straight
edge along / The tight white string. Or string stretched perfectly / To mark the outline
of a house foundation, / Pale timber battens set at right angles / For every corner, each
freshly sawn new board / Spick and span in the oddly passive grass. / Or the imaginary
line straight down / A field of grazing, to be ploughed open / From the rod stuck in
one headrig to the rod / Stuck in the other.

L'ultima sezione riapre il confronto tra ciò che è delimitato e ciò che dissolve quelle delimitazioni. Ancora sono evocati lavori sulla terra ferma, ma con richiami all'acqua che sgorga, al mare, al remare sulle onde, ed entra così in gioco il movimento (su e giù, dentro e fuori, avanti e indietro): un tempo "tenuto aperto" che in qualche modo rende aperto anche lo spazio. E non a caso l'immagine della porta dei primissimi versi della poesia ritorna alla fine per ricordarne l'ambivalenza: la porta chiude e apre: nel campo di calcio indica un limite da difendere e "salvare" e, ad un tempo, per la squadra avversaria, un traguardo da raggiungere, un obiettivo da colpire, un limite da oltrepassare e violare.

III

Tutte queste cose ti entravano dentro
come fossero sia la porta sia ciò che la porta varcava.
Segnavano il luogo, segnavano il tempo e lo tenevano aperto.
Una falciatrice fendeva il bronzeo mare di frumento.
Un argano issava il centro dall'acqua.
Continuavano due uomini a immergere la sega
in un faggio caduto al suolo, avanti e indietro
e sembrava che remassero immobile la terra.¹⁰

ooo

Per il futuro guerriero e per il futuro poeta il campo da gioco è stato il luogo in cui per la prima volta è sembrato delinearsi il loro destino.

Il ragazzo di un'epoca remota inizia sul campo ad essere campione, eroe che prevarrà in ogni scontro anche numericamente impari. Il suo scagliare la palla in porta prelude alle imprese guerresche; il suo impedire agli avversari di andare a segno anticipa il suo ruolo di difensore di un regno.

Giocando nella semioscurità che avanza il ragazzo nostro contemporaneo incomincia a percepire, come in sogno, altre realtà che soltanto l'immaginazione sa cogliere. È lì che inizia ad essere visionario e poeta. Al di fuori di rassicuranti ma convenzionali e in gran parte immaginari limiti, la sua mente si proietta a cogliere l'esistenza di qualcosa di ulteriore, "another world".

¹⁰ All these things entered you / As if they were both the door and what came through it. / They marked the spot, marked time and held it open. / A mower parted the bronze sea of corn. / A windlass hauled the centre out of water. / Two men with a cross-cut kept it swimming / Into a felled beech backwards and forwards / So that they seemed to row the steady earth.

I confini per l'antico guerriero gaelico sono da difendere fino alla morte: al di là c'è la minaccia, il nemico. Cú Chulainn rimarrà l'emblema dell'eroe che combatte per salvaguardare l'integrità del suo paese e della sua gente.

Per il giovane che sarà poeta gli oltrepassamenti, gli sconfinamenti sono un compito: ciò che è altro, altrove, straniero non è da tenere lontano; è da conoscere ed amare tanto quanto lo sono le rassicuranti linee nette, le delimitazioni precise, le definizioni, i *markings*.

THE DUMB WAITER DI HAROLD PINTER
NELL'ALLESTIMENTO DELL'ABE KŌBŌ STUDIO

Gianluca Coci

1. Tra sperimentazione e rivalutazione dell'attore: il teatro di Abe Kōbō in sintesi

Nella storia della letteratura giapponese, nessuno scrittore ha ceduto al fascino del teatro più di Abe Kōbō (1924-1993). Dotato di straordinario talento poliedrico, di un accentuato spirito iconoclasta e di una spiccata propensione all'innovazione, questo autore diverse volte candidato al premio Nobel e che più di ogni altro scrittore del dopoguerra è stato capace di traghettare la letteratura del suo Paese verso una dimensione internazionale, si è dedicato all'arte teatrale a fondo e durante l'intero corso della sua carriera. Di pari passo alla via del romanziere, disseminata di capolavori come *Suna no onna* (*La donna di sabbia*, 1962), *Tanin no kao* (*Il volto di un altro*, 1964) e *Hako otoko* (*L'uomo scatola*, 1973), Abe ha saputo percorrere egregiamente anche quella del drammaturgo, o meglio quella dell'uomo di teatro, espressione certamente a lui più consona. Il teatro in tutte le sue parti, dal copione al training degli attori, dalle scenografie alla musica, è sempre stato concepito da Abe Kōbō come un unicum inscindibile e come un qualcosa a cui consacrarsi con la medesima dedizione riservata alla stesura dei suoi romanzi. Se per Mishima Yukio (1925-1970) il romanzo era come una moglie e il teatro una concubina con cui tradirlo, per Abe essi erano come “due sandali di paglia da calzare contemporaneamente e capaci di offrire un incomparabile sollievo fisico e soprattutto mentale”¹.

È in particolare a cominciare dagli anni Settanta, e precisamente dalla fondazione dell'Abe Kōbō Studio nel gennaio del 1973, che Abe si dedica al teatro a trecentosessanta gradi. In precedenza, dal 1955 con *Seifuku* (*L'uniforme*) fino al 1967 con *Enomoto Takeaki* (*Enomoto Takeaki*), aveva scritto circa venti pièce affidando la regia ad altri, spesso a Senda Koreya

¹ ABE K., *Ura kara mita yūtopia* (1977), in ID., *Abe Kōbō zenshū* (da qui in avanti abbreviato in *AKZ*), vol. 25, Tōkyō, Shinchōsha, 1999, p. 500.

(1904-1994)². Già in questa fase, a differenza di molti drammaturghi, non si era mai limitato a consegnare il copione e aveva partecipato assiduamente alle prove, collaborando attivamente con il regista. Tuttavia pare che al termine di ogni messinscena restasse in lui una certa insoddisfazione, che lo portò dapprima, nel 1969, a dirigere personalmente *Bō ni natta otoko* (*L'uomo che diventò un bastone*) e poi, per l'appunto nel 1973, a fondare una sua compagnia teatrale. Dopo aver maturato la decisione di curare in prima persona la regia delle sue opere, Abe dà vita a un gruppo di studio insieme ad attori di fama come Igawa Hisashi e Tanaka Kunie, stanchi dello show business e desiderosi di ritrovare ispirazione e purezza, e a giovani aspiranti attori provenienti dalla Tōhō Gakuen, università dove teneva un corso di teatro. Il passo successivo, dopo poco più di tre anni, è la fondazione dell'Abe Kōbō Studio, suppergiù con gli stessi membri del gruppo di studio e con sede nel cuore di Shibuya, all'epoca culla di nuovi movimenti culturali e di innumerevoli avanguardie artistiche. Abe comincia a intravedere nel palcoscenico il luogo ideale dove materializzare i suoi sogni, da sempre alla base del suo impegno creativo, e nello Studio, grotowskianamente parlando, il laboratorio dove modellarli insieme agli attori, continuando a seguire le linee che hanno sempre contraddistinto la sua produzione letteraria, ovvero quei territori spaziotemporali anti-euclidei e sovente spiraliformi dove trionfano l'assurdo, l'irrazionale e la ricerca dell'altro da sé.

Come si è già accennato, una delle principali caratteristiche dell'Abe Kōbō Studio è costituita dalla volontà del suo fondatore di concedere massima dignità all'attore. A questo proposito è fondamentale sintetizzare almeno a grandi linee i tratti contraddistintivi del training quotidiano che Abe aveva ideato per i suoi attori, in parte in modo assolutamente

² Nel 1949, da vero pioniere dello *shingeki*, ovvero del teatro giapponese di ispirazione occidentale (da giovane aveva studiato arte drammatica in Germania per quattro anni, alla fine degli anni Venti), Senda Koreya fondò lo Haiyū yōseisho, primo centro in Giappone dedicato alla formazione dell'attore moderno. Da regista e studioso dei metodi di maestri russi quali Stanislavskij e Mejerchol'd, Senda era convinto che, se si voleva superare la fase del mero dilettantismo, fosse necessario garantire all'attore un training preciso e accurato. Nel 1955 pubblicò *Kindai haiyū jutsu* (*Tecniche per un attore moderno*), il primo manuale giapponese scritto da un addetto ai lavori direttamente per gli attori. L'incontro con Senda Koreya fu fondamentale per Abe, il quale ebbe modo di apprendere i fondamenti dell'arte teatrale, assistendo scrupolosamente alle prove dei suoi *Doreigari* (*Caccia agli schiavi*, 1955) e *Yurei wa koko ni iru* (*Il fantasma è qui*, 1958). Tuttavia, mentre l'approccio di Senda era psicologico e stanislavskijano, quello di Abe tendeva a mettere in risalto l'aspetto corporeo e fisiologico.

originale e in parte rielaborando in chiave estremamente personale i sistemi dei grandi teorizzatori delle avanguardie occidentali, da Stanislavskij e Mejerchol'd fino a Grotowski. Nel "Sistema Abe Kōbō" (*Abe Kōbō shisutemu*), e dunque nell'impostazione prettamente fisiologica e corporea della recitazione di cui Abe si fa fervido sostenitore, riveste una particolare importanza il concetto di "condizione neutrale" (*nyūtoraru jōtai*). Suo obiettivo primario era liberare gli attori da modelli di recitazione tradizionali e preesistenti, sia a livello di mimica, sia di emissione vocale, così da rendere tra l'altro più agevole la veicolazione di sensazioni oniriche al pubblico. Al fine di perseguire una "condizione neutrale" ottimale, ovvero liberare l'attore da qualsiasi approccio emotivo alla recitazione, Abe elabora una serie di esercizi fisici preparatori culminanti nel momento fondamentale in cui l'attore si sforza di eliminare dalla mente i suoni e i rumori che percepisce intorno a sé a eccezione di uno, sul quale si concentra al massimo grado. Nel corso di questo processo, l'attore deve essere capace di rilassare al meglio delle sue possibilità tutti i muscoli del corpo. Ora, se riuscirà a raggiungere uno stato di rilassamento psicofisico soddisfacente, si troverà in uno stato di azzeramento emotivo totale che Abe definisce semplicemente "punto zero", ovvero quella "condizione neutrale" che costituisce la *condicio sine qua non* della recitazione "fisiologica". L'attore che perviene al "punto zero" è in grado di sperimentare e trasmettere meccanicamente ogni tipo di sentimento. In altre parole è capace di recitare senza l'ausilio di impulsi razionali ed emotivi, agendo in modo automatico e sulla base della perfetta conoscenza fisica del proprio corpo. Complementari alla *nyūtoraru jōtai*, nonché altro tassello di prima importanza nel training dello Studio, sono i cosiddetti esercizi del *gomu ningen* ("uomo di gomma"), che spesso gli attori eseguivano a coppie. Abe ne aveva concepiti diversi, ma il concetto essenziale alla loro base è riconducibile a una sorta di processo di "attacco e difesa": un attore funge da "invasore", espande il suo corpo irrigidendo i muscoli e "attacca" il compagno, il quale deve a sua volta reagire contraendosi e rimpicciolendosi, cercando di assumere una postura che sia il più possibile complementare a quella dell'attaccante. Subito dopo il difensore diventa invasore e viceversa, attenendosi alla stessa logica di immutabilità della loro somma, esemplificabile con un'equazione del tipo: $a+b=k$. Il tutto deve avvenire sempre in "condizione neutrale", con l'esclusione totale del pensiero. L'attore di Abe diventa una "macchina scenica" alla maniera di Mejerchol'd, in grado di trasmettere corporalmente le emozioni al pub-

blico. Una “macchina scenica” che non si limita a trasmettere immagini, ma diviene egli stesso immagine, immagine vivente dei sogni del pubblico: “L’attore non è colui che sogna, bensì colui che viene sognato, che deve essere sognato. L’attore, utilizzando la logica dei sogni, deve affrancarsi da tutte le costrizioni preconcepite”³.

Altro importante obiettivo del training di Abe era fornire all’attore e alla sua mimica una particolare fluidità. Per creare il tipico movimento fluido e sinuoso degli attori dello Studio, risulta fondamentale l’incontro con Mary Jean Cowell, una giovane newyorkese ballerina e insegnante di danza moderna che nel 1975 si trovava in Giappone per portare a termine la sua tesi di master sui *nō* moderni di Mishima Yukio. Giovanissima ma già esperta e dotata di una tecnica notevole, acquisita grazie all’esperienza alla corte di Merce Cunningham, riesce insieme ad Abe a elaborare uno stile motorio molto particolare: un continuo fluire di movenze in cui l’ultimo gesto di un movimento è già il primo di quello successivo. Del resto il concetto di fluidità è una costante in tutta l’opera letteraria di Abe Kōbō, a cominciare dal capolavoro *La donna di sabbia*, dove il fluire continuo della sabbia rappresenta una metafora perfetta della vita umana: il protagonista Niki Junpei, dopo essere rimasto a lungo intrappolato in una buca fra le dune sabbiose di un villaggio costiero, raggiunge la salvezza sfruttando a mo’ di una catarsi la proprietà igroscopica della sabbia e comprendendo l’importanza della mutevolezza delle cose. Il suddetto concetto, trasposto sul palcoscenico, diventa altresì simbolo di affrancamento da schemi prefissati, e non a caso l’improvvisazione è un motivo costante dello Studio, così come la predilezione di Abe nel presentare al pubblico oggetti quotidiani distortendoli e sottoponendoli a metamorfosi varie. Basti pensare alla valigia di *Kaban (La valigia, 1969)*, che riappare insistentemente anche nella trilogia *Imēji no tenrankai (La mostra delle immagini, 1977-1979)*, e alla sua capacità di rovesciare la logica quotidiana e assumere un’identità propria, al punto da tenere in scacco gli uomini che ne vengono in possesso.

La metamorfosi e l’utilizzo funzionale in scena di oggetti estrapolati dalla sfera del quotidiano servono indubbiamente a stimolare il pubblico. Difatti uno degli obiettivi del teatro di Abe è, parallelamente alla redenzione dell’attore, risvegliare lo spettatore dal torpore causato da anni di teatro sovente poco stimolante e puramente narrativo. Abe è convinto che il pubblico non abbia bisogno di un teatro che si limiti a trasmettere infor-

³ ABE K., *Toshi e no kairo* (1978), in ID., *AKZ*, vol. 26, ed. cit., p. 207.

mazioni passivamente, ma di testi in grado di metterlo di fronte a un qualcosa di mai sperimentato prima. Il teatro non termina sul palcoscenico, ma continua in platea. Tutto ciò si ricollega certamente a una concezione avanguardistica rilevabile alla base di buona parte del teatro sperimentale occidentale del secondo dopoguerra. E anche se Abe non giunge, a differenza del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski o dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, alla totale eliminazione della barriera fisica tra scena e pubblico, né al coinvolgimento socio-politico del Living Theatre o dell'Open Theatre, la sua volontà di *aprire* il teatro agli spettatori è netta e innegabile:

Dentro di me, mi sforzo di essere pubblico e lettore. Un pubblico che non sia all'esterno, bensì all'interno. Allora cerco di collocarmi in una posizione di tensione estrema fra il guardare e l'essere guardato. Ciò dovrebbe valere sia per gli attori, sia per il regista⁴.

Di volta in volta, ricorrendo a numerosi stratagemmi, Abe riesce a instaurare un profondo senso di unità fra platea e palcoscenico, sottolineando la volontà di allontanarsi dalla classica distinzione tra il guardare e l'essere guardati. “Quel tipo di teatro che offre soluzioni al pubblico” insiste Abe, “che fornisce direttamente spiegazioni a ogni problema senza spingere la gente ad assumersi le proprie responsabilità, credo che oramai non abbia più senso”⁵.

2. *Abe Kōbō meets Harold Pinter: un incontro molto pinteresque*

Abe Kōbō ha scritto per il teatro poco meno di cinquanta opere, curando personalmente la messinscena nella maggior parte dei casi, e solo in una singola occasione ha portato in scena l'opera di un altro autore, il che è già di per sé estremamente significativo. Agli inizi dell'esperienza dell'Abe Kōbō Studio, precisamente dal 19 al 23 novembre del 1973, presso la Kinokuniya Hall di Shinjuku, viene allestito *The Dumb Waiter* di Harold Pinter (1930-2008)⁶. La scelta non è casuale: Abe è stato sovente definito

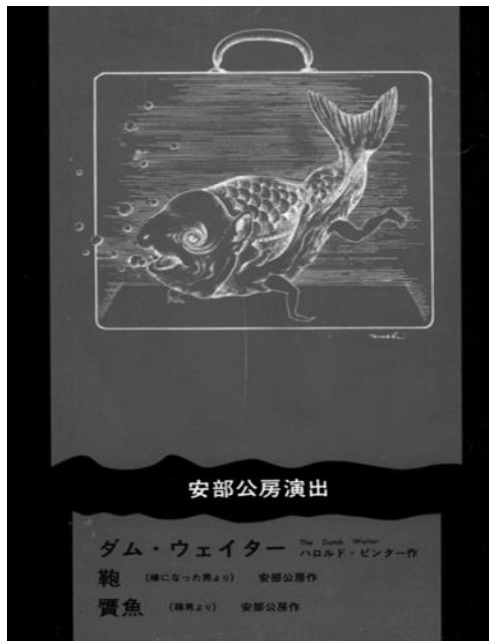
⁴ ABE K., *Naze gikyoku o kaku* (1969), in ID., *AKZ*, vol. 22, ed. cit., p. 433.

⁵ ID., *Kaiteiban Doreigari o megutte* (1967), *AKZ*, vol. 21, ed. cit., p. 329.

⁶ Un secondo allestimento viene proposto dal 4 al 9 marzo 1974 presso la sala prove dell'Abe Kōbō Studio a Shibuya. In entrambi i casi vengono rappresentati tre atti unici: a *The Dumb Waiter* seguono una nuova versione di *Kaban* (*La valigia*) e *Nise sakana* (*Il pesce fasullo*, 1973).

uno scrittore kafkiano, ed è qui più che mai opportuno definirlo anche un drammaturgo assolutamente rivoluzionario e “pinteresque”, sia per l’ap-proccio iperreale con cui rende perfettamente verosimile l’inverosimile, sia per il linguaggio costituito da una lunga serie di elusioni e sottintesi che mirano a mettere a nudo il nonsense e l’illogicità del subconscio di frequente presenti nella conversazione quotidiana. Spesso le opere teatrali di Abe sono, al pari di quelle di Pinter, inquietanti e claustrofobiche, pur partendo dal quotidiano e da ambientazioni molto familiari. Non a caso le parole usate da Paolo Bertinetti per descrivere il tono dei drammi di Harold Pinter calzano a pennello anche per i drammi di Abe Kōbō:

L’atmosfera dei drammi di Pinter è paragonabile a certi quadri iperrealisti, in cui tutti gli elementi che vi appaiono sono la riproduzione accurata di particolari reali ma al tempo stesso sono immersi in una dimensione al di fuori del reale, immobilizzati nella loro essenza e nel reciproco isolamento⁷.

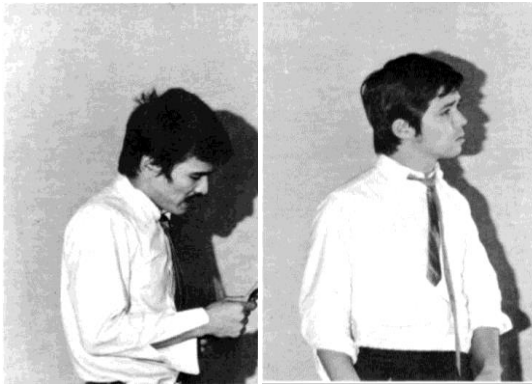


Locandina di *The Dumb Waiter – Kaban – Nise sakana* nell’allestimento dell’Abe Kōbō Studio

⁷ P. BERTINETTI, *Il teatro inglese del Novecento* (nuova edizione), Torino, Einaudi, 2003, p. 161.



The Dumb Waiter, Abe Kōbō Studio



Itō Yūhei (Gus - *Otōtobun*); Miyazawa Jōji (Gus - *Otōtobun*)



Igawa Hisashi (Ben - *Anikibun*); Satō Masafumi (Ben - *Anikibun*)

Del resto *The Dumb Waiter* rappresentava per Abe un'opportunità ineguagliabile per mettere in pratica la tecnica sopra descritta della “condi-

zione neutrale”, con i due protagonisti rinchiusi in una stanzetta sotterranea in attesa di ordini da parte di un terzo uomo. E la tensione frustrante che si crea tra i due fin dall’inizio si presta e rispecchia in modo altrettanto perfetto i suddetti esercizi dell’“uomo di gomma”. Inoltre l’intera vicenda assume, entro certi termini per l’appunto iperrealisti, i connotati di uno strano sogno all’insegna di un mix perfetto di terrore e umorismo, esattamente come accade in molte opere di Abe Kōbō. Va anche detto, come si metterà meglio in evidenza più avanti, che l’allestimento dell’Abe Kōbō Studio tende a enfatizzare nello specifico l’irrazionalità del complesso equilibrio tra paura e ironia ricorrendo a oggetti e azioni particolarmente familiari al pubblico giapponese: i continui e servili inchini dei due protagonisti all’ascolto delle ordinazioni di cibo via via più bizzarre che giungono attraverso l’interfono appeso accanto al calapranzi; il sentimento di ira e tradimento quando uno dei due uomini scopre che l’altro gli ha tenuto nascosto un dolcetto per non essere costretto a condividerlo; l’incapacità di prepararsi una tazza di tè, unita alla richiesta dall’alto di mandare su proprio una tazza della stessa bevanda.

Interrogato sulla scelta di mettere in scena *The Dumb Waiter*, Abe risponde:

Prima di tutto perché tutti i drammi di Pinter richiedono agli attori uno sforzo incomparabile. Nello specifico, in *The Dumb Waiter* è molto difficile separare il silenzio dal non-silenzio. Entrambi sono trattati in modo identico. E questo mi interessa moltissimo, insieme ovviamente al fatto che il mondo creato da Pinter è all’opposto rispetto a quello del teatro tradizionale. Il suo mondo non può essere descritto secondo modi convenzionali. I miei attori sono perciò in grave difficoltà quando devono affrontare un suo dramma, e questo li costringe a emergere sulla scena come non mai. [...] Tra l’altro Pinter possiede un talento incommensurabile e un potere assoluto nell’osservare dentro l’essere umano, dove pochi sono capaci di arrivare. Egli non si occupa tanto delle situazioni e dei movimenti, poiché tutto si focalizza sul linguaggio dei personaggi⁸.

In *The Dumb Waiter*, Abe individua anche il tema a lui caro del “guardare ed essere guardati”, di cui si è accennato in precedenza. Inoltre apprezza e condivide il modo in cui Pinter affronta il tempo, quasi mai lineare, proprio come nelle sue stesse opere. A questo proposito afferma:

⁸ ABE K., N.K. SHIELDS, *Abe Kōbō to no taima* (1973), in ABE KŌBŌ, *AKZ*, vol. 24, ed. cit., p. 469.

In un dramma tradizionale, l'attore è colui che deve essere guardato. Tuttavia ciò non avviene nei drammi di Pinter: gli attori non possono limitarsi a recitare nella maniera convenzionale, non possono limitarsi solo a essere guardati. Pertanto io stesso, come regista, non posso allestire un dramma di Pinter solo nell'ottica dell'essere guardato. [...] Una caratteristica precisa di Pinter è che nei dialoghi il tempo non scorre. Esso è piuttosto come una spirale. E perciò la relazione spazio/tempo risulta del tutto mutata⁹.

La decisione di Abe di portare in scena *The Dumb Waiter* è dunque da attribuire a ragioni ascrivibili da un lato alla similitudine di molti tratti peculiari del suo teatro e di quello di Pinter e dall'altro alle molteplici possibilità di mettere alla prova il suo stesso modo di fare teatro e gli stessi attori della sua compagnia. In questa ottica è interessante descrivere nel dettaglio l'allestimento dell'Abe Kōbō Studio, mettendo in evidenza le principali modifiche apportate al testo originale. Abe ha tradotto personalmente dall'inglese il testo di Pinter adattandolo alla realtà giapponese. Diversamente da quanto si potrebbe pensare, non lo ha fatto semplicemente a beneficio del pubblico, bensì per uno scopo ben preciso: far sì che gli attori potessero trovarsi completamente a loro agio e immedesimarsi al meglio nell'azione. "Prima di recitare questo dramma" sostiene Abe, "gli attori devono innanzitutto esistere. E non soltanto sul palcoscenico, ma anche nella nostra epoca contemporanea. Per questo ho deciso di trasferire l'ambientazione in Giappone [...] senza però alterare il contenuto e l'essenza dell'opera originale"¹⁰. I due protagonisti, Ben e Gus, diventano rispettivamente *anikibun* e *otōtobun*, ovvero "fratello maggiore" e "fratello minore" nella peculiare accezione della terminologia legata a organizzazioni tra pari, con particolare riferimento ai clan della malavita organizzata. La scelta di rinunciare a nomi propri "indefiniti" e di ricorrere a due termini generici "ben definiti" è fondamentale: Abe desidera che sia assolutamente chiaro, tanto per gli attori quanto per il pubblico, in quale relazione stanno tra loro i due personaggi; vuole sgombrare il campo da equivoci, al fine di mettere in maggiore evidenza l'irrazionalità della situazione e l'illogicità del dialogo. Per simili motivi di immedesimazione, Birmingham diventa Kawasaki; la partita di calcio (Aston Villa - Tottenham) viene trasformata in una partita di baseball

⁹ *Ivi*, p. 470.

¹⁰ ABE K., *Ningen – Han'ningen* (1973), in ID., *AKZ*, vol. 24, ed. cit., p. 465.

(Yokohama - Nagoya); l'Eccles cake diventa uno *yatsubashi*, tipico dolcetto di Kyōto; la tavoletta di cioccolato Nestlè viene sostituita da una tavoletta Morozoff, azienda produttrice di dolci con sede a Kōbe; un'Alka-Seltzer diventa una Grelan e così via. Può destare una certa curiosità il fatto che Abe abbia deciso di lasciare invariato il titolo originale, ma in effetti lui stesso ci ha tenuto a precisare che nessun altro titolo (aveva pensato per esempio a: *Monoivanu kyūji* [Il cameriere muto], oppure a: *Mugon no machibito* [Coloro che attendono silenziosi])¹¹ gli era sembrato altrettanto pertinente, per non dire perfetto, soprattutto in considerazione del significato primario di “servitore muto” e della mancanza di un termine giapponese in grado di coprire l'intera gamma semantica dell'espressione originaria. Molto interessante risulta anche la scelta di spersonalizzare il più possibile il Wilson del dramma originale, ovvero il fantomatico terzo uomo del piano di sopra committente di crimini e pizze varie: come già avvenuto nel caso del nome dei due protagonisti, anche qui Abe rinuncia a un nome proprio e opta a volte per un generico *dareka-san* (signor tal dei tali) e altre volte per *taishō* (scritto con i caratteri cinesi che significano “generale”, tale termine può, a seconda del contesto, essere utilizzato anche nel senso di “vecchio mio”). Addirittura, come fa giustamente notare Takahashi Nobuyoshi, Abe è a questo proposito molto attento a fare ricorso a forme impersonali. Quando per esempio nel testo originale, facendo riferimento a Wilson, uno dei due killer dice: “What time is he getting in touch?”, Abe traduce, modificando: “Renra-ku itsu shite kiyagarundarō” (Chissà quando ci contatteranno)¹².

Ancora Paolo Bertinetti dice di Pinter: “[...] continua a distillare, nelle comuni, quotidiane parole dei suoi personaggi, tutta l'ambiguità della parola e tutta la forza della parola teatrale”¹³. E la stessa identica cosa, ancora una volta, può essere detta a proposito di Abe Kōbō, uno dei massimi protagonisti dell'Anti-Teatro giapponese del Novecento.

¹¹ Cfr. *ibid.*

¹² TAKAHASHI N., *Abe Kōbō no engeki*, Tōkyō, Suiseisha, 2004, p. 235.

¹³ P. BERTINETTI, *op. cit.*, p. 176.

AMITAV GHOSH'S AND MADELEINE THIEN'S
CAMBODIA:
WHAT IS LITERATURE WITHOUT A LANGUAGE?

Carmen Concilio

On May 5, 2006, a small group of scholars of the University of Torino gathered around Amitav Ghosh, one of the internationally most renowned intellectuals and writers of our times, for a workshop inspired by his volume of essays: *Incendiary Circumstances* (2005)¹. In the context of that seminar, Paolo Bertinetti offered a piece of advice to the audience: "I'd like to invite you all to read at least one of the essays collected in this book, *Dancing in Cambodia*². It is very interesting in itself, but it is also a splendid example of how Ghosh can put together historical research, reportage, and fictional form"³. To this, Ghosh answered: "Well, it's interesting that you mention that, because *Dancing in Cambodia* was made into a film by an Italian film-maker called Italo Spinelli and it was shown on *RAP*"⁴.

The fact that a film was produced out of that piece of masterful literary essay does not diminish the power and responsibility of the written word to depict a whole world⁵, to conjure up vivid images, even images in motion, and to provide the material quality of the sound of the speech. In the essay, *Dancing in Cambodia*, Ghosh tries to investigate the childhood of Pol Pot, his native village and his relatives and close

¹ A. GHOSH, *Incendiary Circumstances: A Chronicle of the Turmoil of our Times*, New York, Houghton Mifflin, 2005.

² *Ivi*, pp. 225-264.

³ C. CONCILIO, *A Talk with Amitav Ghosh: History and the Novel*, in "Il Tolomeo", X, 1, Venezia, Studio LT2, 2007, pp. 78-84.

⁴ I. SPINELLI, *Danzando in Cambogia*, Documentario, Italia, 1998.

⁵ "Writers who come from my circumstance, writers who have seen how much violence a few words can unleash, it makes you very aware of the value of words. [...] Any time you use a word, you should be aware of the really explosive nature that a word can actually have, and can possess." C. CONCILIO, *Forms of Silence. An Interview with Amitav Ghosh*, in "Il Tolomeo", X, 2, Venezia, Studio LT2, 2007, pp. 105-108.

friends. While the horror of the years between 1975 and 1979 emerges, one minor comment strikes the ear, not the eye, of the reader.

The woman Ghosh chose as guide and translator while visiting Cambodia, Molyka, is described as “painfully soft-spoken, in the Khmer way”. The sonic quality of her voice, of her way of telling stories becomes all that is meaningful. This precise quality becomes even more vivid, when reading the novel by Madeleine Thien⁶, *Dogs at the Perimeter*⁷ (2011). Although written by a Sino-Canadian writer, this novel about a child’s life in Cambodia is voiced exactly in that wavelength, described as “painfully soft-spoken, in the Khmer way”. Inevitably pivoting around traumas, the narrative develops through (linguistic) symptoms. It is exactly this unique, magnificently elaborate relationship between a literary work and “a” language, its “own” language, that is worth exploring here.

The first time the narrator manifests herself in writing is through a fragment, a journal entry: “Saturday, February 18 [fragment]” (p. 1), which marks the inexplicable disappearance of Dr. Hiroji Matsui, her boss and dear friend at the Montreal Brain Research Centre. While reporting the belief of the Police Officer, who is convinced that people sometimes do their best to erase themselves from the world, the narrator becomes manifest as a voice. She is not just whitewashing her narrative with orality, but setting a literary voice, not the author’s, but the fictional narrator’s voice, the character’s voice, a voice with a temperament, a mood, a tone all of its own: “I wanted to tell the officer what I believed, that Hiroji’s disappearance was only temporary, but the words didn’t come. Just as before, they did not come to me in time” (pp. 1-2).

That sentence expresses a failure: a voice with no voice, a silence, the impossibility to speak. The past tense “I wanted to tell... but...” does not refer merely to a past event, rather it voices an *acte manqué*, something not fully performed. It voices something more than a mere (past) tense: it voices a tension, in fact. That is a first symptom, one that the reader cannot entirely acknowledge as such. The next chapter, titled “Janie”

⁶ I am thankful to professor Pietro Deandrea, who suggested me to read the novel: M. THIEN, *Dogs at the Perimeter*, London, Granta, 2012. See also C. CONCILIO, *La disgregazione neuronale di una società*, “L’Indice dei libri del mese”, Torino, (Aprile 2014), p. 17, e C. CANAL, *Mal di memoria*, *ibidem*.

⁷ The title refers to the protagonist’s self-defence strategies: “I remembered beauty. Long ago, it had not seemed necessary to note its presence, to memorize it, to set the dogs out at the perimeter.” H. LEIGHTON, *Interview with Madeleine Thien*, “Rover. Culture and Conversation”, 20.06.2011. Last accessed 13.10.2014 at: roverarts.com/2011/06/9280.

tells another story – a story that begins with the pronoun “They”, referring to a cat and a boy. “They” does not include the speaking “I”. It is a pronoun that signals something external, at a distance from the speaker. Yet, a few sentences later the voice slips into the first person narration: “My son is the beginning, the middle, and the end” (p. 5), and then, “Our home”. Janie, the narrating voice, is the mother of a seven-year-old boy, Kiri, whose name means “mountain” in Khmer. She observes her son through a window, it is not yet clear where exactly she is positioned, she is a voice not a body in space, although so far she has described the exterior of a Montreal neighbourhood. Symptomatically, the voice cannot stay on the outside for long, cannot keep on with the exclusive “they”, she needs to get closer, she slips and falls into the inside, the more intimate and inclusive possessive pronouns “my” and “our”.

Physically, she is outside, looking at her son from the street, seeing him putting a record on, knowing everything about him. The phrase “I know” occurs three times. Now, when expressing the urgency of her affection, she uses the present tense: “I want to run up the stairs and turn my key in the lock, the door to my home swinging wide open” (p. 6). At such a moment, the present tense and time present “I want to run up...” expresses not a subconscious *acte manqué* but conscious restraint. Again, the simple present is not only a tense, it’s a mode, a mood, that cries out the urgency, the impulsivity, the pulse of a tension resolved once again by a more factual present tense: “I turn the ignition [...]; Instead, I circle and circle the residential streets” (p. 6).

In her separation from home, the son, her “affect” pervades the expressions “my key”, “my home.” Outsideness becomes clearer by way of addition, till Janie refers more explicitly to “my bed not far away, Hiroji’s apartment...”. Later on, a different tense is used, the tense for hope: “Tomorrow I will see my son” (p. 6), the future assertiveness of already planned things, not just good intentions, but certainties.

When Janie is back to Hiroji’s apartment, she hears her husband’s voice on the answering machine, announcing that he will take Kiri to Vancouver for a few weeks, to which Janie responds: “I am nodding, agreeing with every word [...] but a numb grief is flowing through me” (p. 7). Janie cannot talk to a machine. We do not need to hear her voice in the same way as we hear her husband’s voice, his indirect, as well as direct speech between inverted commas. It is sufficient for her to speak

through gestures, by nodding, agreeing without a word. Once again she has no voice, no words to say, to speak back.

Slowly a puzzle composes itself. One of the pieces is a woman who cannot find the right words at the right moment, whose life goes round and round, who had to split from her husband and son. She is a woman who uses verbs like: “rolling away down streets”, instead of driving, “edging the car against the curb”, instead of parking, who speaks of wine washing the bread down nicely, who drinks and eats too quickly. She appears as a woman who slides through life neither touching things nor letting things touch her. What is really touching, moving, is her language, her choice of words, those written and said and those unsaid, yet written all the same: “I want to call Meng, my oldest friend, but it is the hour of the wolves in Paris” (p. 8). Once again, another wish (“I wan to call... but...”), assertive, in the present tense, urgent, immediate.

Janie is obsessively working on Hiroji’s disappearance: “I’m trying to keep a record of the things he told me: the people he treated, the scientists he knew. This record fills sheet after sheet – one memory at a time, one place, one clue – so that every place and every thought won’t come at once, all together, like a deafening noise” (p. 9). It is interesting that Janie uses the word “record” associated with a detailed separation of bits of sounds, so as to avoid a “deafening noise”. In a previous episode, her son is playing a record, while she reverberates with that same music: “In my head, ringing in my ears, the music persists”; later on, she turns on the radio: “Music swells and dances through the apartment” (p. 8). “Record,” “radio,” “music,” “dance,” “swaying,” “melody,” “sound,” “noise,” are keywords in these passages. They do not necessarily hint at a person sensitive to music. Rather, they hint at a person who is used to mental speaking. Everything is imagined wor(l)ds, silently spoken to herself in her mind. Even music is imagined. When it is heard, it slides through the house and too much information might prove “deafening”, not just confusing. Janie gives voice to sound, re-produces the quality of sound, paradoxically without producing sounds, silently, innerly, while Madeleine Thien does so by writing.

The last paragraph of the first chapter reveals more complications. There is Janie in the present, working on records at Hiroji’s desk, in a house crowded with imagined people. Janie confesses: “I am unable to part with them” (p. 9). Hiroji’s sudden disappearance recalls another one and Janie falls back into the past, her own past, not through the use of

the past tense, but through the historic present: “I remember floating, a child on the sea, alone in the Gulf of Thailand. My brother is gone...” (p. 9). The present tense is used for something remembered that has occurred in the past; trauma speaks in the present, with immediacy⁸. Later in the text, pronouns rather than tenses change quickly: “You should never have left the reservoir, you should have stayed in the caves. Look around, we ended up back in the same place didn’t we? – the words keep coming” (p. 10).

Whose words are they? Whose voice is it that is reproachfully condemning “you”, and who is “we”? Well, it is clear that the text proceeds symptomatically through time and space, not so much with a shift in time/tense, but with a shift in agency: an “I” becomes “you”, and “we”. This person is a woman who hardly speaks, except in her mind, mentally, whose voice resounds innerly, in her painful soft-speech. Moreover, her mind is the music chamber where all the voices are heard: “My son’s voice is lodged in my head, but I have lost the ability to keep him safe. [...] The things I have done can’t be forgiven. My own hands seem to mock me, they tell me the further I go to escape, the greater the distance I must travel back” (p. 11). This confession matches a previous, ambiguous passage: “In my head, ringing in my ears, the music persists [...] I remember him, crumpled on the floor, looking up at me, frightened” (p. 6).

From what we gathered so far, Janie had done something wrong, and this might be the cause of her separation from her husband and child. She is worried by the disappearance of her friend Hiroji, in whose apartment she now lives. She has difficulty in speaking, she speaks incoherently skipping from one personal pronoun to another, she gulps down wine too easily, she hears voices in her mind, she is uneasy in the dark, and she is obsessed with disappearing, missing, or lost people. Certainly, she is a disturbed person. The symptoms are clearly those of a traumatised subject.

Her choice of words is peculiar and provides a lyric quality to the whole narrative. Madeleine Thien moulds Janie’s imagination as a performative act in a lyric language, with a delicacy in style, tone and manners of speech that is heart-breaking. Without fear of being accused of orientalism, I would say that Thien deploys an oriental manner of telling

⁸ “The repetitive reenactments of people who have experienced painful events.” C. CARUTH, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, John Opkins University Press, 1996, p. 1.

a story of horrors, violence and loss: “the soft-spoken, Khmer way”, similar to the style of the Japanese-Canadian novelist Joy Kogawa. The term soft-spoken appears once in the novel, when Hiroji, who sees his lost brother in any Japanese man he passes by in the streets, mistakes a patient of his for James, invites him for a coffee and has to lean forward to catch all the words, for he is “soft-spoken” (p. 45).

This oriental way also shapes itself as a way of indirectness, introducing the speaking I only as tangentially connected with someone else. Janie, first person narrator and main protagonist, is not the first character we encounter. She exists only in connection with others. The third chapter begins in the third person: the story about Elie introduces both Hiroji and Janie as neuroscientists concerned with people affected by Alzheimer⁹. Hiroji is actually Janie’s superior in the Department. Elie’s early symptom is described as a loss of language. She could not remember the Lord’s Prayer. At that moment she was touched by the material sensation of sound, like a wind, but not by meaning. It is not by chance that Janie – who lost everything and everybody during the Khmer Rouge’s dictatorship, and who keeps on losing keys, phones, and even forgets her son in the kindergarten – now works with people losing words and language; unable to recognise their own limbs or their own faces in the mirror.

Yet again, language is used so as to re-produce the materiality of sound, in such a poetic way that not only Alzheimer does not need to be mentioned – it is called *Champagne in the brain*. Rather, language speaks out the impossibility to speak. “Elie forgets people’s names, song lyrics, street names, book titles: words had vanished in her thoughts, her speech, and even her handwriting. There was a stopper in her throat and a black hole in her mind. In her painting she turned music into images...” (p. 12). Since her left brain had atrophied, language is the very first thing that she will lose. As a form of compensation, the other half of the brain is hyperactive in the area where visual images are processed, and that explains her paintings. Words might fail, but they still resound in the mind of Janie, her ears still retain the acoustic images of music; to Elie, paintings are concrete music, translations of soundscapes. And what are

⁹ In this respect it is a typical Canadian novel, for Canada is among the first countries to finance research on Alzheimer. Previous narratives on this topic are Alice Munro’s short story *The Bear Came Over the Mountain*, in *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001); Jane Urquhart’s novel *A Map of Glass* (2005); and to a certain extent Mordecai Richler’s novel *Barney’s Version* (1997).

written words, if not pictograms, the shapes of sounds and of imagined images¹⁰?

Janie and Hiroji are both entangled in the History of Cambodia, its loss of civil life, of family ties, of humane policy. Hiroji lost his brother when he joined the Red Cross in Phnom Penh. There was a regime that erased schools, hospitals and all civil infrastructures except labour camps and prisons, which turned the whole population into forced labourers, starving in the countryside, dying of consumption and infections, which broke family ties by making everybody the enemy of- and spy on- others, even parents and relatives and friends. Under this regime, Janie was the impotent spectator of her father's kidnapping, of her mother's death, of her brother's brutal change. Whatever they knew as children, their home, their records, their life had disappeared behind their shoulders, left behind in the city, lost behind fake names and identities. What they met in the countryside was poverty, degradation, betrayals, torture and abuse: "My hands bled from weaving [...] everybody's hands bled because we were city people used to paper, pens, and smooth typewriters" (p. 76).

The social group that was hardest hit by the Revolution: the urban middle classes. City people by definition, they were herded into rural work-camps; the institutions and forms of knowledge that sustained them were destroyed - the judicial system was dismantled, the practice of formal medicine was discontinued, schools and colleges were shut down, banks and credit were done away with; indeed the very institution of money was abolished. Cambodia's was not a civil war [...]: it was a war on history itself, an experiment in the re-invention of society. No regime in history had ever before made so systematic and sustained an attack on the middle class. Yet, if the experiment was proof of anything at all, it was ultimately of the indestructibility of the middle class, of its extraordinary tenacity and resilience; its capacity to preserve its forms of knowledge and expression through the most extreme kinds of adversity¹¹.

Janie's brother, however, managed to save her, alone. The trauma of broken bonds is translated in the novel by recurrent images of laces and knots that do not hold:

¹⁰ "Sometimes when I type, I pay attention to the words themselves, what they say and mean, other times they are only strings of letters [...] this alphabet so different from the shivering and dancing Khmer script, seemed to me like crevices I could peer through." M. THIEN, *Dogs at the Perimeter*, op. cit., p. 64.

¹¹ A. GHOSH, *Incendiary Circumstances*, op. cit., p. 232.

I wanted to tie my son's wrist to mine with a piece of string and in this way save us both. It's in the night, I know, that the ones we love disappear (p. 38).

[My brother] used his krama to tie my wrist to a piece of floating wood, checking and rechecking the knot. Don't leave me, I said. [...] My brother wept. I was not strong enough to hold him. [...] I watched as the ocean breathed him in. I saw my wrist and my hand bound to the wood but I no longer recognized it as my own. The knot my brother had tied would not come loose. Inside me, all the feelings went away (p. 137-138).

My mother once told me that when a child is born, threads are tied round the infant's wrists to bind her soul to her body. The soul is a slippery thing (p. 253).

One night Janie takes shelter into a church, a woman comes close to where she sits in the last rows, she welcomes her, yet suspects that she's been drinking:

I tell her that she is wrong, that even though we are surrounded by the sea, there is nothing to drink. Yet the salt water is seeping into our skin, swelling our bodies, making us unfit for land. "You know," I say. "Don't you?" The woman hesitates, then she looks down at the boy in my lap who is nothing but a knotted, filthy scarf. Red-chequered, tattered. I unfold it and try to smooth the scarf against my legs. "I tried to save him," I tell her. "I tried to keep him from drowning" (p. 27).

This is definitely one of the most touching passages in the novel, where Janie's traumatised self is exposed to the gaze of a Canadian woman, who is used to "othering" people – "many of your people have this illness" – and is used to pitying those she considers lost souls – "Sometimes it's pity, undeserved as it is, that hurts me most" (p. 27).

Janie knows that Hiroji is in Cambodia, looking for his brother. He is the person she clings to: "He will tell me how to accept this life. I dream of returning home, not only to the place of my birth but to my son. My mother who died without me, who died so long ago, will finally close her eyes. She will turn her gaze from this world, she will slide like a boat up against land, into her future" (p. 27).

Janie needs to be freed from her past, from the ghosts who populate her life, who do not want to leave her. In her dreams she never sees her mother or her brother, and repeats the lessons the Khmer Rouge taught: "how to survive, walking alone, carrying nothing in our hands. Belong-

ings were slid away, then family and loved ones, and then finally our loyalties and ourselves. Worthless or precious, indifferent or loved, all of our treasures had been treated the same” (p. 39).

What strikes here is the language: sweet, melancholic, soft-spoken. Janie’s typical tone, mood and manner of speech is never outraged, never hateful, never violent. Like Hiroji, her dear friend, like Navin, her loving husband, Janie, too, is the kindest of persons. These three oriental characters embody a philosophy that is a way of speaking, a way of being that unexpectedly creates a short circuit between the extremely inhuman conditions of life they witnessed or lived through and the lyricism, delicacy and kindness of their speech and their gestures.

The novel has an afterlife, so to speak, for it has given life to a blog which works like a text-image, for it combines pictures of the neuron system in our brain, showing a tree-like or root-like structure, pictures of bombed Cambodia and Phnom Penh. There are quotations from the novel, as well as from neuroscientists, poets (including Dante) and scholars. This makes a collage of images and texts, fragments of truths that are complementary but do not speak to each other, providing imperfect annotations. The juxtaposition of cerebral neuronal maps and of the maps of history makes them sadly converge into a degenerative aberration, which only a lyrical narrative can reproduce and restore to dignity. But to analyse such a text-image would need another paper.

This essay is also, maybe, an *acte manqué*. Rather than an exhaustive scholarly paper, it is a sample of close reading of a literary text, that privileges the peculiar language of the text, in its literal and literary expression.

Indeed, this novel, written in English by a Cino-Canadian writer, a Canadian novel in many ways, insofar as it maps various Canadian cities and the cultures which mingle there, and yet it is about the History of Cambodia. There is a sort of Chinese boxes effect, in which the reading experience produces the opening of a series of windows on various worlds inside other worlds. Reading it is a rewarding experience, an act of restitution, an *acte accompli* – of knowledge, of humanity, of history and geography, of politics, of philosophy of language, of society and its classes, of ethic/aesthetic gestures – as literature always is.

LO STRANO CASO DEL *GEDANKENSTRICH*

Marcella Costa

In Modern Wit all printed Trash is
Set off with num'rous Breaks – and Dashes –
(J. Swift, *On Poetry: A Rhapsody*, 1773)

1. *Introduzione*

Traducendo testi letterari, saggistici e di uso quotidiano dal tedesco all'italiano si osserva di frequente la difficoltà di rendere un segno, il *Gedankenstrich* o trattino, che l'italiano annovera nel suo inventario di segni interpuntivi, senza tuttavia farne un uso sistematico. Nelle poche pagine che seguono proverò a fare alcune riflessioni sulle possibilità di descrivere l'uso di questo segno e sulla sua trasferibilità in italiano. Per fornire un quadro contrastivo degli usi del *Gedankenstrich* osserverò non soltanto gli usi in contesti italiani e tedeschi, ma anche la resa traduttiva del segno nelle due lingue; con riferimento a testi giornalistici, letterari e a proposte emerse nei miei seminari di traduzione tedesco-italiano, durante i quali spesso si è sviluppato un vivace dibattito sulla funzione del trattino in tedesco e sulle strategie di resa in italiano. La questione dovrebbe avere un certo rilievo anche per la coppia di lingue inglese-italiano, che qui non tratterò.

2. *Approcci descrittivi*

L'italiano, con i termini alternativi *lineetta* o *trattino* (*breve e lungo*), distingue tra trattino con funzione testuale (ted. *Gedankenstrich*), e trattino con funzione endolessematica (differenziato in tedesco in *Ergänzungs-* e *Bindestrich*). L'importanza minore di questo segno nella tradizione italiana rispetto a quella tedesca (e inglese, lingua dalla quale il segno fu mutuato nel XVIII secolo, cfr. Michelsen 1993) si riflette inevitabilmente nella scarsa attenzione che ad esso rivolgono gli studiosi di interpunzione. Antonelli (2008: 203) ascrive al “trattino o lineetta” funzioni diverse: testua-

le, quando segnala “cambi di progetto”; metacomunicativa, se posizionato prima o dopo avverbi di giudizio o interiezioni primarie; sintattico-pragmatica, per mettere in evidenza singoli costituenti. Mortara Garavelli (2003) lo definisce come “marca di implicito”, con funzioni difficilmente riconducibili a regolarità d’uso.

Se è vero che, come sostiene Bredel (2008), il sistema interpuntivo è un sistema in cui *tout se tient*, e che dunque esiste un rapporto fra forme e funzioni dei segni, sia nel loro uso all’interno di frase sia all’interno di parola, allora possiamo spiegare la scarsa frequenza del *Gedankenstrich*/trattino lungo in italiano in rapporto al suo scarso utilizzo come marca di confine all’interno di parola. L’uso endolessematico del trattino in funzione di segno di separazione all’interno di parola è infatti molto meno frequente in italiano che in tedesco. Secondo Serianni (1997: 55 s.) il *trattino* endolessematico: (i). indica l’ellissi del secondo elemento in coppie di parole composte che abbiano in comune lo stesso determinato, un uso confinato in italiano alla composizione nei linguaggi specialistici (*cardio- e nefropatia*) e non penetrato, a differenza che in tedesco, nella lingua comune; per questa funzione il tedesco fa largo uso dell’ *Ergänzungsstrich* (*Fach- und Sondersprachen, ein- und ausladen*); (ii). ha la funzione di sottolineare il legame tra due membri giustapposti di una polirematica che non presenti univernazione stabile (*guerra-lampo, anni-luce; maxi-processo, anti-doping*), o fra due aggettivi o nomi coordinati (*centro-sinistra; storico-politico; il patto Ribbentrop-Molotov*); a questa funzione corrisponde in ted. il *Bindestrich*, che ha tuttavia ulteriori funzioni nell’ambito della composizione nominale (chiarificatrice in composti a più membri: *Öko-Bauernversammlung/assemblea dei contadini sul tema della agricoltura biologica; Ökobauern-versammlung/assemblea dei contadini bio*; strutturale in composti con sigle: *SPD-Wähler/elettori della SPD*). Da questo breve confronto si deduce che in italiano il trattino breve ha essenzialmente due funzioni: la funzione coordinativa (*socio-culturale*) e quella di indicatore di una grafia potenziale, non ancora fissata nell’uso e spesso in concorrenza con un’altra, priva del segno (*guerra-lampo* e *guerra lampo*, entrambi accettabili). In tedesco invece il suo uso non è confinato alla dimensione ortografica, ma è un segno al servizio del lettore per l’elaborazione del rapporto tra elementi interni alla parola, tanto che i trattini utilizzati all’interno della parola sembrano avere la stessa funzione del trattino a livello testuale.

Osserviamo come le grammatiche e i testi di riferimento descrivono questo segno. Uno sguardo alle grammatiche scolastiche dell’italiano ri-

vela il totale disinteresse per questo segno. Conseguenza di questa ‘assenza’ è la ricorrente risposta degli studenti alla domanda: “Come traduce Lei il *Gedankenstrich*?” – “Uso altri segni, perché il trattino in italiano non esiste”. Qualche notizia sporadica sull’uso del <–> si trova in Mortara Garavelli (2003), che menziona l’uso della “lineetta priva della lineetta terminale correlativa” per marcare una parentetica inserita alla fine di una frase, ma aggiunge che a questo segno si preferiscono tradizionalmente le parentesi o la virgola:

- (1) Non ci sono studi sull’argomento – per quanto ne so.
- (1') Es gibt keine Forschungen über dieses Thema – so weit ich weiß.
- (2) Non ci sono studi sull’argomento (per quanto ne so).
- (2') Es gibt keine Forschungen über dieses Thema (so weit ich weiß).
- (3) Non ci sono studi sull’argomento, per quanto ne so.
- (3') Es gibt keine Forschungen über dieses Thema, so weit ich weiß.

In realtà – come mostra Bredel (2008: 222) – trattino, parentesi e virgola rappresentano solo superficialmente un’alternativa equivalente; la virgola attualizza soprattutto le caratteristiche sintattiche della parentetica, la parentesi quelle proposizionali, mentre il trattino, come indicatore di un “difetto superficiale”, rimanda al processo di formulazione di un pensiero e alla graduale costruzione del significato nel processo di scrittura.

Nelle grammatiche tedesche il trattino lungo viene classificato fra i punti con funzione di segmentazione e di commento. Duden (2007, §222) lo definisce come “forte marca di confine”, più forte di virgola e due punti, i due segni concorrenti, e distingue fra trattino doppio e semplice, una differenza trascurata dalla manualistica italiana. Al *Gedankenstrich* singolo, usato all’interno della frase, viene attribuito un generico valore iconico, testuale e pausativo. Il trattino ha la funzione di proiettare il lettore nella porzione susseguente del testo e le sue caratteristiche grafematiche (i due spazi che lo precedono e lo seguono e la linea orizzontale del segno) gli conferiscono una specificità “ottica” che virgola e due punti come segni alternativi non possiedono:

- (4) Komm bald – aber mit ihm!
- (5) Komm bald, aber mit ihm!
- (6) Eine Umgehungsstraße – ist das wirklich die richtige Lösung für unseren Ort?

(7) Eine Umgehungsstraße: Ist das wirklich die richtige Lösung für unseren Ort?

Per spiegare l'insostituibilità del segno <-> con <,> e <:> Duden (2007: 187) ricorre al concetto di "forza", che tuttavia non è in grado di chiarire la differenza fra segni solo apparentemente omofunzionali. Tale differenza può essere spiegata in maniera più convincente ricorrendo alle diverse caratteristiche grafematiche dei segni. Il loro diverso orientamento nello spazio (orizzontale per <->, verticale per <,> e <:>) li rende veicoli di istruzioni di lettura differenti: l'estensione orizzontale del *Gedankenstrich* gli attribuisce un valore deittico e di proiezione nello spazio testuale che la virgola e il due punti non hanno. La sua caratteristica di *Filler*, cioè di segno preceduto e seguito da spazio, ne fissa la funzione in senso paradigmatico come indicatore di unità strutturali a sé stanti, unite da un rapporto di coerenza che tocca al lettore ricostruire; la virgola e il due punti hanno invece un valore sintagmatico, rivelatore di legami fra le unità interne alla frase. Questa prospettiva spiegherebbe perché in alcuni contesti il trattino lungo sia l'unico segno ammissibile:

(8) Jede dieser Stationen stellte eine Extrapostgeld-Quittung aus, dazu kamen Wagenmustergebühren, Bestell-, Zoll-, Chaussee-, Damm-, Fähr- und Brückengelder und – Schmiergeld, für das Schmieren des Wagens (testo espositivo, Museum für Kommunikation, Berlin).

In (8) il trattino indica un difetto nella linearizzazione del testo, un'interruzione nel flusso di lettura cui segue una rifocalizzazione che richiede al lettore uno sforzo interpretativo per creare coesione tra le due parti di testo. Queste indicazioni sul valore iconico e processuale del trattino ci serviranno da guida per l'analisi al punto 3.

Per quanto riguarda il "trattino doppio", è comune alle due lingue l'uso in funzione espletiva e in posizione parentetica. Alcune convergenze si registrano rispetto alla tipologia dell'inserito parentetico: esso può essere in tedesco una frase principale (9), una frase secondaria (10) o un'apposizione (11); in italiano i trattini correlati isolano di solito frasi coordinate e aggiunte aggettivali o sostantivali quando esse hanno valore metacomunicativo (9'), ma non frasi secondarie in funzione esplicativa (10') o apposizioni (11'); in questi casi l'uso della virgola è di prassi:

(9) Unsere Verbündeten – ich sage das aus voller Überzeugung – werden ihre legitimen nationalen Interessen nicht zu unserem Nachteil durchzusetzen versuchen.

(9') I nostri alleati – e lo dico con piena convinzione – non tenteranno di affermare i loro legittimi interessi nazionali a nostro discapito.

(10) Mein Bruder – den du ja kürzlich kennengelernt hast – hat sich verlobt.

(10') Mio fratello, che hai conosciuto di recente, si è fidanzato.

(11) Mein Onkel – ein großer Tierfreund – und seine Katzen leben in einer alten Mühle.

(11') Mio zio, grande amante degli animali, e i suoi gatti vivono in un vecchio mulino.

(esempi tedeschi da Engel 1996: 838)

Un'ulteriore funzione del trattino doppio, non registrata dalle grammatiche consultate, è quella, frequente nella prosa scientifica tedesca, di messa in chiaro per il lettore dei rapporti sintattici all'interno di gruppi nominali complessi:

(12) Die Analyse der kommunikativen Gattung *Stadtführung* macht so eine Ausdehnung der Gattungsanalyse auf den – derzeit in den Mittelpunkt vieler linguistischer Forschungsanstrengungen gerückten – Aspekt der *Multi-modalität von Kommunikation* notwendig, der in bisherigen Gattungsanalysen nur zaghaft berücksichtigt worden ist. (Ke: 268)

L'esempio (12) mette bene in luce la funzione del trattino tedesco come segno deputato a guidare il processo di lettura, non sostituibile con altri segni altrimenti concorrenti (la virgola o la parentesi) e in grado di dare istruzioni al lettore rispetto alla struttura interna dell'attributo participiale: l'accumulo di attributi a destra e a sinistra del nome all'interno della sezione centrale della frase tedesca determina la scelta dello scrivente di chiarire, tramite le lineette doppie, i rapporti di determinazione all'interno del sintagma nominale. Poiché l'italiano è lingua con tendenza alla post-determinazione nominale, l'uso di un segno preposto alla chiarificazione dei rapporti fra i costituenti è superfluo:

(12') L'analisi del genere comunicativo visita guidata rende necessario estendere l'analisi all'aspetto della multi modalità della comunicazione, attualmente al centro di molti progetti di ricerca linguistica e finora utilizzato soltanto sporadicamente nell'analisi dei generi comunicativi. (trad. MC)

3. Gedankenstrich vs. trattino nella traduzione Tedesco-Italiano/Italiano-Tedesco

Proviamo ora a individuare il trattamento di questo segno nel processo di traduzione dal tedesco all'italiano e viceversa, osservando come traduttori non professionisti e professionisti rendono il trattino lungo in tipologie testuali diverse.

Nella traduzione di scritture saggistiche si osserva la frequente sostituzione del *Gedankenstrich* con altri segni o la verbalizzazione del suo valore implicito:

(13) Neben einer Verständigung über das ohnehin normativ hochgradig aufgeladene Thema Nationalsozialismus sind die Gespräche damit zusätzlich geprägt von der populären Trennung in „Ossis“ und „Wessis“ – und von der von großen Erwartungen wie Enttäuschungen bestimmten Debatte über die so genannte Mauer in den Köpfen (We: 165)

(13') Oltre ad affrontare il tema del nazionalsocialismo, di per sé già molto delicato dal punto di vista normativo, le interviste sono permeate dalla nota distinzione tra “Ossi” e “Wessi”, e dal dibattito, caratterizzato da grandi aspettative e altrettanto grandi delusioni, sul cosiddetto muro nelle teste (ÜDITO 1).

Come abbiamo visto sopra, in tedesco il segno preposto a introdurre un'aggiunta è <->; qui esso sembra avere anche carattere disambiguante e di stacco rispetto alla ripetizione di *und*. In italiano il carattere aggiuntivo del segmento con funzione logico-argomentativa introdotto dalla congiunzione *e* viene invece di solito segnalato dalla virgola (Ferrari 2003: 111).

Il trattino semplice usato per introdurre un segmento esplicativo o in funzione presentativa viene solitamente reso con il due punti, che ponendosi come segno d'unione fra segmenti uniti da un rapporto logico mantiene, anche se in misura minore, il valore del <->:

(14) Der Brunnen heißt eigentlich „Weltkugelbrunnen“, aber diesen Namen hört man selten – für Berliner ist es einfach der „Wasserklops“ (BE: 71)

(14') Il suo vero nome è “fontana del globo terrestre” (*Weltkugelbrunnen*), ma raramente viene chiamata così: per i Berlinesi è semplicemente la “polpettina d'acqua” (ÜDITO 2)

(15) Strandkörbe, Sprungturm, Rutschen – alles ist da (BE: 67)

(15') Trampolini, scivoli, speciali poltroncine in vimini per prendere il sole: qui trovi tutto (ÜDITO 2)

In casi come questi il trattino tedesco viene reso con <:>, sebbene i due segni abbiano funzioni diverse. Come visto sopra, l'istruzione di lettura data dal <->, viste le sue caratteristiche grafematiche, è diversa da quella data dal <:>, che opera piuttosto come indicatore di coesione fra due porzioni di testo. Il <:> è posizionato dopo un annuncio (*Alles ist da: Strandkörbe, Sprungturm, Rutschen*), il trattino invece rappresenta in forma grafica l'annuncio (*Strandkörbe, Sprungturm, Rutschen – alles ist da*). Questa differenza si perde in italiano, che prevede in entrambi i casi il <:>.

Alcune osservazioni interessanti emergono infine osservando la resa di segni combinati, in particolare la combinazione di <.> o <,> con <->, molto frequente in tedesco nella prosa giornalistica, scientifica e letteraria. In questi casi si osserva per l'italiano la tendenza a ridurre la sequenza di segni a un unico segno. In (16), tratto da un testo letterario, il segno <-> è cumulato al punto:

(16) Und auch ich kann Ihnen bestätigen, dass sogar wir im Staatsorchester gelegentlich vollständig am Dirigenten vorbeispielern. Oder über ihn hinweg. [...] Lassen den da vorn hinpinseln, was er mag und rumpeln unseren Stiefel runter. Nicht bei GMD. Aber bei einem Kapellmeister jederzeit. Das sind geheimste Freuden. Kaum mitzuteilen. – Aber das am Rande. (Ko, 2)

(16') E anch'io le posso confermare che persino noi, nell'orchestra di stato, qualche volta rispetto al direttore facciamo di testa nostra. Oppure lo ignoriamo. A volte ignoriamo persino il direttore senza che lui se ne accorga. Lo lasciamo sbacchettare lì davanti quanto vuole e strimpelliamo come al solito. Non con il direttore stabile. Ma con un direttore straordinario, sempre. Sono le gioie più segrete. Da non dirsi. Ma questo a parte. (Co, 4)

Il punto e il trattino assommano qui le loro funzioni. Il trattino in funzione pausativa e cataforica assume un ulteriore significato come anticipatore di contenuti lessicali in un sottile gioco di rimando fra livelli linguistici (*Aber das am Rande*, commento inserito a margine, isolato dal fluire del discorso anche a livello grafico tramite il trattino), che in traduzione va perso. Qui in particolare esso viene sostituito con un punto semplice, con valore pausativo e non solo demarcativo, dunque diverso dai precedenti; un valore che tuttavia emerge solo a lettura conclusa, a differenza di quanto accade in tedesco con il <->, che ha valore bidirezionale: dal punto di vista dello scrittore esso funge da spia del processo di pianificazione del testo, dal punto di vista del lettore come istruzione di lettura con valore cataforico.

Uno sguardo a esempi di traduzioni di testi dall'italiano al tedesco mostra infine l'utilità del <-> come risorsa per risolvere problemi traduttivi determinati da divergenze sintattiche o lessicali tra le due lingue. Riporto qui due esempi tratti da un testo pubblicitario aziendale, disponibile in traduzione tedesca e inglese. Nella stessa porzione di testo il tedesco usa due volte il *Gedankenstrich*, l'inglese una, l'italiano, lingua del testo di partenza, non lo usa mai.

(17) Olio a impatto zero

Nel nostro frantoio usiamo un metodo innovativo chiamato “estrazione a due fasi”. Le olive portate al frantoio sono lavorate nella stessa giornata, garantendo così un olio a bassissima acidità. (Aa)

(17) Olivenölherstellung – Vollkommen ohne Umweltbelastung.

Unsere Ölmühle arbeitet mit einer innovativen Methode, die sich „Extraktion in zwei Phasen“ nennt. Die zur Ölmühle gebrachten Oliven werden am selben Tag verarbeitet – dies garantiert für das gewonnene Öl einen sehr niedrigen Säuregehalt. (Aa)

Il carattere promozionale e esplicativo del testo emerge nella versione in tedesco anche attraverso l'uso marcato dell'interpunzione, usata, oltre che per segmentare le unità comunicative, anche per attirare l'attenzione del lettore tramite cesure più marcate. Nel titolo tedesco la comparsa del *Gedankenstrich* sembra dovuta alla difficoltà di reperire un traduttore altrettanto compatto e efficace dell'it. *a impatto zero*. La marcatezza lessicale dell'italiano viene compensata a livello interpuntivo, scegliendo un segno che ha fra le sue funzioni quella di marcare la separazione tra tema erema. Il <-> si configura qui come segno multiplanare: esso indica il nesso sintattico fra testa nominale e attributo posposto inserito come aggiunta, istituisce a livello della struttura informativa un doppio fuoco e sembra rappresentare anche iconicamente il nesso fra processo produttivo e qualità del prodotto. Interessante in ottica contrastiva è anche la presenza del <-> per la resa del nesso <,> + gerundio (*garantendo*). Al gerundio con valore coordinativo corrisponde solitamente in tedesco una coordinata sindetica introdotta da *und*, ma la tipologia testuale in questione potrebbe essere responsabile della scelta interpuntiva.

4. Per concludere

Siamo ormai lontani dall'epoca in cui Swift considerava negativamente l'uso inflazionario di questo segno; oggi, per lo meno in tedesco, il trattino lungo si è ricavato un posto stabile e autonomo all'interno del sistema interpuntivo, con funzioni ben precise e in un ampio spettro di generi testuali che vanno dalle scritture informali a quelle più sorvegliate. In queste poche pagine ho tentato di rendere conto dell'importanza ermeneutica di questo segno in tedesco e delle difficoltà che emergono nel suo trasferimento in italiano. La lacuna relativa evidenziata è però provvisoria: uno sguardo alle traduzioni dall'inglese all'italiano (Serafini 2012) sembra indicare che, proprio grazie alle sollecitazioni provenienti da sistemi interpuntivi più diversificati, questo segno si stia facendo strada anche in italiano.

Bibliografia

Fonti

- Aa = Azienda agricola Sommariva, Albenga, 2010.
Be = G. STREMPER/O. WILKUG, *Berlin entdecken. Der Stadtführer für Kinder*, Berlin, Nicolai, 2005.
Ke = W. KESSELHEIM, „Zeigen, erzählen und dazu gehen“. Die Stadtführung als raumbasierte kommunikative Gattung“, in M. Costa/B. Müller-Jacquier (a c. di), *Deutschland als fremde Kultur. Vermittlungsverfahren in Touristenführungen*, München: Iudicium Verlag, 2010, pp. 244-271.
Ko = P. SÜSKIND, *Der Kontrabaß*. Zürich, Diogenes Verlag, 1997.
Co = P. SÜSKIND, *Il contrabbasso*, trad. di Giovanna Agabio, Milano, Longanesi, 2006.
ÜDITO 1, 2 = Corpus di traduzioni di studenti della laurea magistrale Univ. Torino.
We = H. WELZER/S. MOLLER/K. TSCHUGGNALL, *Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt, Fischer, 2002.

Letteratura secondaria

- G. ANTONELLI, *La punteggiatura in Italia. Dall'Ottocento a oggi*, in B. Mortara Garavelli (a c. di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Roma, Laterza, 2008, pp. 178-212.
U. BREDEL, *Die Interpunktion des Deutschen. Ein kompositionelles System zur Online-Steuerung des Lesens*, Tübingen, Niemeyer, 2008.

- DUDEN, *Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen. Die neuen Regeln der Zeichensetzung mit umfangreicher Beispielsammlung*, Mannheim, Dudenverlag, 2007.
- U. ENGEL, *Deutsche Grammatik*, Heidelberg, Groos, 2006.
- A. FERRARI, *Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- M. MICHELSEN, *Der Weg vom Wort zum Gedankenstrich. Zur stilistischen Funktion eines Satzzeichens in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, München, Fink, 1993.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma, Laterza, 2003.
- F. SERAFINI, *Questo è il punto. Istruzioni per l'uso della punteggiatura*, Roma, Laterza, 2012.
- L. SERIANNI, *L'italiano*, Milano, Garzanti.

MUNRO, ELIODORO, TEATRO

Daniela Dalla Valle

Nel volume *Runaway*, pubblicato da Alice Munro nel 2004¹, tre novelle consecutive hanno la stessa protagonista, Juliet, colta in momenti diversi della sua vita. Le novelle s'intitolano *Chance*, *Soon*, *Silence*, e una caratteristica di Juliet, ripetutamente evocata, concerne la sua formazione intellettuale e di lavoro: Juliet è "the possessor of a B.A. and an M.A. in Classics", su questo argomento sta ancora lavorando e prepara una "Ph.D. Thesis" e insegna in varie scuole discipline collegate alle lettere classiche (Munro 2006: 52). Fin dall'inizio viene segnalata "the oddity" di questa scelta fatta da Juliet (Munro 2006: 53).

Tuttavia, in tutte e tre le novelle non viene mai segnalato nè un autore, nè un'opera o una tematica prediletti da Juliet; non sappiamo qual è l'argomento della sua tesi di dottorato; ignoriamo se preferisce la letteratura greca o quella latina, anche se le conosce e le insegna entrambe. L'unico accenno è quello fatto ai personaggi di Briseide e Criseide, definite "of the lovely cheeks"; Juliet però ha dimenticato il nome greco usato nel testo classico (che è ovviamente l'*Iliade*): l'aggettivo "kallipareos". Lo cerca nel suo ricordo, fino a che esso emerge (Munro 2006: 81-3). Ma oltre a questo rapido (e indiretto) accenno ad Omero, nessun altro nome classico emerge, nessun autore e nessuna opera vengono citati nelle tre novelle su Juliet. A parte un unico caso.

Esso si colloca nella terza novella, *Silence*; ed è un passaggio curioso, nella pratica narrativa della Munro. Ci troviamo di fronte a una sorta di parentesi (che occupa quasi due pagine), in cui viene evidenziato un nuovo interesse di Juliet per un particolare settore delle letterature classiche, che questa volta viene precisato, puntualizzato, evidenziato. Non solo è suggerito il nome del settore letterario evocato, ma si precisa anche la scelta specifica di un autore e il titolo del suo testo, addirittura l'argomento di questo

¹ Io ho utilizzato un'edizione più recente: London, Vintage, 2006, e le mie segnalazioni si riferiscono a questa edizione: Munro 2006.

testo. Non solo, ma alla fine la Munro si sofferma a sottolineare un certo tipo di riflessione e di fantasticheria che la lettura di questo testo potrebbe esercitare nella mente di Juliet. Citiamo il passaggio:

She had given up on her thesis and become interested in some writers referred to as the Greek novelists, whose work came rather late in the history of Greek literature (starting in the first century B.C.E., as she had now learned to call it, and continuing into the early Middle Ages). Aristeides, Longus, Heliodorus, Achilles Tatius. Much of their work is lost or fragmentary and is also reported to be indecent. But there is a romance written by Heliodorus, and called the *Aethiopica* (originally in a private library, retrieved at the siege of Buda), that has been known in Europe since it was printed at Basle in 1534.

In this story the queen of Ethiopia gives birth to a white baby, and is afraid she will be accused of adultery. So she gives the child – a daughter – into the care of the gymnosophists – that is, the naked philosophers, who are hermits and mystics. The girl, who is called Charicleia, is finally taken to Delphi, where she becomes one of the priestesses of Artemis. There she meets a noble Thessalian named Theagenes, who falls in love with her and, with the help of a clever Egyptian, carries her off. The Ethiopian queen, as it turns out, has never ceased to long for her daughter and has hired this very Egyptian to search for her. Mischance and adventures continue until all the main characters meet at Meroe, and Charicleia is rescued – again – just as she is about to be sacrificed by her own father.

Interesting themes were thick as flies here, and the tale had a natural continuing fascination for Juliet. Particularly the part about the gymnosophists. She tried to find out as much as she could about these people, who were usually referred to as Hindu philosophers. Was India, in this case, presumed to be adjacent to Ethiopia? No – Heliodorus came late enough to know his geography better than that. The gymnosophists would be wanderers, far spread, attracting and repelling those they lived amongst with their ironclad devotion to purity of life and thought, their contempt for possessions, even for clothing and food. A beautiful maiden reared amongst them might well be left with some perverse hankering for a bare, ecstatic life.

Juliet had made a new friend named Larry. He taught Greek, and he had let Juliet store the garbage bags in the basement of his house. He liked to imagine how they might make the *Aethiopica* into a musical. Juliet collaborated in this fantasy, even to making up the marvellously silly songs and the preposterous stage effects. (Munro 2006: 151-2).

Ho incominciato questa breve analisi evocando il passaggio della Munro non perché avessi intenzione di analizzare dove, come e perché questo interesse per una tematica alessandrina è entrato nella sua novellistica. Non è questo il campo in cui normalmente pratico, e non intendo ora cambiare i miei orizzonti letterari. L'ho fatto per sottolineare una curiosa "stravaganza" che mi ha colpita, leggendo per semplice piacere le novelle della Munro: questo curioso atteggiamento dell'autrice canadese (o di Juliet) per il romanzo di Eliodoro corrisponde a un particolare lavoro in cui anch'io sono stata coinvolta in questi ultimi anni: anch'io infatti, occupandomi – per lavoro – di altri paesi, altre lingue, altri momenti, ho dedicato il mio interesse scientifico allo studio di un altro successo delle *Etiopiche*, molto precedente a quello evocato dalla Munro; e per di più mi sono soffermata su un curioso passaggio dal romanzo al teatro, in parte simile a quanto suggerisce la Munro, per Juliet, concludendo il passaggio citato.

Ho lavorato, infatti, a elaborare la prima edizione moderna di un testo teatrale francese del primo Seicento, che è stata la prima drammatizzazione delle *Etiopiche* di Eliodoro: le *Chastes et loyales anours de Théagène et Cariclée* di Alexandre Hardy, che fu pubblicata a Parigi nel 1623². Ed è proprio su questo punto che vorrei soffermarmi.

A Parigi dunque, nel 1623, Alexandre Hardy – il più illustre drammaturgo del tempo, attivo ormai da decenni, ma fino ad allora soltanto come "poète à gages" (poeta stipendiato dagli attori di una compagnia) – decide di stampare almeno una parte della sua ricchissima produzione. Riesce a far uscire trentatre opere – tragedie, tragi-commedie, pastorali – raccolte in cinque volumi pubblicati tra il 1623 e il 1628. Ma prima di fare questa scelta, Hardy decide di pubblicare presso l'editore Quesnel un testo del tutto particolare, abnorme rispetto alle pratiche del tempo: teoricamente una tragi-commedia, ma lunghissima, costituita da otto *Giornate* di cinque atti ciascuna, in tutto 11085 versi; una specie di *mystère* medievale, ma di argomento non religioso, perché si propone esplicitamente di drammatizzare un testo classico, proprio le *Etiopiche* di Eliodoro. Sono appunto le *Chastes et loyales amours*³.

Questa scelta è stata certamente dettata dal culto di Hardy per l'antichità, documentata anche in moltissimi altri testi da lui stampati

² L'edizione che ho appena finito di curare sta per essere pubblicata a Paris, Garnier, 2014.

³ La prima edizione è del 1623, la seconda e ultima del 1628. Per la mia edizione moderna, sono partita dalla seconda versione, e le mie citazioni si riferiranno ad essa, con la modernizzazione della grafia e della punteggiatura (Hardy 1628).

successivamente (per esempio *Didon, Méléagre, Procris, Alceste...*), affermata nei testi teorici che accompagnano la vita e la carriera di Hardy ed esplitata nel sottotitolo di quest'opera: *Réduites du Grec de l'Histoire d'Héliodore*. Le *Storie* di Eliodoro – che sono appunto quelle *Etiopiche* – erano certamente un testo classico; esse risalgono al IV secolo d.C., ma la loro conoscenza in Occidente era, ai tempi di Hardy, molto recente. Come per altro accenna la Munro, il testo era presente nella biblioteca privata del re Mattia Corvino, a Buda; incomincia ad essere conosciuto in Occidente e arriva in Germania soltanto dopo la sconfitta di Buda da parte di Solimano (1526); passa allora nelle mani di un erudito, Opsopœus, e viene pubblicato a Basilea nel 1534. Pochi decenni dopo un illustre grecista, Jacques Amyot, traduce il romanzo di Eliodoro in francese (1584), lo presenta accompagnandolo con una prefazione teorica brillante (*Le Proesme du translateur*), e fornisce così ai suoi contemporanei una sorta di “modello” antico, un esempio classico di romanzo, che tanto mancava agli autori del nuovo genere narrativo che si stava diffondendo in tutta Europa (Héliodore 2008).

Fu un successo strepitoso, per Eliodoro e per Amyot, all'interno della poetica del romanzo (Eliodoro 1987; Héliodore 2008). Tuttavia, accanto a questa prima traduzione e alle altre successive (in Francia e altrove), assistiamo anche alla nascita di un aspetto nuovo e particolare: il gusto per le *Etiopiche* si caratterizza anche attraverso il passaggio da un genere all'altro, in particolare, dal romanzo al teatro. Alexandre Hardy è certamente il primo e, per la Francia, il più illustre drammaturgo di Eliodoro, ma la lista dei suoi antagonisti, dei drammaturghi che mettono in scena il romanzo alessandrino, è molto estesa: in Francia esce anche *L'Ethiopie, tragi-comédie des chastes amours de Théagène et Cariclée* di Octave-César Genetay (Rouen, T. Reinsart, 1609; la data d'edizione dell'opera di Genetay è certamente successiva alla data di rappresentazione del testo di Hardy); poi ci lavora Gabriel Gilbert, con una *pièce* non pubblicata e a noi non pervenuta; alla fine del Seicento Joseph-François Duché de Vancy scrive *Théagène et Cariclée, tragédie mise en musique* par Henri Desmarets (Paris, Ballard, 1695); nel Settecento Claude-Joseph Dorat scrive una tragedia: *Théagène* (Paris, Séb. Jorry, 1763). Non solo, sappiamo anche che lo stesso Racine è stato un accanito lettore delle *Etiopiche*, da cui pensò di trarre un'opera teatrale (che poi non scrisse).

Anche in Germania, ma in latino, il romanzo fu sfruttato drammaticamente da Johannes Scholvin: *Æthiopissa, tragico comœdia nova, ex historia*

Æthiopica Heliodori episcopi Tricensis (Francoforte, ex typis Frederici Hartmanni, 1608) e poi da Caspar Brülöw: *Chariclia, Tragico-comoedia [...]. Ex iucunda Heliodori historia Æthiopica ad formam Dramaticam potissimum contracta: Ad Usum inclijtae Argentoratensium Academiae accomodata* (Strasburgo, Bertram, 1614). La prima opera scritta da un autore protestante, la seconda da un autore cattolico.

In Spagna, il romanzo di Eliodoro fu drammaticamente sfruttato due volte: prima da Juan Pérez de Montalbán, *Los hijos de la fortuna. Theagènes y Cariclea*, nel *Primero tomo de las comedias*, 1638; e poi addirittura da Calderón de la Barca, *Los hijos de la fortuna*, nella *Tercera parte de las Comedias*, 1664.

Quindi anche questo secondo aspetto della fortuna delle *Etiopiche*, la tendenza alla drammatizzazione del romanzo a cui fa cenno la Munro, ha una ricca tradizione.

Chiediamoci ora in quale forma, ricorrendo a quali pratiche un testo narrativo può trasformarsi in un testo teatrale⁴? A livello generale, esistono numerose convenzioni che devono essere rispettate redigendo un testo narrativo, altre se si decide di usare la forma teatrale; e questa differenza sollecita modificazioni evidenti nel passaggio dall'una all'altra forma. Soffermandoci su Eliodoro e sulle sue drammatizzazioni, potremmo evidenziare una lista di aspetti e tratti salienti; ma nei margini che mi sono concessi in questa sede, mi soffermerò soltanto su un punto particolarmente importante nella drammatizzazione di Eliodoro fatta da Hardy: la funzione e la presenza dei "racconti", nell'una e nell'altra forma letteraria.

Incominceremo assumendo come testo di riferimento un monologo di Hardy, che si colloca nella *Première Journée*, ai vv. 1062-1096 (atto IV, scena IV). La situazione di partenza, a cui il monologo si riferisce, concerne i tre personaggi principali (i due innamorati Théagène e Cariclée, e la loro guida Calasire); essi sono fuggiti da Delfi e sono giunti per nave a Zacinto, dove sono ospiti presso un abitante del luogo, che si chiama Tyrrhène. Qui dovrebbero passare l'inverno, ma la bella Cariclée è stata vista e amata da due altri personaggi: il mercante di Tiro, che li ha già trasportati da Delfi a Zacinto, e un pirata di nome Trachin, che a Zacinto trascorre l'inverno con i suoi marinai. Per evitare il rischio causato dal pirata e dalla sua possibile furia amorosa, Calasire decide di fuggire di nuovo, nonostante le intemperie della stagione. Decide di offrire Cariclée in sposa al mercante di Tiro (falsamente, pensando poi a liberarla dall'im-

⁴ Ci riferiamo teoricamente a *Palimpsestes* di Gérard Genette (Genette 1982).

pegno assunto), purché questi convinca i suoi marinai a prendere il mare. Nelle *Etiopiche* tutto ciò è raccontato nel libro V,18-21. Quando i tre protagonisti partono, il loro ospite Tyrrhène – presente sulla spiaggia – formula questo monologo:

TYRRHENE.

Adieu, céleste race,
Puisse à votre sujet l'orage se calmer,
Tout homme qui voudra vous poursuivre abîmer!
Je supplie le Ciel du plus sain de mon âme,
Allez à la bonne heure! Ah! De regret je pâme,
Et convient que monté sur ce roc sourcilleux,
Je convoie de l'œil par les flots périlleux
Leur nef, qui de frayeur me glace la poitrine.
Hélas! Plus que jamais la vague se mutine,
Le courant se renforce, ô fous désespérés,
De ne m'avoir point cru l'heure vous maudirez!
Non pas, si Jupiter m'en faisait la promesse,
Doublement assiégés du péril qui vous presse,
Je croirais que pussiez le naufrage échapper,
Ou de vos ennemis la poursuite tromper.
Las! Plus aucun moyen de salut ne vous reste,
Je le vois qui déjà à ce dessein s'appreste,
Ils voguent, c'en est fait, et le port regagner
Des chétifs ne se peut, qu'ils viennent d'éloigner!
Éole, roi des vents, renforce leurs haleines
Les faisant empouper dans leurs grand-voiles pleines,
Sauve ces étrangers, tu es seul qui le peux!
Ah! Que je te prévois mal dispos à mes vœux,
La pluie qui s'épand de ce petit nuage
De leur force lâchée est un certain présage,
Un présage, que dis-je, il ne vente jà plus
Et les voiles leurs mâts accolent superflus.
Au contraire l'ardeur des pirates s'augmente
À ramer plus légers quittes de la tourmente,
Ô barbare infidèle! Ô injuste élément,
Ô ciel inexorable! Ô ciel trop inclément!
Ces fuitifs de leur part n'ont rien que l'innocence,
Les vœux ou les sanglots, inégale puissance!
Je n'en saurais plus voir de regret abattu,
Hélas, pauvre vieillard, que ne me croyais-tu?
(Hardy 1628, Première Journée, 50-51).

Un monologo simile a questo non esiste nel romanzo di Eliodoro. Non perché si tratti di una forma linguistica propria del discorso teatrale (al contrario, potrebbe benissimo esistere anche nel discorso narrativo), ma in questo caso si tratta di un'“aggiunta”, di una “scelta” fatta da Hardy per ottenere alcuni risultati. Vediamo quali.

Tyrrhène descrive nel suo monologo una certa azione che, nella fonte, si colloca nei capitoli 22-23 del V libro. Nella versione narrativa, essa occupa alcune giornate: Tyrrhène accompagna gli ospiti al porto, presso la nave fenicia che all'alba prenderà il largo. All'inizio del viaggio la nave è travolta da una violenta tempesta, ma riesce a raggiungere Creta. Qui i marinai si fermano per alcuni giorni, per riparare la nave e per riposarsi; poi ripartono, dirigendosi verso la Libia. Questa volta, però, si accorgono che un brigantino li segue costantemente, e quando il vento si placa e si manifesta una bonaccia, la rapidità del brigantino gli consente di avvicinarsi alla nave. Si capisce allora che il brigantino è quello del pirata; i marinai si disperano e i pirati abbordano la nave.

Hardy dunque concentra tutta questa azione nel monologo che abbiamo citato. È importante segnalare subito la presenza dello scoglio su cui Tyrrhène sale (il “roc”), utile per permettergli una vista più estesa, straordinariamente ampia da seguire il percorso della nave nel mare. Poi, nel giro di trentaquattro versi, Tyrrhène descrive la tempesta, poi la bonaccia successiva (dimenticando la sosta a Creta); segnala che i pirati seguono la nave, la raggiungono durante la bonaccia e si preparano all'abbordaggio. Infine Tyrrhène si lamenta per l'esito, che teme sia catastrofico per i suoi ospiti.

È evidente che, grazie a questo racconto, il tempo di vari giorni presente nel romanzo viene concentrato in una rapida successione (certamente troppo rapida anche nel racconto, rispetto alla verosimiglianza, che tuttavia non era ancora particolarmente in auge). Inoltre si esclude la rappresentazione scenica di avvenimenti complicati, come la tempesta che rischia di travolgere la nave, vista da Tyrrhène e non dagli spettatori. In realtà, siccome nulla ci è stato trasmesso sulla messa in scena di questa *pièce*, potremmo anche immaginare che gli avvenimenti descritti da Tyrrhène fossero anche “esplicitati” in una scenografia a scomparti, che all'Hôtel de Bourgogne, negli anni in cui l'opera è stata rappresentata, era talvolta ancora utilizzata. Comunque sia, il “racconto” fatto dal personaggio Tyrrhène è stato inserito da Hardy per sostituire un'azione che,

nel romanzo, era lunga nel tempo e nello spazio e di difficile rappresentazione sulla scena.

Il “racconto”, però, in altri casi, può essere funzionale nel romanzo e non utilizzabile in teatro. È una situazione inversa alla precedente nel rapporto romanzo/teatro, e su quest’ultimo punto – particolarmente interessante nella drammatizzazione delle *Etiopiche* – concluderemo questa analisi.

Ricordo di nuovo un passaggio della Munro, nella terza novella che concerne Juliet, alla fine del passaggio sui romanzi alessandrini. Allora Juliet immagina di far trasmigrare il soggetto delle *Etiopiche* dal romanzo al teatro, pensando di creare un “musical”, in cui avrebbe inserito “the marvellously silly songs and the preposterous stage effects” (Munro 2006: 152). La trasmigrazione, dunque, dal romanzo al teatro si caratterizza nell’immaginario della Munro con la scelta di un genere teatrale molto popolare, in cui si moltiplicano gli effetti speciali per riuscire ad affascinare il pubblico. Ora, proprio queste caratteristiche sembrano ricorrere nel sotto-genere in cui le *Etiopiche* si inseriscono quando entrano nel teatro moderno, di cui io mi sono occupata: la cosiddetta “tragi-commedia”. Una tragi-commedia, infatti, era quella di Hardy (così è detto esplicitamente all’inizio della *Prima Giornata* e poi nei sottotitoli di tutta la *pièce*); è una tragi-commedia anche il testo più breve di Genetay, e altrettanto lo sono i due testi in latino stampati all’inizio del Seicento in Germania; per non parlare di quelli spagnoli che – per loro propria natura – tendono ad escludere ogni puntuale rapporto con le regole dei generi antichi. La “tragi-commedia”, infatti, è un tipo di teatro che tende a mescolare la tragedia e la commedia, inserendo in ogni testo avventure, amori, guerre, personaggi di alto lignaggio, per ottenere una conclusione lieta e positiva. I testi nuovi aspirano dunque ad essere piacevoli e divertenti, rispetto alla cupezza delle tragedie di ispirazione classica, ormai affermate fin dal Cinquecento, pretendendo di non rispettare più le regole aristoteliche (in particolare quella dell’unità di tempo), così costringenti e di difficile soluzione. Hardy, autore di moltissime tragi-commedie, è stato uno dei più illustri fautori di questo genere.

È proprio questa caratteristica di “novità” del nuovo genere, che sembra suggerire e giustificare il passaggio delle *Etiopiche* dal romanzo – per sua natura “nuovo” rispetto alla prassi dei generi –, alla tragi-commedia – esplicitamente “nuova” rispetto ai generi drammatici tradizionali.

Tuttavia, se i nuovi drammaturghi tragi-comici rifiutano le leggi aristoteliche, e se le loro azioni possono occupare tempi e luoghi diversi, almeno una pratica – non aristotelica, ma semplicemente logica – era normalmente rispettata anche nelle tragi-commedie: la durata cronologica. L'azione tragi-comica doveva svolgersi infatti, come ogni azione drammatica, seguendo la cronologia e limitando al massimo i racconti intercalati, cioè i passaggi in cui un personaggio riassume, per gli altri personaggi e per il pubblico, una parte dell'azione già svolta, non rappresentata, ma necessaria alla comprensione della vicenda.

Nel romanzo di Eliodoro, i racconti intercalati sono molto frequenti, talvolta brevi, talvolta lunghi, e servono a facilitare la narrazione di un intreccio di per sé lungo e complicato. Un racconto, in particolare, lo caratterizza ed è diventato una sorta di “pratica narrativa” adottata dai romanzi moderni che imiteranno il romanzo di Eliodoro nei decenni successivi alla sua traduzione: si tratta del lunghissimo *récit des antécédents*, che segue l'*initio in medias res*. Il romanzo infatti incomincia con la presentazione di una scena incomprensibile (un campo dopo la fine di una battaglia), e prosegue poi risalendo a ritroso nella vicenda, raccontando come si è giunti a quella battaglia attraverso il racconto fatto da Calasire, che occupa circa la metà dell'azione complessiva di tutto il romanzo. Questa pratica, che ottenne un successo strepitoso nei romanzi barocchi, non poteva certo funzionare nella drammatizzazione dell'intreccio; la presenza di un *récit des antécédents* così lungo, se fosse stato inserito nella traduzione teatrale delle *Etiopiche*, correva il rischio di rendere difficilmente comprensibile per il pubblico lo svolgimento dell'azione rappresentata. Hardy dunque dovette intervenire in modo massiccio: egli incomincia la sua *pièce* mettendo in ordine cronologico l'azione rappresentata, partendo dalla conoscenza fra Théagène e Cariclée (che nel romanzo è raccontata nel libro III), per proseguire raccontando le loro avventure (con alcuni, ma molto brevi *récit des antécédents*) fino alla battaglia, le cui conseguenze si collocano nel romanzo all'inizio (*initio in medias res*, libro I) e che diventano invece la fine della prima *Giornata dei Chastes et loyales amours*.

Si tratta quindi di una “correzione” notevolissima sulla fonte narrativa, che non concerne affatto l'intreccio, ma è necessaria per chi si propone di drammatizzarlo. Per il resto, la mescolanza di azioni guerriere, aggressioni, passioni amorose, mascheramenti, rischi e salvataggi, sullo sfondo dell'amore di Théagène e Cariclée che nasce all'inizio e si conclude alla fine, costituiscono un intreccio tipico del nuovo genere, diverten-

te, talvolta drammatico, ma felicemente risolto per il piacere del pubblico. Proprio come la Munro pensava di costruire il suo ipotetico *musical*.

Così si sono incrociate, per me, la gradevole lettura delle novelle della Munro e la conclusione di una lunga attività scientifica. L'ultimo lavoro a cui ho lavorato nella mia presenza in Facoltà è stata infatti l'edizione della lunga *pièce* di Hardy, proseguita poi negli anni successivi con l'aiuto di alcune collaboratrici, specialiste della Letteratura Francese del XVII secolo, che ancora lavorano nel Dipartimento⁵. Proprio per questo mi è parso utile evocare in questa sede – esplicitamente dedicata a chi ha creato e gestito la vecchia/nuova Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – la mia presenza nella Facoltà stessa e la prosecuzione che alcune mie allieve continuano a portare avanti.

Bibliografia

ELIODORO, *Le etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, Torino, Utet, 1987.

GENETTE G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

HARDY A., *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée*, Paris, Quesnel, 1628.

HELIODORE, *L'Histoire aethiopique*, Traduction de Jacques Amyot, éd. Laurence Plazenet, Paris, Champion, 2008.

MUNRO A., *Runaway*, London, Vintage, 2006.

⁵ Insieme ad altri collaboratori esterni, segnalo Laura Rescia e Monica Pavesio.

THE GREEN LINE IN THE POETRY OF DEREK MAHON

Irene De Angelis

It was Professor Jonathan Bate, in his Michael Donaghy Lecture at St. Anne's Oxford University in 2006, who first spoke of the "Green Line" in contemporary British and Irish Poetry. Indeed, from *Night Crossing*, which came out in 1968, to the 2010 *An Autumn Wind*, Mahon has never ceased to voice his concern about the many forms of ecological danger that threaten our environment; nor to clarify their connection with moral, social and political situations. The epigraph of 'Roman Script', drawn from Pasolini's poem 'Gramsci's Ashes', runs: 'In the refuse of the world a new world is born'. In this paper I shall try to bring out how deeply Mahon feels the close connection between refuse (disregarded objects) and "the people refused" or rejected by society.

Let me start with 'Glengormley' (1968), which is about the district in Belfast where Mahon was born and brought up. In this poem he describes not the "new era", freed from monsters and giants of old Irish mythology, but the attractions of the new Prime Minister O'Neil's promised innovations: 'a new motorway, a new airport, a new hospital and a replacement of derelict slums by a modern housing estate.' (Hugh Haughton 2007, 36) As he points out in 'Spring in Belfast' (1968) 'by necessity, if not by choice, I live here too'; so he was not taken in by all this "whitening of sepulchres", nor taken by surprise when, despite these attempts to dispel the growing social discontent, the Troubles broke out a few years later (while 'the hill at the top of every street' looked down unmoved). He did believe the warning of Rachel Carson's *Silent Spring*, that wars and indiscriminate use of pesticides would lead to a world of desolation from which bird-song would be banished. In response he imagines a bird sanctuary, where all kinds of birds can live until they are strong enough to fly to the city and shout their protest from the rooftops ('Bird Sanctuary', *NCP* 21).

Two poems in *The Snow Party* (1975) are particularly forceful in their presentation of Mahon's Green Line: 'The Apotheosis of Tins' and 'A Disused Shed in Co. Wexford'. The former is written in prose poetry, with the tins themselves as the narrators, representatives of all the waste products man disregards. Anticipating the 'transient good' concept of Michael Thompson's *Rubbish Theory*, Mahon describes the tins as 'imperishable by-products of the perishable will' (1975, 27), objects deprived of use, which no longer serve the purpose they were made for. As Italo Calvino foresaw in *Le città invisibili*, they threaten to submerge the planet, for they continue, label-less but indestructible, to bear witness to man's passing through this world.

'A Disused Shed in Co. Wexford' ranges hugely over space and time, depicting the consequences of oppression, persecution and destruction: unspeakable squalor, deprivation and dereliction, in provincial Europe (Wexford) or sophisticated antiquity (the natural catastrophe of Pompeii), exhausted mines of Peru or lost Indian grandeur. Then it homes in on the shed in the grounds of a hotel burned down 'in civil war days', which ended in 1923, just half a century before Mahon wrote this poem. Since then 'a thousand mushrooms' have been left with no light but what filters through the keyhole and their mycologist-owner (probably Protestant) has been expropriated and never come back. After such long years of suffering, they only have the strength to meet the 'firing-squad' with 'the ghost of a scream', joining with 'the lost people of Treblinka and Pompeii' to beg the intruders ('with your electric light') or the poet ('with your light-hearted, not ponderous, poetry') 'not to close the door again', to save them from everlasting death.

The Hunt by Night (1982) contains two very fine "ecological" poems: 'Ovid in Tomis' and 'A Garage in Co. Cork.' The former presents a kind of technological metamorphosis of some Greek God into a gearbox abandoned by the roadside and a nereid into an unsinkable Coca Cola tin. Syrinx, having been transformed into a reed by Pan, is petrified at the idea of being thrown into a modern pulping machine and made into paper or cording for motor car tyres. In such a world 'Pan is dead' and poetic inspiration reduced to silence.

In 'A Garage in Co. Cork' the connection between junk and human destinies is very well brought out. For this one-time roadside oasis once housed a family forced to emigrate, who still think of it as home; though

beside puddles, cracked panes and tyres in the branches, there is only a heap of

building materials, fruit boxes, scrap iron,
dust-laden shrubs, and coils of rusty wire,
a cabbage white fluttering in the sodden
silence of an untended kitchen garden –
(2011: 121)

and the eternal petrol pumps standing side by side like some old couple. Here Mahon is no longer anticipating but going along with Thompson's *Rubbish Theory*.

Thirteen years after *The Hunt by Night* comes *The Hudson Letter* (1995). It is the fruit of a five-year sojourn in New York. Mahon's first, and lasting impression coincided with that of Camus: 'a desert of iron and cement in an island' (2011: 161). The noisy, chaotic city is not conducive to the practice of his 'writing trade'. Even in the early morning, the song of the 'first bird' was drowned out by the arrival of the 'garbage truck'. This is followed in the second section of the letter by a continual blare of sirens, the howling of dogs and the general hubbub of the streets. In this "hypertrophic city" nature is degraded by puddles of pollution and seagulls in flight from the cement to patches of urban green (Bertoni 2000: 24). Even the Hudson River is jammed with trash and refuse barges, 'industrial pre-history' (Bertoni 2000: 26) which, together with the 'rain infection', makes the poet complain, in Rachel Carson tones 'I can hear no Jersey blackbird serenade [...] on the Big Apple side'. He sees a bleak, threatening future for the planet earth, in which 'the sun / shines on the dump, not on the *côte d'azur*'. Having given us an aerial view of New York, with its asbestos roofs crowded with listless birds and its streets of enormous, smelly heaps of garbage, Mahon the 'undesirable resident alien' finally takes a look at the homeless human refuse / relicts / parias who live 'in the restless dark'. In spirit he joins the ranks of these unfortunates, as he says 'we are all survivors [...] I've no problems in calling you my brothers'. This sense of solidarity with the drop-outs of society is more heart-felt than ever in the greatest American rubbish-dump of a metropolis where he is so constantly led to ponder the very concept of home and belonging.

'Roman Script', published in 1999 after a four-month stay in Rome the year before, also contains social and ecological enquiry. As I said at

the beginning of this paper, the epigraph is a quotation from Pier Paolo Pasolini's poem 'Gramsci's Ashes': 'In the refuse of the world a new world is born'. Like Pasolini, Mahon "celebrates" the "other" Rome, where the lives of the rejected are relegated, stunted by conditions among the 'peripheral rubbish dumps':

starlight and tower blocks on waste ground,
peripheral rubbish dumps beyond the noise
of a circus, where sedated girls and boys
put out for a few bob on some building site
in the cloudy imperium of ancient night
and in the ruins, among disconsolate lives
on the edge of the artful city, a myth survives.
(CP 276)

Drugs addiction and paid sex become the inevitable products of this waste-land.

Critics, including Haughton¹, tend to give the impression that Rome's decadence is confined to these suburban areas (and a few night-clubs). I would say that though they are the most obvious expression of it, this decadence runs through the whole poem, from the pompous (porous) travertine façades of the homes of the wealthy, soaking up quantities of the city's smog, with worm-eaten furniture and moth-eaten clothes reflecting inner decay; to the deplorable "moral" life-styles of Popes in venial gyms; to the falsity and vacuity of the old-style fetishism ('a glove [...] a blouse') which reified women and tried to subject them to the domination of men, within the four walls they called 'home' ('RS' stanza 9).

To return to Pasolini, who is himself the "myth" that survives in that nightmare scenario. His martyrdom on the beach at Ostia is sometimes connected, not least by Haughton, with 'the bright garbage on the incoming wave'. The idea is poetical but does not correspond to the way he was 'mangled' ('Quaderno', stanza 6). This took place entirely on the 'sand and ash' and ended with a car being driven over his body as he lay there dying. The 'bronze bird-shape', placed as a memorial among the trash, bears witness to the gratitude of people world-wide, who recognize his courage in defending the 'true direction' that could save (could have

¹ Inevitably, this study owes a great deal to Hugh Haughton's scholarly 2002 essay "The Bright Garbage on the Incoming Wave": Rubbish in the Poetry of Derek Mahon", and to his 2007 OUP volume *The Poetry of Derek Mahon*.

saved?) our world. He was not alone. His efforts were shared by supporters of *Italia Nostra* (Bassani and others) set up to protect much-neglected Italian art and culture.

'High Water', another poem that grew out of the visit to Italy, emphasizes the importance of sound pollution in Mahon's Green Line. It recalls how he went to Venice 'starved for pedestrian silence' (and obviously in flight from the hubbub of Rome, including its harsh human voices) only to find a perpetual high tide of 'Year round tourism now' and inhale 'a bracing sea-stench from the rotting piles.'

'Insomnia' also insists on sound-pollution in a post-industrial world, symbolized by the 'roaring rotors and gas rigs' that wake the poet up in the night ('twenty minutes to four' by the clock). The urban scene also includes 'a shipyard' (a familiar childhood memory), while the sky-line is made of 'chimneys, power-plants, gasometers, oil refineries, Gothic spires' (the latter obviously being neo-Gothic) (2008: 23). The country, as we know, is not exempt from the ecological evils of the city. Alongside 'rising' spring crops 'A Country Road' (NCP 309) places 'Abandoned trailers, sunk in leaves and turf, / slow erosion, waves on the boil', reminding us that 'we belong to this ... [we are] born / participants in the action', while 'Dark energies ... fling farther the red-shifting gas'. Even the grouse sheltering in the grass sense this danger and cry out against it (2008: 42).

The nine sections of 'Homage to Gaia' (NCP 311) all concentrate on the 'dark energies' that are destroying our natural environment. The title is taken from the title of the autobiography of James Lovelock (1919-) who elaborated the theory of the living planet Gaia. 'Its radiant energies', the first section, is a hymn to the solar (photovoltaic) panel which could usher in a 'post-petroleum age' and rescue us from global warming. The panels, turning their many faces sky-wards, seem to be worshipping this new source of life on earth. The second section of 'Homage to Gaia' contains a plea to 'great Gaia our first mother', to forgive us humans who have destroyed the woods, spread oil-slicks over the seas 'to grow fat' (that is, to make large profits), while she has 'done so much for us', we have 'upset the natural world'. Beautiful suspension-bridges are no excuse for the columns of black smoke that are suffocating our world.

'Wind and Wave' looks at another source of clean, alternative energy, wind-farms and tidal energy. Though some modern Don Quixotes complain of the noise of the wind-farms, this source of energy is infinitely

renewable; though so far tidal energy has been relatively little used, it does not seem to present disadvantages.

Apart from the 'rain' of nuclear fall-out, another great menace is the violent rainstorms caused by global warming. In 'London Rain' Mahon calls it 'corporate and imported', enough to 'swamp a continent'. It is becoming an ever-more frequent cause of catastrophe, no longer confined to tropical climates. The Inuit Icelandic singer Björk has made global warming one of her main themes ('Homage to Gaia' section 7). Mahon admires her for savagely defending her privacy and for her aim 'to knock / aside the expectations / of corporate brainwash rock' (music, of course). He feels that Björk does not play for the 'civilized' world, but to the vast spaces of the Arctic, her homeland, where 'corrugated iron roofs' do little to defend her people against arctic temperatures. Björk is certainly conscious of

Sea levels rising annually,
glaciers sliding fast,
species extinct, the far north
negotiable at last ... (2008: 55)

A note of hope dominates in 'Dirigibles', section 8 of 'Homage to Gaia'. The beauty of these great airships still fascinates the world, even now when they hover quietly above a world vastly different from the one they were born into. From their vantage point they can see what is going on in financial centres, high-rise flats, open-plan offices or cocktail bars. Famous failures and catastrophes in the dirigible world have now been forgotten, so that in future these 'nearly silent drifters' will come into vogue again, allowing

...slow idealists
[to] gaze at re-frozen ice,
reflourishing rain forests,
the oceans back in place;
at sand and stars, blue skies
clear water, scattered light
(NCP 324)

Life on Earth is Mahon's homage to Lovelock. The message of *An Autumn Wind* (2010) is nearer to the scientist's latest book, *The Vanishing Face of Gaia, A Final Warning: Enjoy It While You Can* (2009). Two months after

An Autumn Wind came out Paul Batchelor wrote a review of it in *The Guardian* (8.5.2010). In it he said that ‘The Thunder Shower’ illustrates ‘rain’s [...] ability to unite classes and cultures’. That seemed to me to contradict the central idea of the poem, that the thunder shower symbolizes the destructive power of the industrial and financial worlds (‘cascading world economy’), which becomes even more explicit in the following verse (seven), where Baal (the false god) is ‘raging [...], frantic to crush and re-impose his failed hegemony on Canaan. It also seemed to ignore the ‘angry, growling downpour’, and the bitter last line, where the storm ‘has lost interest in us’; as well as Naomi Klein’s condemnation, in her *The Shock Doctrine*, of ‘the Chicago Boys, the World Bank and the IMF’, mentioned in ‘World Trade Talks’ (*An Autumn Wind* 23).

After careful re-reading I realized that ‘the weak / who now fight back’ against ‘genocidal mischief’ (‘World Trade Talks’ verse 2) include the professional and intellectual classes, lawyers and doctors as well as the ordinary, common-sense people who support Greenpeace and go on protest marches; or Indian women who embrace trees to try to prevent forests being felled; and that in Italy, as a country, we voted against nuclear power stations.

‘World Trade Talks’ contains a clear protest against another terrible ‘genocidal threat’: genetically modified crops, which would mean death even to the trembling ‘hare in the corn ... [which] survives ... by lying low.’ The moral condemnation of this new invention imposed on the weak is emphasized by the fact that the Japanese believe the hare is a sacred creature ‘projected on the full moon’ when it is clear.

Between ‘The Thunder Shower’ and ‘World Trade Talks’ there is a crack through which we can catch a glimpse of how a simple, serious upbringing (see ‘Antrim Road’), despite the pressures of global pollution, despite the will of the powerful to ‘crush the self-sufficient spaces’ (‘The Thunder Shower’), can lead to the Tolstoyian life-style pictured in ‘New Space’. There the coach-house studio and converted stable loft look onto ‘neat rows / laid out to raise the beans and peas, / rosemary, parsley, sage and thyme’, recalling Yeats’s ‘nine bean-rows’ in Innisfree and Voltaire’s Candide, who concluded (in the very last words of the book) that ‘we must look after the garden’.

Bibliography

- BERTONI, R. (ed.). *L'ultimo re del fuoco*. Torino, Trauben, 2000.
- BETTI, L e GULINUCCI M. (eds.). *Pier Paolo Pasolini: Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.
- CARSON, R. *Silent Spring*. New York, Fawcett Crest Books, 1962.
- CULLER, J. "Junk and Rubbish: A Semiotic Approach." *Diacritics* 15.3 (1985): 2-12.
- DOUGLAS, M. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London & New York, Routledge, 1984.
- FERRETTI, G.C. *Pasolini: l'universo orrendo*. Roma, Editori Riuniti, 1976.
- GARRARD, G. *Ecocriticism*. London, Routledge, 2004.
- HAUGHTON, H. "'The Bright Garbage on the Incoming Wave', Rubbish in the Poetry of Derek Mahon". *Textual Practice* 16 (2002): 323-343.
- . *The Poetry of Derek Mahon*. Oxford, OUP, 2007.
- LEONARD, L. *Green Nation: The Irish Environmental Movement from Carnsore Point to the Rossport Five*. Drogheda, Co. Louth, Greenhouse / Choice Publishing, 2006.
- LOVELOCK, J. *Gaia: A New Look at Life on Earth*. Oxford, OUP, 1979.
- . *The Vanishing Face of Gaia. A Final Warning: Enjoy It While You Can*. London: Lane, 2009.
- MAHON, Derek. *An Autumn Wind*. Loughcrew, The Gallery Press, 2010.
- . *Collected Poems*. Loughcrew, The Gallery Press, 1999.
- . *Life on Earth*. Loughcrew, The Gallery Press, 2008.
- . *L'ultimo re del fuoco*. Trad. it. e introduzione a cura di R. Bertoni e G. Pillonca. Trauben: Torino, 2000.
- . *New Collected Poems*. Loughcrew, The Gallery Press, 2011.
- . *The Snow Party*. London: OUP, 1975.
- MCDERMOTT, V. *Going Nuclear. Ireland, Britain and the Campaign to Close Sellafield*. Dublin, Irish Academic Press, 2008.
- MURRAY, Ch. (a cura di). *Irish University Review. Special Issue: Derek Mahon*. 24. 1 (1994).
- PASOLINI, P.P. *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti, 1972.
- . *Lettere luterane*. Torino, Einaudi, 1976.
- . *Le poesie*. 1957. Milano, Garzanti, 1975.
- . *Scritti corsari*. Milano, Garzanti, 1975.
- REGGIANI, E. *In attesa della vita*. Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- . "Mahon's Islands." In *Insulae / Islands / Ireland. The Classical World and the Mediterranean*. A cura di Giuseppe Serpillo e Donatella Abbate Badin. Cagliari, Tema (Università di Sassari) 1996: 201-7.
- RINALDI, R. *Pier Paolo Pasolini*. Milano, Mursia, 1982.
- SCHWARTZ, B.D. *Pasolini requiem*. 1992. Trad. it. A cura di Paolo Barlera. Venezia, Marsilio, 1995.
- THOMPSON, M. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford, OUP, 1979.
- ZINGARI, G. *Ontologia del rifiuto. Pasolini e i rifiuti dell'umanità in una società impura*. Roma, Le Nubi, 2006.

INGANNARE IL TEMPO CON IL TEMPO:
LA PASSIONE DI J.B. PRIESTLEY
PER LA QUARTA DIMENSIONE

Paola Della Valle

Anche un orologio fermo segna l'ora giusta due volte al giorno.

Hermann Hesse

Tutto è relativo. Prendete un ultracentenario che rompe uno specchio: sarà ben lieto di sapere che ha ancora sette anni di disgrazie.

Albert Einstein

John Boynton Priestley (1894-1984) è stato uno dei più prolifici e versatili scrittori inglesi del XX secolo. Giunto alla notorietà nel 1929 con il romanzo *The Good Companions*, un best seller che riscosse un enorme successo, nel trentennio successivo scrisse una quarantina di opere per il teatro. Resta ancor oggi un enigma perché la critica e l'accademia lo abbiano così spesso trascurato o sminuito, nel passato come nel presente, etichettandolo come autore poco innovativo, commerciale o populista. Sicuramente Priestley non partecipò alle avanguardie, né seguì i dettami del movimento modernista imperante negli anni della sua ascesa. La sua prosa, ricca e travolgente, deve più a Dickens che non a Joyce. Non v'è dubbio, invece, che nel teatro sia stato uno sperimentatore, senza però rinunciare all'azione e a un dialogo avvincente, a trame ben congegnate e a un ritmo veloce. Tristemente nota è la definizione data da Virginia Woolf di Priestley come "tradesman of letters" (il commerciante delle lettere) e riportata nei suoi diari. D'altro canto la stessa Woolf, qualche riga sopra, aveva candidamente ammesso il suo pregiudizio sull'autore, confessando di non aver mai letto né di aver intenzione di leggere nessun libro di Priestley.

Sincero sostenitore della causa socialista, interessato alla psicologia Jungiana e alle teorie del tempo che erano seguite alle leggi della relatività di Einstein, Priestley voleva verificare le possibilità del testo drammaturgico su questi temi. Il successo di *The Good Companions*, gli aveva assicurato la stabilità economica e poteva quindi permettersi di sperimentare

nuove forme. Anche in questo caso incontrò il favore del pubblico. Priestley era un acceso sostenitore della missione educativa e sociale del teatro e dunque della necessità di finanziamenti pubblici alla cultura e alle discipline artistiche: una politica adottata in molti paesi europei, ma non in Gran Bretagna, almeno fino al 1946 con l'istituzione dell'Arts Council of Great Britain. Egli però non ebbe mai bisogno di sussidi statali. Le sue opere, prodotte nei maggiori teatri del West End di Londra, riuscivano a reggersi in cartellone per mesi e mesi unicamente sui proventi del botteghino. Priestley fu dunque capace di coniugare sperimentazione e successo di pubblico: un binomio difficilmente realizzato in letteratura e nel teatro.

Tra i pochi riferimenti a Priestley in Italia, vi è la sezione a lui dedicata nel capitolo "Tra le due guerre" de *Il teatro inglese del Novecento* di Paolo Bertinetti. Incuriosito, quasi affascinato dal tema del tempo nell'opera del commediografo inglese, così Bertinetti lo riassume:

L'interesse principale dell'opera teatrale di Priestley sta nella sua sfida alle convenzioni della scena inglese degli anni Trenta, nella proposta di un teatro che, pur accettando apparentemente gli stilemi del naturalismo, si muove invece in una dimensione che va al di là della superficiale "riproduzione" della realtà grazie a un abile ribaltamento della nozione del tempo. I suoi lavori più significativi sono infatti raccolti sotto l'etichetta di "time plays", ma la sua visione del tempo, la sua idea *che il tempo sia un mistero sempre immanente*, la si ritrova anche in molti degli altri suoi testi¹.
(corsivo mio)

L'idea del tempo come "mistero immanente", ovvero dimensione problematica, non riducibile a rassicuranti misurazioni matematiche ma sempre legata alla percezione del soggetto, al punto di vista e alla complessità umana è infatti al centro del teatro e del pensiero di Priestley. E pare strano che i modernisti non abbiano saputo cogliere il suo apporto a questo tema a loro tanto caro. Priestley non fa però del tempo una questione meramente psicologica o filosofica, ovvero legata alla individualità di sé o del sé. Egli fa proprie anche le più recenti scoperte della fisica e le teorie del tempo scaturite nei primi decenni del secolo oltre che le rappresentazioni letterarie e artistiche e l'immaginario tramandatoci dalle civiltà del passato. La ricerca di un senso diverso del tempo diventa dunque una

¹ P. BERTINETTI, *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, 1992, pp. 80-81.

passione totalizzante che va ben oltre il teatro e lo porta a scrivere un saggio *Man and Time* (1964) dove egli raccoglie il frutto dei suoi studi.

Lungi dal voler comporre uno studio rigoroso e oggettivo, come lui stesso ammette nell'introduzione, Priestley intende raccontare la sua soggettiva presa di coscienza di questa dimensione. Non vuole dunque sfidare filosofi, storici, fisici e matematici nel loro campo. Il contenuto di *Man and Time* e le conclusioni a cui giunge sono profondamente personali, risultato di intuizioni, riflessioni, sensazioni, inclinazioni ed esperienze vissute. Priestley sottolinea ripetutamente come la civiltà occidentale abbia abbracciato il concetto newtoniano di tempo assoluto, matematico e inflessibile – fulcro della Rivoluzione Industriale e del Positivismo, e ancor oggi largamente sostenuto dalla “cittadella” della scienza e della tecnica – e come esso sia il peggior concetto di tempo mai formulato dall'umanità: una corsia preferenziale che ci trascina verso l'oblio. Con un occhio rivolto al passato e un altro alle più recenti scoperte scientifiche, egli intende recuperare ciò che di buono vi era una volta nel rapporto tra l'uomo e il Tempo (con la T maiuscola, come egli ama scrivere) e contemporaneamente evidenziare come l'idea newtoniana imperante sia già stata di fatto confutata da teorie successive (in particolare, la relatività e la meccanica quantistica), che ne hanno dimostrato l'inesattezza e inapplicabilità in realtà naturali diverse. L'obiettivo di fondo è la ricerca di una concezione laica del Tempo, che dia un senso alla vita dell'uomo e lo aiuti a vivere meglio.

Secondo la famosa definizione di Newton, “il tempo assoluto, vero, matematico, in sé e per sua natura senza relazione ad alcunché di esterno, scorre uniformemente”. Questo concetto fu disconosciuto più volte in epoche diverse da molti filosofi, tra i quali Leibniz e Kant, ma rimase saldo nell'opinione popolare. L'autorità di Newton sulla sua epoca (e quelle successive) è riassunta dall'epitaffio scritto per la sua morte da Alexander Pope, che in qualche modo paragona la nascita dello scienziato alla creazione del mondo stesso:

Nature and Nature's laws lay hid in night:
God said “Let Newton be!” and all was light².

² La natura e le leggi della natura erano immerse nella notte/poi Dio disse “Che sia Newton!” e tutto fu luce.

Priestley si cimenta a spiegare ciò che lui ha capito della relatività di Einstein attraverso affermazioni generali ma solidamente argomentate. Secondo la Teoria Speciale di Einstein (1905), la velocità della luce è sempre in rapporto costante all'osservatore qualunque sia il suo movimento, dunque il tempo non è assoluto ma è relativo alla posizione dell'osservatore. Se un raggio di luce impiega un certo tempo per arrivare ai nostri occhi, quanto più saremo lontani tanto più tempo impiegherà. Due osservatori che si trovassero a distanza diversa da un avvenimento, lo vedrebbero in momenti diversi. Nella Teoria Generale, formulata undici anni dopo Einstein spiega che la massa determina la velocità del tempo, cosicché se la Terra fosse più grande, il tempo su di essa scorre-ebbe più lentamente. Un pendolo che si muove a una certa velocità sulla Terra si muoverebbe più lentamente su Giove e ancor più lentamente sul Sole. La teoria di Einstein risultò comprovata quando successivamente si poterono misurare i tempi di vibrazione di un atomo sul Sole e quelli di un simile atomo sulla Terra. Dal mondo tridimensionale esistente nel tempo assoluto, Einstein ci ha così trasportato in un mondo a quattro dimensioni, dove vige una continuità spazio-tempo. Il tempo è la quarta dimensione. Quello che appare alla visione comune è però una sezione tridimensionale di una realtà tetradimensionale in momenti diversi e successivi. Il tempo è dunque un concetto relativo. Anche la meccanica quantistica giungerà a queste stesse conclusioni: "Quantum theory has taught us that we have to take the process of observation into account, and observations usually require us to bring in the three-dimensional sections of the four-dimensional picture of the universe"³.

A conclusione della panoramica sui nuovi orizzonti della fisica, Priestley esprime la sua perplessità di fronte all'evidente ininfluenza di queste nuove teorie al di fuori dell'accademia e alla persistenza dell'idea classica di tempo nel quotidiano, sia per gli scienziati che per i profani: "But if it will no longer do for stars and atoms, it is still good enough for man"⁴. Addirittura, continua lo scrittore, anche laddove la fisica quantistica de-

³ Paul DIRAC, *The Evolution of the Physicist's Picture of Nature*, citato in J.B. PRIESTLEY, *Man and Time*, Star Book, W.H. Allen & Co, London 1978 [1964], p. 58: "Tale teoria infatti ci ha insegnato a dar peso al processo di osservazione; e le osservazioni, per l'appunto, richiedono di prendere in considerazione sezioni tridimensionali della rappresentazione tetradimensionale dell'universo...". Traduzione di Anna Nannucci e Simonetta Guccerelli De Vito, in *L'uomo e il tempo*, Sansoni, Firenze 1974 [1964], p. 93.

⁴ PRIESTLEY, *Man and Time*, p. 63: "Per quanto non funzioni più per stelle e atomi, va ancora bene per gli uomini".

scrive strani effetti del tempo e sembra invertire la concatenazione causa-effetto, si assiste a disperati tentativi per riadattarli ai concetti classici. Inoltre, nuove teorie del Tempo, casi di parapsicologia, fenomeni di ESP (Extra Sensorial Powers) o precognizione vengono accolti con incredulità o rigettati come falsità o pure coincidenze. Se è vero che la scienza deve occuparsi di ciò che è reale e non di quanti angeli possono danzare sulla punta di un ago, non è detto che tutto ciò che la scienza non può dimostrare sia necessariamente irreal e indegno di attenzione. La conclusione cui lo scrittore giunge è che il nostro approccio alla realtà è dominato da imperativi che si sono sclerotizzati nel corso della storia di questi ultimi secoli e che hanno prodotto in noi resistenze al cambiamento. Vi è una narrazione dominante imposta dall'esterno che abbiamo fatto acriticamente nostra.

È dunque da questi presupposti che il commediografo inglese parte piuttosto che dalla filosofia di Bergson. Priestley, infatti, critica l'eccessiva importanza data al tempo psicologico nel primo Novecento. Pur non negando la legittimità della distinzione tra tempo cronologico esteriore e tempo psicologico interiore, è convinto che essa non ci porti molto lontano in un'indagine sul Tempo. Fu invece la lettura di *An Experiment with Time* (1927) di J.W. Dunne ad attirare la sua attenzione e a indurlo a prender coscienza del contenuto dei suoi sogni annotandoli. Priestley confessa di aver sempre intimamente creduto alla possibilità di un Tempo multidimensionale. Il potere immaginifico della mente del bambino, che attribuisce importanza a cose totalmente inosservate dagli adulti, contribuì a costruire nella sua infanzia l'idea del Tempo come mistero e segreto. Già molto prima di leggere qualsiasi testo sull'argomento, egli avversava l'idea che tutto il nostro io potesse esaurirsi all'interno del tempo cronologico, quasi si fosse costretti dentro una camicia di forza mentale. Questa percezione fu rafforzata dall'esperienza al fronte nella Prima Guerra Mondiale, a cui egli sopravvisse miracolosamente. Qui egli vide gli atteggiamenti e comportamenti degli uomini mutare, come se prevedessero l'avvenimento che si sarebbe verificato di lì a poco. Il distacco di alcuni verso la propria sorte sembrava avallare l'ipotesi che in realtà essi guardassero se stessi da un altro Tempo. In guerra, dirà Priestley, s'impara una diversa concezione del Tempo che non si adatta ai fatti.

Per il commediografo, il merito di Dunne in *An Experiment With Time* sta in quell'approccio personale al Tempo che gli fece intuire l'esistenza di tempi multipli in ognuno di noi evidenziata dai sogni. Dunne descrisse

la sua attività onirica a partire dal 1899: sogni per nulla strabilianti né drammatici, ma nei quali egli intravedeva “glimpses of future events”⁵ (stralci di eventi futuri), percezioni anche solo fugaci di esperienze personali spostate nel tempo, come la visione dei titoli di un giornale del giorno dopo. Muoversi da un tempo all’altro, secondo Dunne, attiene alla vita comune di tutti, non solo a quella dell’eremita o del mistico. Egli teorizzò la presenza in ciascuno di noi di diversi osservatori appartenenti a una serie di tempi diversi (Serial Time). In realtà nei sogni è difficile distinguere il futuro dal passato, perché vengono spesso mescolati e, nel ricordo, s’intromette anche la percezione del presente. Se aggiungiamo che gran parte dei sogni viene parzialmente dimenticata subito dopo il risveglio e totalmente obliterata già a poche ore di distanza, si capisce come sia difficile poter prendere coscienza di questi diversi livelli dentro di noi. C’è poi una “unconscious, matter-of-fact assumption of impossibility”⁶ che ci porta a non credere che ciò che abbiamo sognato attenga al futuro.

Dunne esemplifica la sua teoria (denominata “Serialism”) con l’immagine di un pittore che ritrae l’universo su una tela. Dopo aver raffigurato tutto ciò che lo circonda, l’artista si accorge di aver dimenticato qualcosa: se stesso. Si aggiunge nell’atto di dipingere, ma manca ancora qualcosa: se stesso che dipinge se stesso che dipinge la tela. E così via. La critica che Priestley fa a Dunne è l’essere caduto nella trappola della regressione all’infinito (ovvero che possa esistere un osservatore finale in un Tempo Assoluto), avvicinandosi troppo a una dimensione metafisica. L’autocoscienza non conduce ad un regresso infinito, dice Priestley, per il quale la personalità non è regressiva ma richiede di fatto tre termini. Sapere che sappiamo è un elemento essenziale della nostra comune esperienza e ogni ulteriore sapere non aggiunge nulla. Dunque, di fatto, secondo Priestley esiste un “Io 1” che vive nel Tempo 1 (T1) ed è solo oggetto; un “Io 2” che vive in un Tempo 2 (T2) che è soggetto e oggetto (sa dell’Io 1 e ne descrive il funzionamento); e un “Io 3” in un Tempo 3 (T3) che è solo soggetto e sa che l’Io 2 sa dell’Io 1.

Priestley utilizzerà la teoria di Dunne in *Time and the Conways* (1937), la più famosa delle sue “Time Plays”⁷. Questa pièce debuttò al Duchess il

⁵ Ivi, p. 239.

⁶ Ivi, p. 241, “inconscia assunzione realistica di impossibilità”.

⁷ Nella nota introduttiva della raccolta *Three Time Plays* (1947), che include *Dangerous Corner*, *Time and the Conways* e *I Have Been Here Before*, si sottolinea che le tre commedie all’epoca avevano già avuto migliaia di repliche in Gran Bretagna ed erano state prodot-

26 agosto 1937 e rimase in cartellone fino al 12 marzo 1938, per ben 225 repliche, facendo concorrenza all'altra Time Play di Priestley *I Have Been Here Before*, in cartellone per ben 210 repliche al Royalty⁸.

Il primo atto di *Time and the Conways* si svolge nel 1919 nell'atmosfera gioiosa di una festa a casa di una benestante famiglia borghese. La guerra è finita e si sta celebrando il ventunesimo compleanno di Kay Conway con musica, giochi e travestimenti. L'atmosfera è in realtà più evocata che descritta, perché l'ambientazione è una stanza di servizio dove i membri della famiglia corrono a prepararsi e indossare i costumi per la sciarada che avrà luogo di lì a poco. Da qui si sentono le voci, risa e canzoni degli ospiti nella sala accanto. A coronare la festa è l'arrivo di Robin, il figlio prediletto della signora Conway, con indosso ancora l'uniforme della RAF. È un momento di evasione e di celebrazione della vita dopo gli anni bui della guerra. Entrambi i figli maschi, Alan e Robin, sono salvi. L'atto finisce con Kay che sta annotando le sue emozioni ed impressioni per il nuovo romanzo che si appresta a scrivere. Poi spegne la luce, si avvicina alla finestra, si siede e guarda fuori come in estasi. La casa è pervasa da un'atmosfera calda e avvolgente, piena di aspettative e progetti per il futuro. Il secondo atto ha luogo invece in occasione del quarantesimo compleanno di Kay, ma l'atmosfera è completamente diversa. La famiglia versa in gravi problemi economici a causa della Depressione, di una gestione troppo liberale e di investimenti sbagliati; i matrimoni di alcuni dei figli non si sono rivelati felici; altri hanno rinunciato al matrimonio, ma non hanno né un lavoro né una vita sentimentale pienamente soddisfacenti. Aspettative e sogni sono andati mediamente delusi, e una di loro, Carol è morta diciassette anni prima. Kay non è diventata una grande scrittrice, ma scribacchia articoli di gossip per i tabloid e intervista star del cinema. Il quadro tracciato è pesante, gravido di disillusione, re- criminzioni e livore. Kay incolpa il tempo maligno ("devil") e distruttore. Alan, facendo sue le idee di Priestley, le ricorda che in ogni momento siamo "a cross-section of our real selves" e solo alla fine della vita potremo vedere l'insieme di tutte quelle parti che compongono la nostra soggettività. Il tempo nel suo moto ci mostra semplicemente prospettive

te anche in Austria, Danimarca, Francia, Germania, Ungheria, Italia, Norvegia, Russia Svezia e Stati Uniti. Vedi: J.B. Priestley, *Three Time Plays*, Pan Books Edition, London 1947, p. vi.

⁸ M.B. GALE, *J.B. Priestley*, Routledge London & New York 2008, p. 9.

diverse (e relative) su noi stessi: “from one peephole to the next”⁹. Pur non avendo avuto fortuna nella vita, Alan sembra essere l’unico sereno e appagato. Nel terzo atto siamo di nuovo nel 1919, la musica che aveva chiuso il primo atto ci riporta nella “back-room” e ritroviamo Kay assorta alla finestra, ma c’è qualcosa di misterioso, un presentimento che sembra disturbarla. È come se avesse avuto una visione. Non è solo Kay a non poter vedere la realtà con gli stessi occhi di prima. Anche il pubblico è portato ora a leggere in modo completamente diverso ogni affermazione e comportamento dei personaggi. C’è come un sotto-testo ad ogni gesto e frase. La scena in cui Mrs Conway predice il futuro con le carte diventa impregnata di un’ironia beffarda: un ennesimo gioco in cui proietta i suoi desideri e la sua volubilità, lasciando trapelare favoritismi e pregiudizi nei confronti dei figli. L’incanto del primo atto si è completamente rotto. Kay cerca conforto in Alan, come se sapesse intimamente che lui è l’unico a poterla aiutare a capire il perché del suo disagio.

L’episodio di Kay sembra essere una sorta di sogno pre-conoscitivo, esposto in forma esemplare, quasi da laboratorio. La commedia non dà una risposta sulle possibilità di Kay di intervenire sul futuro o meno, ma certamente è un tipo di esperienza che, se ascoltata, aiuta ad acquisire maggiore consapevolezza rispetto agli sviluppi e alle conseguenze della propria vita.

Il capitolo finale di *Man and Time* ci aiuta a comprendere le necessità interiori di Priestley rispetto a questo tema. Egli conclude il suo studio con una nota personale ovvero riassumendo le sue individuali conclusioni sul Tempo alla luce di tutti i precedenti apporti. La nostra vita, scrive, non è compresa in un unico tempo che corre verso la morte. Noi esistiamo in più dimensioni nel Tempo. Il nostro Io, vivo nel T2 e T3, non svanisce nella tomba. Priestley non vuole dimostrare l’immortalità dell’anima ma non può rassegnarsi a credere che l’uomo sia una creatura destinata meramente al macello:

We are more than our brains but not in the end, I feel, more than the consciousness those brains exist to serve. There is in me something greater and more enduring than anything in time-One experience. But

⁹ Ivi, pp. 152-3: “un diavolo”, “un’intersezione dei nostri veri sé”, “da uno spioncino all’altro”.

outside or beyond that experience, not in time. One, is something infinitely greater and more enduring than anything I can claim as mine¹⁰.

Egli è convinto che si abbia una parte di Tempo maggiore di quanto non ci consenta il pensiero convenzionale positivista. Sicuramente non è un Tempo senza limiti e, naturalmente, Priestley non sa quali limiti ci saranno nel T2 e T3. Immagina che nel T2 si sia forse più noi stessi, ma alla fine forse lo saremo meno, poiché quella personalità che conosciamo svanisce nel T3. Poi prende a prestito da Jung il concetto di “individuazione”, ovvero quel processo nel quale “il conscio e l’inconscio dell’uomo imparano a conoscersi, a rispettarsi e ad aggiustarsi reciprocamente”¹¹. L’uomo raggiunge la sua unità solo quando il processo è completo, ma raramente questo si realizza e, in caso affermativo, sempre dopo una lunga vita. Priestley crede che l’individuazione e la trasformazione in individuo completo siano una preparazione per l’esistenza nel T2 e T3. Probabilmente nel T2 ci muoviamo “from personality” (dall’io personale) to “essential self” (all’io essenziale), mai acquisito nel T1. L’individuo acquisisce forma e colori definitivi raggiungendo i suoi nuovi limiti. Possiamo poi diventare completamente noi stessi solo nel T3 dove ci si dissolve in “selfless consciousness” (una coscienza dimentica di se stessa)¹².

Alla fine di *Man and Time* Priestley sembra confessare il vero scopo della sua ricerca sul Tempo: trovare una forma laica e consolatoria che sostituisca lo sconforto di due dogmatismi: quello fideistico della religione e quello materialista della scienza. Priestley dichiara di non essere ateo ma nemmeno di credere in una religione istituzionale. L’uomo è parte di un universo complesso su cui, in fondo, si sa molto poco ma di cui deve farsi carico. Dunque, suo compito è “to bring consciousness to the life of Earth – or, as Jung wrote in his old age, ‘to kindle a light in the dark-

¹⁰ PRIESTLEY, *Man and Time*, cit. pp. 314-15: “Siamo più dei nostri cervelli ma infine, ritengo, non siamo più di quella coscienza che i nostri cervelli servono. Vi è qualcosa in me di più grande e duraturo di ogni altra cosa che è nella mia esperienza del Tempo 1. Ma fuori e oltre quell’esperienza, non più nel T1, esiste qualcosa di infinitamente più grande di ogni altra cosa che posso chiamare mia” (*L’uomo e il tempo*, p. 306, traduzione di Nannucci e Guccerelli De Vito).

¹¹ C.G. JUNG, *L’uomo e i suoi simboli*, Tea, Milano, 1980 [1967], p. xi.

¹² PRIESTLEY, *Man and Time*, cit., p. 316.

ness of mere being”¹³. E non potremo svolgere questo compito finché la nostra mente e la nostra personalità non saranno libere di svilupparsi superando le ferree forme dei sistemi totalitari che egli vede sia nell’autoritarismo delle religioni che nel dogmatismo del Positivismo scientifico.

Si può aderire o meno alle teorie di Priestley. Vero è che la complessità e ricchezza dei suoi argomenti non si risolvono sulla scena in dissertazioni o lunghi monologhi, in un teatro di sola parola, ma nel coinvolgimento del pubblico in una esperienza drammaturgica che ne esprime il senso profondo. E questo è il suo grande merito.

Bibliografia:

BERTINETTI, P. *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.

JUNG, C.G. *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Tea, 1980 [1967].

GALE, M.B. *J.B. Priestley*, London & New York, Routledge, 2008.

PRIESTLEY, J.B. *Three Time Plays*, London, Pan Books Edition, 1947.

–. *Man and Time*, London, Star Book, 1978 [1964].

–. *L'uomo e il tempo*, Firenze, Sansoni, 1974 [1964].

¹³ Ivi, p. 317: “portare conoscenza alla vita della terra, oppure, come disse Jung nella vecchiaia, ‘di accendere una luce nelle tenebre del puro essere’” (*L'uomo e il tempo*, p. 308, trad. di Nannucci e Guccerelli De Vito).

EL SISTEMA SIMBÓLICO EN VICENTE ALEIXANDRE
COMO SOPORTE DEL ACTO COMUNICATIVO.
LA NOCHE COMO REMINISCENCIA
DEL TOPOS SANJUANISTA

Giancarlo Depretis

*...Y callarse,
y quedarse dormido del lado del continuo
olor que es la vida.
Vicente Aleixandre*

El carácter universal de la poesía de Vicente Aleixandre, pluralidad de las imágenes que en ella laten, junto con su variación compositiva y su diversidad de perspectivas, están bien lejos de agotarse en la lectura contemporánea: despiertan diversos y vivos intereses, renovadas trayectorias interpretativas, permanentes problemáticas vitales, particularmente las que se refieren al tema esencial de su mensaje, centrado en la suerte del hombre y en su destino: interrogante tan actual en nuestro tiempo y que exige respuesta inmediata.

Al recorrer con la memoria su lírica y recordar cuanto dijo y escribió en sus numerosas confidencias literarias a propósito del poeta y la poesía, he pensado que sería útil evocar su figura recordando la fuerza comunicativa, pero también la soledad implícita en ella. No me refiero a la soledad personal, biográfica, que marcó su vida circunscrita a la enfermedad de un Aleixandre aun joven, ni a su exilio interior en una España humillada e intimidada por el régimen; infortunios que reavivaron ulteriormente en muchos sentidos su vitalismo y dinamismo cultural y de pensamiento entre los jóvenes poetas e intelectuales que traspasaban el umbral del número 3 de la calle Velingtonia. Me refiero a una soledad que no es melancolía, ni repliegue en sí misma, sino que nace del desbordamiento de sus palabras, sus imágenes y su sentir; de la celebración que hace de la vida hasta el límite de lo decible, hasta la consumación misma de la palabra frente a los grandes misterios del hombre. Una especie de suspensión, de curvatura, en que a la palabra sigue el silencio en posición de *reject*. Una soledad relatada y, al mismo tiempo, vivida. Porque la poesía de Vicente Aleixandre se ini-

cia con el hombre y concluye con el hombre.

Condición agnóstica de la vida que no excluye, sin embargo, los arquetipos de una concepción religiosa de la existencia en que lo sobrenatural, la deidad o la total alteridad – la «otredad muy otra» de impronta machadiana – se diluye en lo humano y lo infrahumano hasta la confusión. Pero no por eso se amortigua el empuje íntimo e irracional en la conciencia. Ni el lenguaje de la comunicación deja de ser seguro y desafiante, ni menos conceptualizante. El acto comunicativo se hace, en cambio, expresión viva del sentimiento y de la propia experiencia, y como tal se aproxima al balbuceo del lenguaje místico al proclamar la infabilidad o incomunicabilidad. Entonces, el silencio se convierte en la única elección posible: horizonte del decir que abre nuevas dimensiones a la realidad y que sólo la poesía puede interpretar. «El hombre se siente atravesado por la luz suprema», escribe Aleixandre en su Discurso de recepción en la Real Academia Española, que lleva por título *En la vida del poeta: el amor y la poesía*. «En el total rayo ha entrevisto, comulgado. ¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada./Gritó: ¡Morir en esta sierra fría! ».

Prosigue luego deteniéndose en el concepto del amor, cuya fuente puede hallarse sólo en la elocuencia del lenguaje poético que contribuye, además, a alimentar y reforzar el acto comunicativo entre la amada y el amado:

«Toda el hambre de inmortalidad que en el ansia de muerte lleva consigo el amor está apresada en este instante supremo. El tiempo quiméricamente yace a los pies del amante. El mundo parece redimido, absuelto. Y un instante la vislumbre eternal ha cruzado la frente del desnudo amador – que ha entendido –. / No en balde el poeta ha asociado a la divinidad a la visita plena. Ver el rostro de la amada era entrever lejana, al fondo, la realidad profunda y última de Dios. / Sí: un intento de comunión con lo absoluto: esto será ciegamente el amor en el hombre. Cada amador oscuramente lo incorpora, cuando no luminosamente lo intuye. Y la fiel poesía nos lo sirve, a costa del manifiesto poeta, del que un latido de verdadera vida estaremos dolorosamente apresando.»

El dialogar de Aleixandre con el hombre y por el hombre acude al modelo de la gran mística española, vibrante de humanidad y de soledad; diálogo que podría confrontarse con algunos pasajes de las obras de San Juan de la Cruz y de fray Luis de León, evocados por Vicente Aleixandre con citas o por medio de explícitas relaciones interlinearias presentes en su lírica. Tengo en cuenta la altura mística del soneto “Sombra final”, de

Historia del corazón, escrito en 1946, en que sobre el modelo de lenguaje ascético-sensorial del *Cántico espiritual*, se produce una auténtica transcodificación trasplantada en términos sensoriales-ascéticos de la representación espiritual sanjuanista.

Pensamiento apagado, alma sombría,
¿quién aquí tú, que largamente beso?
Alma o bulto sin luz, o letal hueso
que inmóvil consumió la fiebre mía.

Aquí ciega pasión se estremecía,
Aquí mi corazón golpeo obseso,
tercamente insistió, palpité opreso.
Aquí perdió mi boca su alegría.

Entre mis brazos ciega te he tenido,
bajo mi pecho respiraste amada
y en ti vivió mi sangre su latido.

Oh noche oscura. Ya no espero nada.
La soledad no miente a mi sentido.
Reina la pura sombra sosegada.

El recuerdo de la experiencia erótico-amorosa se hace, en el presente, indecible y las antítesis *ausencia-presencia*, *muerte-reconocimiento* son sublimadas en la exaltación de los sentidos, cediendo su lugar a la soledad y al silencio. Cabe destacar, además, la presencia, en la exhibición de la nomenclatura erótico-amorosa (“beso”, “corazón”, “boca”, “pecho”, “sangre”) de una red de elecciones léxicas de significados antitéticos, adscritas al eje sémico de *oscuridad*: “sin luz”, v. 3; “ciega”, “pasión”, v. 5; “sombra”, v. 14, y que el texto privilegia también gracias a la presencia de adjetivos que recogen, ampliándola, la connotación disfórica: “apagado”, v.1; “ciega”, v. 9; en posición especular a “ciega pasión”, v. 5, “oscura”, v. 12. La presencia de dxtasias y un procedimiento en que prevalece el crescendo de la parataxis, que contribuyen a la perfección artística del soneto, resalta el recorrido contrario respecto al arranque místico sanjuanista dirigido al conocimiento y a la unión con la “total alteridad”. En el texto alexandriño se parte del conocimiento para llegar al abandono en una perspectiva enteramente terrenal que se concentra en el arquetipo del paraíso perdido, pero no por ello exenta de pasiones y anhelo del amado. La inversión

rítmica con cadencia descendente apoyada en el trocaico con el que se cierra la composición (“Reina la pura sombra sosegada”) en relación con el *incipit* de los poemas, que consiente, en cambio, un discurrir ascendente yámbico-anapéstico, se constituye como resolución temática, confiando a la palabra “soledad” del último terceto – equivalente inconfundible de la noción de abandono – un valor determinante y prioritario respecto a la economía del sentido completo del soneto. El esquema interpretativo de la composición no puede, de hecho, prescindir de una estructura de contraposiciones que van más allá de las que se hacen explícitas en el texto, resumibles en la oposición matriz *unión-abandono*, pero también *ascenso-caída*. La negación posterior de la “luz” y el determinante físico de la “noche” – *décor* espacial de la entera poesía –, circunscriben la dimensión concreta de una experiencia no sublimada, sino inmersa en la materia humana dirigida enteramente al sentir del hombre.

La “noche oscura”, igual que la sanjuanista, se convierte en Aleixandre en metáfora espacial del silencio: el silencio de las experiencias interiores que proclama la infabilidad. La reminiscencia del topos sanjuanista en Aleixandre la corrobora el hecho de que dicho silencio se presenta a veces a modo de pretexto. No existe entre *Noche oscura* y “Sombra final” una afinidad real o una correspondencia semántica: allí, “noche”, aunque embebida de ebriedad amorosa con perfiles propios de naturaleza humana, se concretiza en un impulso hacia la trascendencia, donde la palabra sirve para velar y no para desvelar; aquí, “noche” es un abismarse en el sentimiento del tiempo hecho físico, en el conocimiento del abandono, en la duda antepuesta a la certeza, en la búsqueda metafísica del devenir y, en fin, en la conciencia, temporal del destino humano. El hombre y la noche se funden en un estrecho abrazo, en un contacto carnal que, como señala el estudioso Alejandro Duque Amusco en su edición de *Ambito*, restituye al hombre la conciencia de su pertenencia al universo. Con análogo valor simbólico aparece el término “noche” ya en *Ambito*, en el poema “Materia”: “Comezón dolorosa / de tu ausencia [...] / He buscado en la noche, / hundido mis brazos / – materia de noche / y te he tropezado entre mis dedos, / concreta.” Noche, pues, como materia envolvente, orientada a la recuperación de un medio comunicativo: el silencio, que, como en el dialogar de los textos místicos, es capaz de crear una auténtica comunión en la que el sentir, que trasciende la palabra, se abre totalmente a la escucha y al testimonio, que en Aleixandre acaba fijándose en la ausencia y el recuerdo.

Soledad y silencio se vislumbran en otro de los cuatro únicos sonetos escritos por Vicente Aleixandre de los que hasta hoy tenemos noticia: “A fray Luis de León”, de *Nacimiento último*, escrito en 1928:

¿Qué linfa esbelta, de los altos hielos
hija y sepulcro, sobre el haz silente
rompe sus fríos, vierte su corriente,
luces llevando, derramando cielos?

¿Qué agua orquestal bajo los mansos celos
del aire, muda, funde su crujiente
espuma en anchas copias y consiente,
terso el diálogo, signo y luz gemelos?

La alta noche su copa sustantiva
– árbol ilustre – yergue a la bonanza,
total su crecimiento y ramas bellas.

Brisa joven de cielo, persuasiva
su pompa abierta, desplegada, alcanza
largamente, y resuenan las estrellas.

La sonoridad del “agua” y el resonar de las “estrellas” resaltan aquí el aislamiento del yo poético contemplativo, inmerso en la armonía del universo en movimiento sobre la estela de la idea filosófica de la “música de las esferas”, que deriva de la filosofía pitagórica y del *De música* de Boecio, retomado luego por fray Luis de León en su “Oda a Salinas”.

Objeto inmediato, pues, de amor para Vicente Aleixandre e inmediato protagonista del propio sentir es el hombre, mientras que la naturaleza no es más que el trasfondo en que la historia del fluir de la vida humana se realiza y se resuelve. Tal es la “mística” aleixandrina madurada con el tiempo, particularmente en la soledad biográfica, ya que se concretiza en *Historia del corazón*, donde los valores éticos y estéticos son renovados, pero no sustituidos.

En los primeros libros de Aleixandre (*Ámbito*, *La destrucción o el amor*; *Sombra del paraíso*, *Mundo a solas*) se asiste, en cambio, a un mundo primigenio en que el poeta es explorador de la soledad. Un mundo presente en el cual se proyecta la sombra sustancial del hombre. Escribe Aleixandre en el prólogo a la edición de *Mundo a solas*:

Si en *Sombra del paraíso*, de algún modo, el poeta entrevió un mundo primigenio, aurora del universo, donde el hombre un instante fue, pudo ser, cumplida su ansia de fuerza y de inmortalidad para las que nació, aquí, en algunos poemas de *Mundo a solas*, acaso se contemple el mundo presente, la tierra, y se vea que, en un sentido último, no existe el hombre. Existe sólo la sombra o residuo del hombre apagado. Fantasma de hombre, tela triste, residuo con nombre de humano. El mundo terrible, el mundo a solas, no lleva en su seno al hombre cabal, sino a lo que pudo ser y no fue, resto de lo que de la ultrajada vida ha quedado.

(*Obras Completas*, 1968, p. 1451)

Sin embargo, en todas las obras que preceden al cambio de rumbo marcado por *Historia del corazón* – desde las primeras composiciones juveniles recogidas en *Álbum* – está ya latente la presencia del hombre presentida en la de la naturaleza trastornada por un desorden cósmico donde es fácil reconocer el desorden sensorial.

Se percibe siempre, en particular en *La destrucción o el amor*, como característica dominante, humana y terrena, una invasión de los sentidos y una expansión audaz que, pese a estar veladas, no pueden ocultar la profunda pasión del yo poético en su ascenso hacia el conocimiento y la posesión de una deidad humana y terrena:

A veces pensamos – dice Aleixandre en su *Discurso de ingreso a la Real Academia* – que el amor existe, pero fuera del hombre, como existe la luz que lo manifiesta, y que el hombre penosamente lo imita como un remedo, como una sombra en medio de la radiante, de la misteriosa Creación revelada. El gran amador, el amador sencillamente, cuando existe, lleva una carga de maravillosa inocencia, porque él, y sólo él, está próximo a esa unidad perpetuamente renovada que es el secreto del mundo.

El lenguaje se hace íntimo y, al mismo tiempo, universal. En él converge la subjetividad de la existencia (el yo autorreflexivo aleixandrino, descompuesto en su continuo devenir de la soledad agónica al aislamiento absoluto y de la inmensidad a lo circunscrito) y la objetividad del valor. Y entre las dos se instaura la tensión del decir, la necesidad de comunicar las imágenes oníricas, a menudo oscilantes entre Eros y Thanatos, y la fuerza metafórica que las anima. En suma, todo aquel exasperado sentir aleixandrino dirigido a la necesidad del conocimiento y del decir, en el cual se interpone el silencio de lo indecible, que de algún modo recuerda el laberíntico trayecto del solitario Stilitano, atrapado en la sala de espejos

de su condición humana, creado por Jean Genet. Otra imagen, ésta, de un camino místico sin ascenso asimilable a la sensibilidad y ternura que libera la imaginación aleixandrina al narrar al hombre refrenado en su camino terreno y puesto frente a espejos tormentosos; a un dédalo irreal que proseguirá hasta alcanzar la profundidad de lo ignoto, el umbral de un universo corroído y quebrantado, una auténtica comunión de memoria y vida, de pasado y presente, de realidad y vida pensada, imaginada, soñada, casi ilusión nominalista. A este respecto precisa Aleixandre en el discurso citado:

Tentar el secreto de la vida es avasallador... e imposible. Pero presumirlo, intuirlo es algo que el amante final está deslumbrantemente acosando. Los amantes son seres en pristinidad que pasan por la vida incorporando patéticamente un momento el hambre del estado sin tiempo.

La aventura espiritual y humana de Aleixandre se halla constantemente en busca de un diálogo cuando se confía a la ambigüedad de las imágenes que tienden a construir situaciones paradójicas, en las que el yo poético se confunde con la fuerza dominante de la naturaleza; e igualmente al mundo de lo real, al oscuro presagio del destino humano, a la historización de los sentimientos sustraídos a la intemporalidad de una presencia eterna e invariable, tanto en el tiempo como en el espacio. Y su narración se hace tanto más imperativamente discursiva cuanto más comunica un estado de desorientación, de abandono, de soledad.

Con frecuencia, como se ha señalado en otros estudios Vicente Aleixandre, también los arranques de su discurso confieren al tejido lingüístico una extraordinaria fuerza dialogante y supracoloquial. La presencia numerosa de conjunciones adversativas, de elementos espacio-temporales de deixis dispuestos en el *incipit* como rasgos simuladores de una conversación en proceso, organizados según una estratégica linealidad de lenguaje, desafían la soledad de la página en blanco, transformando el silencio en un decir y escuchar la “total alteridad” hasta el extravío del yo entre los espacios vacíos y silenciosos de lo inefable, en busca de presencias: unas, lejanas en el tiempo; otras, próximas, pero aún anónimas, ausentes. Soledad, la de Aleixandre, que se materializa, como casi siempre sucede en lenguaje místico, con la paradoja de la expresión, el sinsentido y el silencio.

Mucho podría añadirse, a este propósito, al tratar el lenguaje aleixandrino de dudoso surrealismo, tanto en lo referente a la negación que hace

el poeta de la influencia de la corriente francesa (“No. Aquí no hubo movimiento surrealista”, afirma categóricamente en la entrevista que le hice en 1974, publicada en la revista *Quimera*) como en lo que concierne a sus lecturas de *Les Chants de Maldoror* de Isidore Lucien Ducasse y de las *Illuminaciones* de Rimbaud. Los *Cantos de Maldoror* leídos con toda probabilidad en la versión española de Julio Gómez de la Serna con prólogo del hermano Ramón (Biblioteca Nueva, Madrid 1920). Porque su lenguaje y su intención comunicativa se funden con la tradición del *trobar* metafórico de la lírica y con lo incisivo de los *exempla* españoles, entre los que puede haber sido de esencial importancia Santa Teresa de Ávila. Me refiero en particular al fragmento de sus *Relaciones*, donde la autora afirma que se puede dar una idea de la trascendencia sólo a través de comparaciones. La Santa no sabe emplear sino ejemplos rudimentarios y no alcanza a expresarse de otro modo. Son gracias que no *pueden* contarse ni escribirse, porque solo puede entenderlas quien las ha experimentado.

Es el fantasma de la incomunicabilidad lo que caracteriza muchas composiciones de Vicente Aleixandre en que habla de sus gracias, dejando entrever, a veces, la desolación del recuerdo, como en “El visitante”; o los confines de la vida, como en “La mirada extendida” imagen, esta última, que se traduce en evocación de solidaridad, en un conocerse y reconocerse en el destino propio y el ajeno. En otras composiciones, siempre de carácter existencial, se halla la obsesión temática por la muerte comunicativa, cuyo contrapunto es la desoladora atmósfera del ambiente – tanto exterior como interior –, envuelto en vapores velados. Obsesión que se reconciliará sólo con el sueño como momento de comunión y de síntesis entre la realidad imaginada y la vivida, entre anhelos y silenciosas trepidaciones, entre ausencias y presencias. Ejemplo de ello es “El sueño”:

Hay momentos de soledad
en que el corazón reconoce, atónito, que no ama.
Acabamos de incorporar, cansados: el día oscuro.
Alguien duerme, inocente, todavía sobre ese lecho.
Pero quizá nosotros dormimos... Ah, no: nos movemos.

Y estamos tristes, callados. La lluvia, allí insiste.
Mañana de bruma lenta, impiadosa. ¡Cuán solos!
Miramos por los cristales. Las ropas, caídas;
el aire, pesado; el agua, sonando. Y el cuarto,
helado en este duro invierno que, fuera, es distinto.

Así te quedas callado, tu rostro en tu palma.
Tu codo sobre la mesa. La silla, en silencio.
Y sólo suena el pausado respiro de alguien,
de aquella que allí, serena, bellísima, duerme
y sueña que no la quieres, y tú eres su sueño.
(de *Historia del Corazón*)

El exordio del poema encierra una afirmación consciente de marca existencial, dirigida más a la objetividad que a la personalización. La obsesión temática de la muerte comunicativa, aquí declarada en “soledad”, gracias a una serie de connotaciones disfóricas, implica a varias partes del texto. Los puntos más explícitos son distinguibles sobre todo en las cualificaciones de los estados de ánimo: “cansados”, v. 3; “tristes”, “callados”, v. 6; “solos”, v. 7; “callado”, v. 11, a los que corresponde el discurso descriptivo de un espacio cerrado. La exploración visual insiste en la descripción de un *décor* opresivo: “día oscuro”, v. 3; “Mañana de bruma lenta, impiadosa”, v. 7; “duro invierno”, v. 10, y en la indicación de objetos que amueblan el espacio cerrado, recipientes vacíos o simples indicadores de ausencias: “ropas caídas”, v. 8; “mesa”, “silla”, v. 12. La dimensión onírica enmarca la ausencia amorosa, tema primario de la poesía. La soledad causada por la separación física y anímica después del acto amoroso, se configura en la desolación de un cuarto y en la descomposición visual de los objetos: “lecho”, “ropas”, “silla” y “mesa”, presencias metaforizantes de un aislamiento interior. A tal proceso de visualización podría contribuir aquella “tendencia incorporativa” (Bousoño) que afecta a más vastas perspectivas de la cultura española, reconocible en el “yo y mis circunstancias” de Ortega, pero también en la religiosidad unamunesca: “su afán – escribe Bousoño – de un paraíso en que perviviese no sólo su cuerpo, sino también su traje y todo lo que en este mundo le acompañaba”. Se entrevé también el proceso de sustituciones, más próximo al mallarmeano de la transposición (extraer una cualidad de una cosa a la cual una idea dará forma), de tensión, por lo tanto, mas lingüística, donde el objeto mental, en nuestro caso la “soledad”, se descompone en entidad-objeto; no en una relación metonímica, sino como duplicación o eco de la idea con que el objeto es alusivamente metaforizado. La inmovilidad de los gestos: “tu rostro en tu palma”, v. 11; “Tu codo sobre la mesa”, v. 12, son, a su vez, designaciones y reconocimiento de una realidad enteramente absorbida en el silencio de una muerte comunicativa. La palabra es separada de la cosa que designa,

mientras que el sueño es el único lazo engañador que une a los dos amantes.

Contextos de soledad y contextos de silencio concurren en los 48 poemas de *Historia del Corazón*. A la mayéutica de la palabra se alterna la del silencio: un silencio que no sólo tiene una verdadera función comunicativa, sino que está en condiciones de crear una auténtica comunión con el género humano: es el espíritu cósmico lo que empuja al poeta hacia una visión religiosa de la vida. “En *Historia del Corazón* – escribe Bousoño – el proceso [de espiritualización] ha continuado, y ya el numen divino, aunque todavía apetecido desde la oscuridad, adquiere bulto completamente personal. El poeta se manifiesta en *Historia del Corazón* como hombre que desde la tiniebla ansía la luz. Pero la fuerza divina “jamás se explica”, no es “respondiente”, y sus hambrientos, los hombres, “famélicamente de nuevo” echan “a andar”. Por eso la vida queda contemplada como un relámpago “entre dos oscuridades”, dos abismos de los que nada sabemos.” Una religiosidad, por lo tanto, completamente terrena, que acoge también esperanzas y piedad hacia el hombre que se reconoce en su propio destino.

El sistema simbólico del lenguaje aleixandrino, dirigido a la ascensión del vivir palabra se detiene ante el misterio, ante su grandeza e impenetrabilidad; se articula en sistema autónomo, separada del sentido y de las figuras de realidad hasta convertirse en silencio: inmóvil abismo en el que cada vínculo entre palabra y cosa es totalmente arbitrario. El silencio por lo tanto es tensión lingüística y, al mismo tiempo, anímica, dirigida no ya a un conocer, sino a un reconocerse. En esta clave habría que descifrar el silencioso amor, no diverso del sanjuanista, del que están impregnadas las imágenes aleixandrinas: “Y callarse, / y quedarse dormido del lado del continuo olor que es la vida” (“Tendidos de noche”), “Tu delicada mano silente” (“Mano entregada”), “entre cortinas silenciosas”, “que mudamente nos dijeras”, “cansadas facciones silenciosas” (“Ante el espejo”).

El silencio es un tema constante en la obra de Alexandre. Aparece en el título de tres poemas. En “El silencio”, del poemario suprarrealista *Pasión de la tierra*, entre oxímoros de construcción espacial y sonora y epítetos incoherentes, en el fluir apremiante del tiempo presente, que va construyendo, sin pausa, imágenes ambiguas y paradójicas, el silencio, totalmente absorbido en la perspectiva irreal, tiene un valor alegórico. Adquiere, sin embargo sustancia, como temática, en “Silencio”, de *Espadas*

como labios, para afirmarse después, como tensión temática y lingüística, en “El silencio”, de Nacimiento último.

Desde *Ambito* hasta sus últimas reflexiones teológicas y perspectiva metafísicas de *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*, es un continuo alternarse de enfáticas presencias, interrumpidas por espacios de silencio. En su significatividad, que va de la reticencia a lo indecible, el silencio se traduce en un mensaje que, atravesando el tiempo, se adueña del objeto comprendido. Y llega hasta nosotros compensando generosamente nuestra soledad.

A esta soledad mía, querido Paolo, se acompaña la permanente presencia de Pablo Luis Ávila. También él testigo, cuando no partícipe, cómplice de tus iniciativas, proyectos y ajetreos a partir del momento de poner los cimientos a nuestra Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, hoy Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne. Su presencia perdura en este artículo- homenaje en cuanto ha sido pensado en él y con él, y reescrito desempolvando nuestras charlas sobre el tema.

Santa Fe de los Boliches (Málaga)

Agosto 2014

TOWARDS A UNIFIED THEORY OF TRANSLATION

Valerio Fissore

1. A theory of translation cannot be dispensed with ever; at the same time a theory cannot, must not, be over detailed. A theory is not about a thing as we think it should be, but is developed from observation of states of affairs, to understand the basic framework according to which a thing is shaped¹. In the translating process, the actual re-making of the thing is continuously (explicitly or implicitly) mapped backwards onto the individual work itself and the theory's framework, through the testing of the details commanded by code and author intervention. Code and author. These are the two constituents of any text. On the one hand a system of symbols or signs ready for use and on the other a user of the symbols, in the spatial and temporal context. None other. Translation theory is marginally concerned with text-type and is fundamentally dependent upon code (target code) and use of code (source and target).

I assign to the words *symbol* and *sign* a large semantic spectrum. The grammatical symbols of any language range from vocabulary to morphology and to syntax. The three constituents of a language cannot but be applied according to and within the confines set by their rules. Beyond those confines, beyond the rules of the constituents, *use* of language dominates; the rules of discourse may be dictated, comparatively very marginally, by the rules/features of the code (which may lead to

¹ The notion of theory is discussed at length in P. MUNZ, *Our Knowledge of the Growth of Knowledge: Popper or Wittgenstein?*, RKP, London 1985, in particular in chapters 1, "The History of Knowledge", and 6, "Evolutionary Epistemology". There is some disagreement between what Munz states about theory and my statement: I consider it mainly a nominal disagreement, though. In support of this the following, from Munz's book: "[Popper]...rejected the notion that knowledge is built up piecemeal, by careful collocation of observations and by summation of separate observations, from bottom up. He proposed, instead – without surrendering the possibility of distinguishing meaningful knowledge from meaningless knowledge – that we think of knowledge as something proposed by the mind and then exposed to falsification." Munz, pp. 216-217.

some language usage²) but these are massively controlled by the nature of discourse and by the “rhetoric” fashionable at the time of use; *and* by the degree of compliance with this rhetoric by the user of the language.

As far as the grammar of a language (any language) is concerned, its natural use is dictated by the nature of its constituents. They are identified as appropriate by the native user³. Their very disruption can be recognised in relation to the linguistic system.

Let us recap. The constituents of the grammar of a language can be described as follows:

a. the vocabulary of the language, which makes a repertory of “objects” available for the verbal describing/shaping/grasping of the world: it includes not only the so-called full words, but also, and in actual fact very crucially, the function words, the “grammatical” words, that enable language users to cast an intellectual framework on that very world and ensure an active knowledge/ shaping of it.

b. the grammatical system, the rules of combinatorial phrasal agreements, the inflectional repertory, the verbs’ range of complements, their tense and aspectual realisations; the morphology.

c. the syntax regulating the meaningful sequencing of words in the discursal chain. Syntax will of course be to some degree regulated by the lexical and morphological systems. What must be stated, however, is that the syntactic sequence implied by the code does not extend beyond the one-clause sentence. The basic unit of fully enforced grammatical discourse does not extend beyond the one-clause sentence. Whatever exceeds those limits does not pertain to the language as code, but already to discourse convention and to author’s use.

The very most elementary compound sequencing which is achieved through an alignment of simple clauses is already beyond the reach of the grammar of a language and rests entirely in the taste and intention of the language user. All compound and complex forms are generated

² I mean that the traits of a language (for example the use/non-use of personal pronouns, articles, or the range of verbal tenses) will induce the language user to favour certain expressive strategies beyond using purely grammatically correct strings of words.

³ I cannot, here, expand on the notion of natural use, which may go against the grain of some language usage. “[...traditional grammars] have many rules of the kind that tell us not to put prepositions at the end of a sentence, to say *It’s I*, *He’s bigger than I*, to use *whom* correctly, etc. These are prescriptive or normative rules telling us what we ‘ought’ to do if we accept the dictates of traditional grammar. Most of these rules have no validity...” Frank PALMER, *Grammar*, p.161, Penguin, Harmondsworth, (1971) 1978.

through the use of the connectors (including the zero connector) a language makes available, but choice between elementary and compound/complex sequencing is entirely in author hands. This entails the need to establish the limits of any universal theory of translation (translation theory between pairs of languages cannot contribute to the definition of theory: it regards the practice of translation and pragmatic comparative aspects). All other translation issues, domestication and foreignisation, skopos, loyalties to target or source, the translation of proverbs and sayings, the translation of figures of speech, the translation of text-types, modulation, transference, etc. are outside the scope of the theory and concern only local affairs, which will/may change in time (let me put in just one example: a linguistic socio-culture may not have a word or even such a complex string as a proverb to go with that of another linguistic socio-culture today, and have it tomorrow). Cultural divergences are liable to be ever-changing, to be here and now wider and there and then narrower, and require temporary solutions. A theory is permanent, however imperfect it may be.

A permanent aspect of theory includes – as far as translator loyalty is concerned – that translation requires *both loyalty to source and loyalty to target* (which are nothing to do with domestication or foreignisation). Two loyalties that are not alternative but contemporaneous. Loyalty to the code *is* target-oriented, loyalty to the use of code *is* source-oriented, at all times.

2. Theory must (can only) be universal and light, which implies that, to a very great extent, much of each and any text falls outside the theory and each text is a case by itself. It may well be that finer and more comprehensive theories will be developed to include more “universal” features than I assume as necessary or possible; I doubt, however, that they would be eligible to be classed under the label of “theory of translation”, if they were concerned with issues that are either singular (depending on time and place, of an individual text) or even finer, such as issues of general linguistic traits, like realisations of impersonality or tense spectrum, or the strategies of transcription and modulation, which are the concern of the linguist, not of the translator.⁴ Let us for example deal with the issue of impersonality: it is not enough to know the various forms of ex-

⁴ The well-known J.P. VINAY and J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris et Montréal, 1958, to mention an important book for translation practice, little contributes to the definition of a theory of translation.

pressing impersonality in a language when, in a text, the repertory of the forms comes to the one form selected by the author, and translating requires a discussion of the applicability of the several forms in the context of the text in question and requires the selection of one over the others to fit the local requirement. Issues of extratextual import – such as much discussion on the translation of text-types, which is exclusively a matter of editorial policy – are extraneous to the theory. Contrary to what A. Lefevere⁵ seems to accept as inevitable, the conditionings of time and place, the impact of context and culture on the translating action, awareness of the conditioning should stir reaction against that very limitation. At the end of the nineteenth century the names of the characters in a novel were domesticated (*whenever that was possible*, which is already a big blow to the tenability of the strategy), while it is now agreed that names must stay put. Which position is the correct one? Any answer to the question should imply that the other option is wrong. The former was rooted in a time-ridden practice, the latter springs from an objective observation, i.e. from the fact that identity is identity. The first is wrong and the other is right. We now know. Any future reversal of attitudes in this regard would not affect the notions of right or wrong. It would simply testify to a falling back into a bad habit.⁶

It is often stated that, as far as it participates in the language event at large, a text is successfully communicative and communicable only if it falls within universally shared criteria of formulation (not only the criteria of code but those of communicative conventions as well). But all texts (*all* texts) are made from marginally to well beyond some of the shared conventional criteria of discourse; not only are discourse conventions often disrupted, but even when they are not, they are applied through the filter of an author, as they rest on author intentions in his/her complex relating to and complying with or rejecting his/her own socio-temporal context. Though principles may regulate these intentions, these intentions are not linguistic but socially interactional and, as it happens, there is reason to believe them to be “universal” only in abstraction. The Bühler-Jakobson functions are not within the domain of lan-

⁵ André LEFEVERE, *Translation History Culture*, Routledge, London 1992.

⁶ On the notions of true and false, verification and validation, see D. MARCONI, *Per la verità*, Einaudi, Torino 2007. “È possibile che le generazioni future dissentano da noi su questo e quello; ma non necessariamente, facendolo, saranno nel giusto.”, p. 18. Of course this holds true in all directions.

guage but of language use. The nature of the functions exploits language as code, not the other way round. I have already said that the code may cast some spell on the use of that very code, but the spell will only affect the pliability of the code, not the code itself.

Figures of speech may be divided into two independent classes: figures of language and figures of thought. Figures of language fall under the category use of language. Their frame of reference is not grammatical but discursive, like length of sentence, like coordination and subordination. Figures of thought, in contrast, fall under the category lexis. They are given. Somehow they are intermediate between the confines of code and the use of code, though, and, depending on circumstances, can either be handled in terms of things that must conform with what languages make available or must be transferred to the letter, when it can be assumed that the figures of thought they contain can be made “universally” comprehensible. But that concerns practice of translation.

3. A unified theory of translation is not, of course, meant to mean that its application implies the making of an all-round good translator or a perfect translation. Endless non-(preliminarily)quantifiable factors within translation practice turn up when a special competence is required. To translate a medical paper one does better if one is knowledgeable in the medical field; similarly in translating poetry special sensitivity (knowledge) in the domain of language as a communicative/expressive instrument is mandatory and, probably, so is at least some knowledge of the literary traditions. Sensitivity to language and field knowledge are however not sufficient competence to make the good translator in any field either. Awareness of the implications of how linguistic expression takes shape through the linguistic tool and how language users move to make the most of their own language complement the skills required by their action.

As I said above, the notion of textual continuity (not the antipodean collocation of communicative/expressive texts along a linear axis, but a multidimensional one) is invaluable when texts are tackled towards translating them. Textual “continuity” is a three-dimensional (or, rather, multidimensional) space, the space that is occupied by the several functions of language. No one textual variety taps its force/features exclusively from a preliminarily set number of functions. Even though individual texts (and their authors) may favour some and discard some, the choice is by the agent making the text, not by the text-typology (which is operative

only to an extent, and is to a great degree determined by an extratextual environment, editorial policy for instance): the scientific researchers who wish to state the primacy of their research may well (they often do so overtly, and we may suspect as often covertly) have recourse to the expressive function. The aesthetic function is there whenever the writer wishes to make his/her paper effective, even if only by choosing an “elegant” way to give expression to it. The metafunctions are there all the time when notions (words) are specified. The vocative function is there in the persuasive goal of the paper. The informative (however much the nature of the information may change) dominates all sorts of texts, of course. The informativity of a piece of literature may be fantastically imaginative, about an invented world that is presented as something credible in its context. The world of imagination is as linguistically material as any.

Let us, by way of example, take into consideration a cookery book. Informativity (referentiality) is there, in the ingredients and food processing procedures, no doubt about that. Expressivity cannot be denied when one thinks of the fact that each dish is there to suggest quality and “culture”, and status, high or low. Conativity (the directive function) is embedded in the instructions. The metalinguistic function is revealed for example in the mention of a tablespoonful followed by the more precise quantity/weight of the ingredient. The phatic function is detected for example in phrases such as “and your dish is ready”. I left the poetic function last because it is never absent from whatever humans do, whatever the reception by the community. The neat (or other) lay-out of the instructions on the page is precisely that aesthetic function that the often used term “poetic” may unintentionally mislead towards “creative” literature, as Roman Jakobson himself suggests in “Linguistics and Poetics”⁷

4. Let us look closely at a recipe. My selection has been made by opening the first cookery book that struck my eye on a shelf in my kitchen, *Entertaining Friends*, 1984⁸, random flicked page 28 displaying a recipe. “Speedy Ratatouille” is the name of the recipe. Here it is.

⁷ “Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics”. “Linguistics and Poetics”, in R. JAKOBSON, *Language in Literature*, editors Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1987, p. 62.

⁸ Janice MURFIT, *Entertaining Friends*, Orbis Publishing, London 1984.

Left hand side of the page, the ingredients, neatly listed in italics:

1 large aubergine, sliced
3 courgettes, sliced
salt
4 tbls olive oil
3 onions, sliced
2 red peppers, seeded and sliced
1 green pepper, seeded and sliced
4 large tomatoes, skinned and sliced
1 garlic clove, crushed
1 tbls finely chopped coriander leaves
black pepper

Looks like a poem, doesn't it? Not only the lay-out, but the lines, rhythm, rhymes (some readers might object that there are no rhymes, but what about the repeated word "sliced", and the very consonantal rhyme-para-rhymes of "sliced" and "crushed" etc.?) and all. A fine play of trochaic, iambic and other feet. A fair prosodic regularity in the lines. The rapid dramatic action of "sliced, seeded, skinned, crushed, chopped". The dramatic finality of the last line: "black pepper". (Consider the position of the words, the cuts of the lines, the internal verbal sequences. Considering translating this text, how can one think of not taking its style wholesale into consideration?)

Now the instructions, on the right hand side, parallel, with the ingredients of the dish:

Layer the aubergine and courgette slices in a colander, sprinkling salt over each layer. Cover with a plate and leave to drain over a bowl.
Heat the oil in a large heavy-based saucepan, add the onions and cook for 2 minutes until softened, stirring occasionally.
Press as much liquid as possible out of the aubergines and courgettes, then add to the pan with the peppers. Stir over medium heat for 2 minutes, then add the tomatoes, garlic and coriander. Season with pepper and bring to the boil. Cover and cook gently for about 10 minutes, or until all vegetables are tender.
Transfer the ratatouille to a warmed serving dish and serve at once. *Serves 6*

The elegance of the "narrative" is undeniable. The stylistic parallelisms, the exact economy of the enunciation, the calculated development

of the narrative from its exordium to its conclusion is impressive. Is it the writer's art? Or is it the wisdom induced by ages of application and refinement of the text-type? C'est la même chose. The perfection of the wording is right there.

It is only the "quantity" and the "treatment" of these functions in the several text-typologies that tells the one from the others. It is not as if the recipe writer should by necessity be a sloppy one, or as if the poet were allowed less verbal precision than a mathematician. The so-called impersonality of communicative writing is a misunderstanding, the writer's character is not cancelled ever. The polysemy of much poetical language, its "ambiguity", is as exact as a formula in chemistry or mathematics, its multiple meanings being like the valences of a chemical substance that attracts this and repels that in order to obtain its goal. Ambiguity is not vagueness and imprecision, it is precision at an extremely high level: semantic, prosodic, auditory, including inter- and intra-referentiality.

To conclude, the title of the quoted cookery booklet again: *Entertaining Friends*. The first understanding is the one suggested by the very text-type. Verb Phrase: *entertaining*, verb, plus *friends*, direct object, noun. But there is more than that in most titles and headlines, in this title to be sure. The second understanding is Noun Phrase: *entertaining*, adjective, plus *friends*, noun. The author is writing recipes to entertain entertaining friends. Isn't that the doing of a poet? To a degree it is.

5. The canonic three main linguistic functions, informativity, expressivity and conativity, may not all of them be detected in all texts, but their not being manifest does not imply that they may not be just lingering in their absence. I cannot think of any human-made text as not revealing all three, at least in terms of minus (tending to zero) or plus (from zero upwards). An argumentative text cannot be separated from expressivity, whose force is the more perceptible the more cogently the argument is put forward. Though the description of an experiment is tentatively cool and uncommitted, no one is permitted to state that it could not be otherwise, that the researcher/s disclosing the experiment to the wide world could not easily, and justifiably, choose to dramatise the text for private reasons, for reasons of author's character. Just think of the way Steven Pinker, in *The Language Instinct*, relates to his readers through witticisms and a vivid use of discourse that beautifully perform their informa-

tive/argumentative goals, more effectively, no doubt, than would be the case with a cooler, more detached wording.

Anyone who goes to cocktail parties knows that one of Chomsky's main contributions to intellectual life is the concept of 'deep structure,' together with the 'transformations' that map it onto 'surface structure.' When Chomsky introduced the terms in the behaviorist climate of the early 1960's, the reaction was sensational. Deep structure came to refer to everything that was hidden, profound, universal, or meaningful, and before long there was talk of the deep structure of visual perception, stories, myths, poems, paintings, music composition, and so on. Anticlimactically, I must now divulge that 'deep structure' is a prosaic technical gadget in grammatical theory. It is not the meaning of a sentence, nor is it what is universal across all human languages. Though universal grammar and abstract phrase structures seem to be permanent features of grammatical theory, many linguists – including in his most recent writings, Chomsky himself – think one can do without deep structure per se. To discourage all the hype incited by the word 'deep', linguists now usually refer to it as 'd-structure'. (Pinker, *The Language Instinct*)⁹

Pinker might be writing "soft" rather than "hard" science, but it would be preposterous to state that hard science cannot be "translated into", or straightaway written in, soft terms, though perhaps less economically. The text is definitely academic; it may sound like a piece of popular linguistics written to please and entice an inexperienced ear, but it is certainly not so, as the authoritatively oblique, and ironical, "I must now divulge" implies. The overall tone is a mixture of hard science and common discourse, addressed to specialist-to-educated readers. Expressiveness characterises the piece, together with informativeness and conativity. The reader is stirred into intellectual action at many levels, not only the mental, but the visual and the emotive implied by the strain of humour that percolates pervasively through the lines. Translating these lines according to the recommendation of many handbooks of scientific writing and dead (and deadly) serious expositions of scientific literature would simply kill the text the same way as it would if applied to the translation of a piece of fiction. The proper tone of argumentative writing is not dead serious unless the writer wishes it to be that. Scientists have as many arrows to their bows as any creative writer. It is up to them

⁹ S. PINKER, *The Language Instinct*, Penguin Books, Harmondsworth, 1995, pp. 120-121.

to what extent they will make use of them. And it must be remembered again that the world of a creative writer is as precise as that of science. The poet is a scientist of language. I said this above: poetical “ambiguity” is as carefully thought out as any crucial mathematical operation, from calculating figures in income tax declarations to sophisticated calculus to send a rocket into space.

Of course people are knowledgeable in different fields, but the language (code and functions) resorted to in the different fields is one, though differently enforced; difference is in the quantity of its use, which constitutes its quality. Long nominal phrases, for instance, are more likely to turn up in a text-typology dealing with a world of hard facts rather than one dealing with quasi impregnable things on the move like the facts of life in fiction. “*The very big English book that I saw you reading when I entered the room is abominable*” is of course possible but it is either a feature of communicative improvisation or ruled out of ordinary communication). The semantic range of verbs required to describe the actions that occur between, and in, humans is certainly much vaster and more varied than that required by the description of an engineering operation, and different from it, but that does not mean that verbs favoured by science and technology do not belong within the English lexis and that the principles governing their use differ from the principles governing the use of verbs in ordinary discourse. An argumentative text will very likely not need verbs such as *eat* or *drink* or *laugh* or *jump*, in their more common applications, while it will most likely make massive use of relational verbs, verbs of argument, and of course of *be* and *have*, which happen to be the basic verbs of human affairs, from logic to loving, and preside over the establishment of relationships (stated or inferred) between material or immaterial facts. Arguing is a universal datum of human communication in all contexts. All text types share the same linguistic background though they use it each in its own way. But textual features are only preferential, not mandatory (unless they are arbitrarily made so). The special terminology of science and technology may not often come to the surface of everyday communication, still it sometimes does. After you have “communed” with doctors and nurses for a week owing to your visiting a hospitalised close friend or relative you become familiar with the most abstruse medical, pharmacological, and surgical terminology.

6. Theory is the more valid the less it impinges upon an action that will change ceaselessly, whether action is under the spell of distance between language and language, cultural context and cultural context, epoch and epoch. Distance/vicinity between languages and cultures will influence the ease of translation, of transition from text to text, but these aspects of textuality cannot, and must not, in my opinion, be quantified in a general theory, while the quality of the translation will rest in the hands of the individual translators. Outside their own skills and knowledge, translators must, and will, find shared support in a theoretical basis that takes care of such aspects of their profession as those where subjectivity may, and often does, intrude upon textual identity. These aspects are all comprehended in the objective provisions and requirements of the language tools (which are what they are) and the subjectivity of original authorship in their use (which the translator must objectively “mirror”, or rather let go through the substance of his/her own identity in an effort not to blur them out of recognition)¹⁰. The scope of theory is confined precisely there.

¹⁰ “Per alcune teorie critiche contemporanee, l'unica lettura attendibile di un testo è costituita da una mislettura, così come la sua unica forma di esistenza è data dalla catena di risposte che provoca: come suggerisce maliziosamente Todorov (che sta citando Lichtenberg a proposito di Böhme), un testo sarebbe solo un picnic dove l'autore porta le parole e i lettori il senso.” Umberto ECO, “Interpretazione e sovrainterpretazione”, p. 34, in ed. S. Collini, *Interpretation and Overinterpretation*, CUP, Cambridge 1992, contributions by S. Collini, U. Eco, R. Rorty, J. Culler and C. Brooke-Rose, Italian edition, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano (1992) 2004. This to confirm once more that translators should not be allowed, or allow themselves, to bring in *their* sense, in the matter or in the manner.

L'ESECUZIONE DEL RE

RACCONTO

Lucia Folena

L'esecuzione era stata fissata per quella sera, un'ora dopo il tramonto, in modo che ne accentuasse la solennità la suggestione del gioco di luci e ombre creato dalle torce fissate a intervalli regolari alle colonne dei portici lungo tutto il perimetro della piazza e disposte a quadrato intorno alla scena centrale in cima a lunghe pertiche assicurate ai sostegni del grande palco di legno costruito per l'evento. La travatura della piattaforma poggiava nel mezzo sull'alto basamento istoriato da cui era stato amorevolmente rimosso il condottiero a cavallo, il quale ora, dal suo ricovero temporaneo nel cortile del municipio, pareva volgere occhiate di muto rimprovero al popolo che l'aveva escluso dalla celebrazione.

Sotto la sontuosa facciata barocca del palazzo comunale, davanti all'imponente portale sormontato dal monumentale bassorilievo marmoreo del Ritorno di Astrea, era stata eretta la tribuna per le autorità, occupata da quarantanove poltrone allineate su tre livelli. La seconda e la terza fila, ciascuna sopraelevata di una spanna rispetto a quella che la precedeva, comprendevano due settori da otto posti separati nel mezzo da un intervallo di un'ottantina di centimetri, in corrispondenza dello spazio occupato nella prima da una poltrona più maestosa, rivestita di un tessuto damascato dove dominavano i rossi e i verdi in luogo del semplice benché fastoso velluto cremisi che ricopriva le altre quarantotto. Lì avrebbe poggiate le illustri terga il Presidente, affiancato dai sedici membri del Comitato; dietro si sarebbero sistemati altri trentadue altissimi esponenti delle istituzioni civili, militari ed ecclesiastiche. La selezione era stata oltremodo dura e avvelenata da feroci polemiche, ma alla fine i numerosi dignitari bocciati si erano dovuti rassegnare all'ospitalità offerta da uno dei tanti balconi che si affacciavano sulla piazza, e che per l'occasione erano stati tutti adobbati con festoni colorati e drappi sgargianti. Tra le personalità schierate sui seggi d'onore sarebbe mancato il sindaco, il quale, mortalmente offeso

dall'essere stato relegato in seconda fila, si era inopinatamente dimesso dalla propria carica e avrebbe così assistito allo spettacolo in forma privata, con moglie e figli, dalle finestre di casa.

Il pomeriggio non era ancora finito, ma già fiumane di cittadini si riversavano sull'immenso rettangolo lastricato, agglutinandosi tutt'intorno alle transenne che recintavano la piattaforma o addensandosi nei pressi delle bancarelle cariche di cibo, vino e gingilli sorte sotto i portici. Le cantilene dei venditori, le grida dei bambini e il berciare dei gabbiani disegnavano forme cangianti sul piatto tessuto dell'universale brusio. Il fumo dei bracieri su cui arrostitavano salsicce e frattaglie intorbida a tratti la limpidezza del cielo autunnale, prima di disperdersi nella brezza salmastra sotto un sole ancora prodigo del benigno tepore che usava dispensare, a quelle latitudini, allo scorcio della bella stagione. Nel corso principale e negli stretti vicoli dalla parte della cattedrale, sul lato corto a ovest della piazza, i muri delle case erano tappezzati di manifesti coperti di righe scritte in rosso e nero, delle quali, da lontano, si riuscivano a distinguere solo due parole, stampate a caratteri cubitali:

RE

PUBBLICA

Al tramonto il cielo dietro il campanile della cattedrale si accese di un rosa intenso, che andò via via digradando verso il rosso sangue, mentre le candide facce inferiori delle nuvole assumevano sfumature d'oro e di bronzo. L'eccitazione della folla che si assiepava nella piazza riempivone ormai quasi completamente lo spazio era resa tangibile dal crescere graduale del clamore e dalla magmatica inarrestabile fluidità di quel conglomerato umano, che sembrava incapace di stasi, come un caos primigenio le cui particelle fossero condannate a un moto incessante. Quando il grave rintocco delle campane annunciò che l'ora faticosa era prossima, tuttavia, parve che un'ondata subitanea di gelo fosse calata sull'intera scena, e di colpo cessarono gli schiamazzi e persino i movimenti. Gli sguardi di tutti – o almeno di tutti coloro che nella calca riuscivano ancora a vedere oltre le teste dei vicini – si fissarono sulla tribuna, dove stavano prendendo posto, in pompa magna, il Presidente, l'abito da cerimonia

costellato di decorazioni e la nivea chioma scompigliata dal vento marino, e gli altri notabili: visi di solito assai diversi l'uno dall'altro ma ora quasi indistinguibili, assimilati com'erano da un'identica maschera di severa dignità e trattenuta emozione, e per giunta confusi nei lineamenti dalla debole luce del crepuscolo.

Il buio ormai quasi completo (un fioco chiarore a occidente disegnava ancora le sagome delle case e della cattedrale con la torre campanaria) fu squarciato da decine di luci: fiaccole legate alle sommità di aste di legno, sorrette da uomini vestiti di bianco che si sparpagliarono in tutte le direzioni, facendosi imperiosamente strada fra la moltitudine con secchi e sonori "largo!" e "via!" per raggiungere le grandi torce e contagiarle col loro fuoco. Nel silenzio in cui ripiombò la piazza dopo questo istante di agitazione lo sfrigolio divenne quasi assordante. Le folate umide agitavano le fiamme senza riuscire a spegnerle e proiettavano sul fondale dei palazzi e dei portici e sulla scena centrale ombre in continuo divenire. Lo strumento posto sulla piattaforma lanciava bagliori intermittenti e sinistri.

Poi si udì il suono della fanfara. Un manipolo di alabardieri in costume rinascimentale sbucò marciando dal corso principale e si divise in due file, le quali, tenendo le picche orizzontalmente all'altezza del fianco, una a destra e una a sinistra, separarono gli spettatori aprendo un varco largo qualche metro tra l'ingresso della piazza e la piattaforma. Cessato il trambusto, in lontananza risuonò sul selciato del viale l'acciottolio di un trotto.

La carrozza si manifestò all'improvviso come un'apparizione; piombò nel passaggio in mezzo alla folla a tale velocità – i bruni cavalli si erano ormai lanciati al galoppo – da sembrare in procinto di schiantarsi contro il basamento della statua equestre, ma si arrestò di botto, in modo innaturale, a due passi dalle transenne. Divenute quasi insostenibili, la trepidazione e l'attesa della gente, popolo e maggiorenti (alcuni tra il pubblico della tribuna, presidente compreso, avevano abbandonato la compostezza esibita poco prima per sporgersi a vedere meglio, sollevati a metà dalle lussuose poltrone), si dipingevano sui volti resi spettrali dal baluginare delle torce. Ancora un minuto, poi un cocchiere in livrea balzò a terra, si avvicinò allo sportello, lo aprì e fece il gesto di tendere il braccio a un uomo alto e magro, il candore della cui camicia contrastava gradevolmente con il nero corvino dei capelli e accentuava il pallore della carna-

gione. Il sostegno offerto fu respinto da un lieve cenno della mano; la straordinaria autorevolezza che ne emanava non obliterava del tutto la traccia di una disposizione alla cortesia. L'uomo saltò giù dalla vettura con agilità. Il cocchiere, senza ulteriori cerimonie, risalì a cassetta, mormorò ai suoi cavalli un ordine impercettibile, fece schioccare nell'aria la frusta, e, girata la carrozza nella direzione da cui era venuta, ripartì con somma celerità. L'eco del galoppo si perse nel buio della città deserta.

L'uomo rimase ancora un momento fermo ai piedi del palco; poi, con una studiata lentezza che trasudava contegno e determinazione, salì uno a uno i dodici gradini fino alla sommità. La tensione del pubblico era al culmine, e senza dubbio lui la avvertiva. Non avrebbe potuto non sentirla, tanto si era fatto fisicamente opprimente il peso delle migliaia di sguardi e di menti che seguivano ogni suo gesto, ogni suo passo, nell'ansia di vedere al di là dell'esteriorità: di guardare dentro di lui, di scrutare la sua anima e leggere il suo cuore.

Indugiò di nuovo, elegante e solenne, qualche secondo. Infine si avvicinò allo strumento che lo aspettava, si chinò, alzò la mano destra come per benedirlo, la abbassò a percuotere il tasto, e ne trasse una sola nota che riecheggì a lungo nel silenzio di tomba dell'enorme piazza colma di quella moltitudine rapita.

Una sola nota. Un *re*.

I passi dello straniero risuonarono nella piazza ormai deserta, dove sbuffi di vento improvvisi sollevavano turbini di cartacce e riempivano a tratti le narici del fumo acre esalato dalle torce che si stavano estinguendo. Aveva assistito a tutta quell'eccitazione collettiva senza prendervi veramente parte, addirittura senza capirla, all'oscuro com'era degli usi e del modo di vivere degli abitanti di una parte del mondo che si apprestava solo ora a conoscere, e di cui aveva imparato la lingua su aridi manuali e severe grammatiche allo scopo esclusivo di intavolare con loro commerci lucrosi. Più che esseri umani, fino ad allora per lui essi erano stati astrazioni, complementi di termine indispensabili a formare le frasi di cui lui stesso era il soggetto, la sua merce l'oggetto diretto, e il verbo uno solo:

vendere. Ora però lo pungeva, inaspettata, la curiosità di saperne di più. Raggiunse il vicolo sul lato sinistro della cattedrale e poté finalmente leggere l'avviso stampato in rosso e nero su uno dei manifesti:

SI INFORMA LA CITTADINANZA CHE L'ILLUSTRE
MAESTRO ALOYSIUS HERZENSBAUM,
TROVANDOSI NELLA NOSTRA REGIONE PER MOTIVI DI STUDIO,
HA CORTESEMENTE ACCONSENTITO A DEROGARE MOMENTANEAMENTE
DALLA SUA DECISIONE DI NON SUONARE PIÙ,
SE NON IN MANIERA ASSOLUTAMENTE PRIVATA,
PER ONORARCI CONCEDENDOCI DI ASCOLTARE
UNA DELLE SUE IMPAREGGIABILI NOTE.
TUTTA LA POPOLAZIONE È PERCIÒ INVITATA
ALLA SOLENNE CERIMONIA
CHE SI TERRÀ NELLA **PIAZZA MAGGIORE**
GIOVEDÌ 9 SETTEMBRE UN'ORA DOPO IL TRAMONTO
IN OCCASIONE DELL'ESECUZIONE DA PARTE DEL DETTO MAESTRO DI UN

RE

IN FORMA

PUBBLICA

E ASSOLUTAMENTE GRATUITA.

SEGUIRANNO

UN CONCERTO DELL'ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE

E UNO SPETTACOLO DI DANZA E PANTOMIMA

PRESENTATO DALLA COMPAGNIA ACROBATICA PICATRIX.

A testa bassa, le mani infilate nelle tasche della giacca, lo straniero si allontanò solitario nel vicolo buio.

LE CENERI DI UNA RIVOLTA

Claudio Gorlier

I capitoli conclusivi del primo cinquantennio del Novecento americano dovrebbero scriverli i *new barbarians*, anzi, gli *holy barbarians*, stando all'espressione del loro apologista ufficiale, Lawrence Lipton; o almeno essi pretendono di scriverli. Sulla carta della geografia letteraria degli Stati Uniti la bandierina andrà appuntata questa volta sulla California, su San Francisco e Los Angeles: il ciclo è compiuto, da costa a costa come dicono gli americani, da Winthrop a – perdonateci – Jack Kerouac e Allen Ginsberg.

Se siamo ricorsi a un'immagine banale come quella degli ultimi capitoli di un libro è proprio perché la *routine* e il respiro limitato della *renaissance* californiana non ci suggerivano nulla di meglio; e poi perché più che di pagine conclusive si potrebbe parlare di pagine riassuntive. Non c'è nulla, assolutamente nulla di nuovo nei vangeli della *Beat Generation* (il gioco di parole con *Beaten* è anche troppo facile); il paradosso di questo movimento, se possiamo chiamarlo così, sta nel fatto che per la prima volta in America si affaccia un'avanguardia la quale vuole avere le carte in regola, l'iniziale maiuscola, ed è costruita tutta con materiale di riporto e di seconda mano, assai più e assai peggio di quel materiale sul quale, con molto candore e profonda onestà, lavoravano i *clerici* del New England or è un secolo.

I 'barbari' di San Francisco, anche se sostengono il contrario, conservano un certo rispetto per i monumenti della civiltà che vogliono distruggere dalle fondamenta. Pur predicando l'inopportunità di costruirne altri, raccolgono i frammenti che ritengono più preziosi e li rimettono in piedi, con risultati non di rado grotteschi; hanno dinamitato i palazzi per riutilizzarne i mattoni, salvo a dire che i palazzi stessi non avevano più alcun senso. Hanno riscoperto la gioia, una gioia di fanciulli antichi come Omero ("They are CHILDREN. They are also child-like graybeard Homers singing in the streets", così ha scritto Kerouac in una pagina della *Chicago Review* del 1958), si propongono di venerare una forma rituale di

pazzia, la “Holy Lunacy” di Li Po e Blake, di liberare la parola appesantita dalla schiavitù della pagina, gridandola e stemperandola nel fiotto purificatore ed esaltante del *cool jazz*. I *beatniks*, cioè, vogliono rimettere in movimento, come vulcani spenti richiamati imperiosamente in attività, alcune grandi correnti sotterranee della civiltà americana, ridando fuoco alla miccia del whitmaniano “barbaric yawp”, professandosi continuatori della ribellione di Thoreau rivissuta in termini di orgia dionisiaca; pensano di ridurre al parossismo, un parossismo usato come ariete contro una società aborrita, l’eroe americano degli Anni Venti, l’uomo di Wolfe reso frenetico da iniezioni di benzedrina.

Questa, dunque, la generazione degli anni Cinquanta, dei *Fifties*. In realtà si trattava all’inizio di un gruppo di giovani *bohémians* un poco in ritardo, ai quali si era aggregato un vecchio rudere come Rexroth desideroso di fare il caposcuola con i panni degli altri, tutti quanti sotto lo sguardo benevolo del vecchio pontefice Henry Miller. A queste condizioni lo storico poteva anche fare a meno di prenderli in considerazione, e i giovani critici eredi raffinati e cosmopoliti della tradizione culturale che si esprime attraverso la *Partisan Review* o la *Kenyon* o la *Hudson* o la *Sewanee* disporsi a inventarli ed a metterli, con bonario disprezzo, sottovetro: *The Know-Nothing Bohemians*, come uno di loro, Norman Podhoretz, li definì. Ma il guaio si verificò quando molti, forse troppi giovani intellettuali americani cominciarono a prenderli sul serio, o per lo meno a far loro delle concessioni. La ragione c’era, e c’è ancora: non esiste alcuna terra di nessuno tra le generazioni precedenti e la loro, tra l’eredità del Venti e del Trenta ed i “barbari” di San Francisco. Per la prima volta nella storia della cultura americana abbiamo assistito alla nascita di un’accademia, al formarsi del letterato come istituzione, un letterato che è veramente tale e non ha il bisogno – provato persino, un secolo fa, da Emerson o da Russell Lowell – di procurarsi il suo “bread and butter”. E l’accademia è nata in una società in movimento ma allo stesso tempo sofferente per una intensa crisi di valori, ancora curiosa ma in parte annoiata o scettica.

La generazione del Venti e del Trenta si è logorata, la sua polemica ha avuto le punte smussate, la sua curiosità intellettuale ha soddisfatto o disgustato, a seconda dei casi, molti dei suoi personaggi; altri ne ha addormentati. La “saggezza dell’accettazione”, come la definisce Galbraith, ha pervaso buona parte della “società opulenta”, mentre i rivoluzionari sono diventati tranquilli borghesi pronti a un’arida e sconfortata autoironia: pensiamo al repertorio di Hemingway, al tranquillo conformismo di Dos

Passos, alla dichiarata epoché di Edmund Wilson, allo scetticismo sofferente dei patroni della *Partisan* e di un MacDonald, ai virtuosismi a chiave dei *New Critics*. L'America di Woodrow Wilson ha ceduto il posto all'America di Eisenhower. Si sono salvati Hart Crane e Thomas Wolfe, grazie alla tempestività patetica o eroica della loro morte.

Una intera stagione della letteratura americana, dopo aver recato il suo contributo che sarebbe ingiusto non accettare e non riconoscere come decisivo, ha mostrato un'usura singolarmente rapida e inesorabile. Ma la sua eredità possiede una eccezionale capacità fecondatrice, così come gli apporti che le si debbono costituiscono un'acquisizione di incalcolabile importanza. Non stupisce, quindi, che oggi la *Beat Generation* riprenda alcuni dei motivi della sua rivolta per portarli indiscriminatamente alle estreme conseguenze. Il tabù del sesso, tradizionale roccaforte puritana che aveva resistito fino agli assalti della generazione del Venti, viene oggi capovolto. I *beatniks* ricorrono all'epica della copulazione con acceso entusiasmo, e la celebrano con la serietà di un rito. Il loro rifiuto d'accettare qualsiasi impegno speculativo, che implica anzi l'accusa di filisteismo e chiunque indichi una simile direzione, si traduce in un irrazionalismo gratuito, celebrato e gridato (la loro prosa ha il ritmo fin troppo prestabilito dell'urlo e del singhiozzo, e lo conferma il titolo stesso della composizione più celebrata del loro aedo principe, Ginsberg), che vuole trovare i capoversi del proprio vangelo nella riscoperta – anch'essa tutt'altro che di prima mano – delle filosofie orientali, la cui ultima e più disponibile replica sembra essere rappresentata dal buddismo *zen*, reso popolare soprattutto dal Suzuki e dal divulgatore Watts.

Lo stesso Watts ha fatto notare che il rapporto *Zen-Beat Generation* si configura in termini essenzialmente casuali ed estrinseci. La fortuna del pensiero orientale (che data in America dai tempi dei *Bramini* della Nuova Inghilterra e di Whitman, per passare attraverso la tappa fondamentale rappresentata dal rapporto Fenollosa-Pound) si riduce qui ad una ripetizione di orecchianti, soddisfatti di un imparaticcio di seconda mano. *The Dharma Bums* di Kerouac vuol essere il testo sacro del 'momento' *Zen* dei *beatniks*, presentando una sorta di profeta mezzo californiano e mezzo orientale che, prima di riaffondarsi nel raccoglimento di qualche monastero giapponese, provvede all'iniziazione di alcuni giovani entusiasti, trascinandone due dietro di sé alla scalata di una montagna al culmine della quale tutti dovrebbero trovare l'estasi. (Ma in verità uno dei neofiti si stanca troppo presto, l'altro giunge appena in vista della vetta sulla

quale il maestro canta e declama esaltando la felicità estatica della conquista, e tutti quanti approdano in un ristorante dove, dopo lo sforzo per la mistica intrapresa, si abbuffano allegramente). Lo *Zen* offre un'estasi più tranquilla della benzedrina o del coito o del *jazz*, per non parlare dell'elettroshock e delle terapie a base di insulina di cui ci parla, nel suo *Report from the Asylum*, Carl Solomon, vale a dire l'Antonin Artaud americano.

Lo *Zen* conta in quanto irrazionale e, per i *Beatniks*, asistemico, e quindi anti intellettualistico, secondo i precetti di questi intellettualissimi e sofisticatissimi *bohémien*s. Ciò che era già scontato per Gérard de Nerval (e persino per l'innocuo Palazzeschi della *Visita alla contessa Eva Pizzardi*) sembra nuovo e stimolante per loro. Questi giovani nemici dell'accademismo vogliono in realtà ricostruire il poeta e lo scrittore in genere come istituzione, dandogli un'uniforme – la stessa di James Dean e di Marlon Brando – e delle norme di vita il più possibile anti borghesi e anti conformistiche; senonché essi scelgono gli atteggiamenti che solitamente i borghesi e i conformisti attribuiscono, almeno dai tempi dei *poètes maudits*, agli artisti, dichiarandosene orripilati ma segretamente compiacendosene e solleticandoli a persistere, come si usa per il buffone di corte. La *little Venice* descritta da Lawrence Lipton negli *Holy Barbarians* ne è la roccaforte e la città di Dio.

La comunità dei santi barbari possiede una struttura occasionale, e non vuole essere la cellula di una società 'nuova': essa vuol soltanto realizzare quella "disaffiliation" dalla società tradizionale predicata, oltre che dal Lipton, da Rexroth e da altri *beatniks*. Essa non rifiuta quindi la sola accademia, ma la vita di tutti i giorni com'è consacrata dalla *American way of life*, una vita corrotta e falsa, malsana. Abbiamo usato questo ultimo termine perché esso ci introduce all'exasperazione di una polemica che si riscontra già nell'opera di Thomas Wolfe. Anche se i *beatniks* dichiarano una investitura ideale da Henry Miller, è pur sempre Wolfe il loro dio segreto, spesso malinteso e in apparenza trascurato perché ritenuto troppo tiepido. L'America tragica che essi vorrebbero cogliere ed esaltare ripulmandone e purificandone i valori è l'America di Wolfe, con il suo rifiuto di una società apparentemente sana grazie alla sua igiene pianificata, alla sua profilassi sociale, ai suoi *comforts*, ma fradicia nelle sue radici morali, laddove la romantica 'malattia' dell'uomo wolfiano si esalta come reazione e come rivendicazione di libertà e di salute interiore. Una pagina famosa di *Look Homeward, Angell* reca in sintesi un simile messaggio:

La loro pulizia esteriore diventava il simbolo di una corruzione intima: qualcosa di luccicante ma di arido, sudicio e marcio dentro. Egli sentiva che non aveva importanza portare sulla carne la traccia della lebbra; c'era in lui una salute maggiore di quanto si potesse credere, qualcosa di fiero e di crudelmente ferito, ma vivo, che non si sottraeva al terribile fiume sotterraneo della vita; qualcosa di disperato e di implacabile che guardava fisso nelle passioni segrete e indicibili che cementano la tragica famiglia di questa terra.

Il profeta Zen rappresentato in *The Dharma Bums* di Kerouac, Japhy, coerente col suo passato di 'vecchio anarchico' non vuole entrare in un ristorante alla moda. "Lo ammetto", dice, "tutta questa ricchezza dell'America mi fa paura". Nel suo caso ci sembra però autorizzato un sospetto di complesso di inferiorità. Resta il fatto che qui, forse, gli scrittori della *Beat Generation* avevano a portata di mano un punto di partenza considerevolmente vitale. La loro "disaffiliation" rimane purtroppo un puro e semplice atteggiamento, mentre poteva incidere assai diversamente. Va registrata, comunque, la loro ribellione contro una società che si regge sui pilastri della "saggezza dell'accettazione", ove accanto ad una preservazione di valori morali sostanzialmente filistea si manifesta un desiderio di sicurezza individuale raggiunta grazie a una singolare forma di standardizzazione delle abitudini e persino dei bisogni. Da un lato, quindi, i *beatniks* capovolgono i presupposti puritani in cui la diga eretta contro la libertà dell'individuo in campo erotico appare come una sorta di colonna d'Ercole a difesa di tutto un universo morale ben circoscritto, e predicano la assoluta libertà della vita sessuale, facendone addirittura un valore; dall'altro professano una rottura – appunto la "disaffiliation" – con una ben precisa concezione di vita: viaggiano come clandestini sui vagoni merci, ricorrono all'atto gratuito – per lo più il furto senza scopo preciso – o alla copulazione sessuale, vestono come vagabondi, sempre con uno scopo che vorrebbe non essere contingente, ma iniziatico, inteso come simbolo.

La "disaffiliation" non è tanto il rifiuto di appartenere a una determinata società, ma il ripudio di alcuni miti di quella società. Il più ovvio è rappresentato probabilmente dalla proprietà. Il benessere, la tranquilla opulenza quotidiana, l'esaltazione del possesso materiale, hanno condotto a una religione spicciola del bene di consumo, all'idolatria dell'oggetto che in sé e per sé risulta inutile, ma la cui acquisizione ha un significato assoluto; di qui l'importanza, in America, dei vari Macy o Woolworth, i

grandi magazzini come santuari del modo di vita americano. Il possesso finisce per generare una nausea e una ribellione: matura così un desiderio di povertà ostentata, che non è un puro e semplice atteggiamento letterario ma simbolica reazione.

La utilizzazione simbolica del dato inteso realisticamente e dell'oggetto ci riporta nella corrente maestra della tradizione americana, così come la risoluzione metafisica. Nel caso della *Beat Generation*, però, riflette piuttosto l'inclinazione a un facile rifugio irrazionale, che inevitabilmente sfiora la regressione misticheggiante: costanti tutt'altro che nuove nella cultura contemporanea. La religione dei *beatniks* è il *jazz*, ed in particolare il *cool jazz*. Ascoltare una *jam session*, possibilmente accosciati a terra secondo la moda orientale, a quanto ci spiega il Lipton, ha un valore rituale, un rituale "terapeutico e sacro". La voce dei profeti arriva ormai attraverso gli altoparlanti stereofonici. I profeti stessi del resto, anzi, le profetesse, le "weird girls", invase dagli assolo di Mulligan, sono le donne dei *beatniks*, per lo più giovani negre, come la Mardou dei *Subterraneans*, asettate di desideri sessuali, incolte ma depositarie di una nuova forza di vita sconosciuta in quella "social life" che è soltanto inganno. È appunto il negro che rappresenta una nuova verginità, una primitività assoluta, una genuinità in grado di rigenerare definitivamente la vita americana, di ricostruire su nuove basi quell'*American Dream* che ormai sembra infrangersi.

La letteratura ufficiale ha perso di vista, nel suo cristallizzarsi, quella ricerca del significato stesso dell'America che l'aveva arricchita per il passato. I *beatniks* non rifiutano l'America, ma vorrebbero tentare di scoprirla nella sua dimensione reale, sempre in movimento, proprio come Wolfe, vorrebbero proseguire l'epica dell'America, come Hart Crane. Fenomeno tipicamente urbano nella sua stessa struttura sociologicamente intesa, la *Beat Generation* parte alla riconquista di quell'America: tale è il significato tanto di *On the Road* di Kerouac quanto dell'isterico poema di Allen Ginsberg, *Howl*. La loro America tragica è essenzialmente urbana, ciò che non meraviglia, se si pensa che – fatto abbastanza nuovo nella letteratura americana – i *beatniks* sono quasi tutti figli di immigrati da non molte generazioni, quegli immigrati che avevamo visto come personaggi (come nel caso del Rosicky di Willa Cather) ma non come protagonisti. È in chiave urbana che essi definiscono il loro universo, come fa Kerouac:

... the great fact of the huge all-world with its infinite levels, from Standard Oil top down to waterslap at barges where old bargemen dream, the difference between men, the difference so vast between concerns of ex-

ecutives in skyscrapers and seadogs on harbor and psychoanalysts in stuffy offices in great grim buildings full of dead bodies in the morgue below and madwomen at windows... (*The Subterraneans*).

Quando essi partono verso l'interno della California, lo fanno con l'animo dei pionieri, dei ricercatori di piste che ripercorrono all'inverso il grande cammino verso la Frontiera, centocinquanta anni dopo Fenimore Cooper. Pionieri che sono insieme missionari, come il Japhy di *The Dharma Bums*, "an oldfashioned saint of the deserts [...] so amazing to see it in America with its steel mills and airfields". E l'America moderna non ha senso se non si sa misurare l'incidenza delle nuove ondate di immigrazioni, che ora si ripercuotono in letteratura col suono insolito dei nomi del bretone Kerouac o di Ginsberg o di Ferlinghetti.

Il negro fornisce un riferimento polare per la *weltanschauung* della *Beat*. La puntualizzazione teoretica ce la offre Norman Mailer, nel suo discorso scritto che si intitola *The White Negro*. Mailer si è unito ai *beatniks* dopo un'intensa esperienza letteraria. *The Naked and the Dead* possiede un significato che va aldilà del suo valore letterario. L'isola di Anopopei appare come un microcosmo dell'America, così come i due protagonisti (il generale con la sua riaffermazione del principio di autorità e il tenente con la sua ribellione che non sa organicamente definirsi) sono tra gli ultimi personaggi dell'epica americana iniziata un secolo prima, gli eredi di Ahab e di Billy Budd.

Mailer ha confermato la sua incapacità a dare un ordine al suo mondo, ripiegando ora sul mito del negro-bianco, cioè dei valori nuovi e vergini che, provenendo dal negro, dovranno fecondare anche il bianco. Il saggio di Mailer contiene un vero e proprio repertorio della *Beat*. Il negro, abituato a concepire la vita come lotta, è il più adatto ad affrontare una vita che, specie dopo le esperienze dell'ultimo conflitto mondiale, è divenuta guerra senza pietà. Lo *hipster* è "psicopatico", in quanto la sua sensibilità, la sua "burning consciousness of the present", lo porta a una mistica irrazionalità che confina con una particolare forma di pazzia. (Il richiamo a Solomon non è ozioso: a lui Ginsberg ha dedicato *Howl*; la negra Mardou dei *Subterraneans* è reduce da un manicomio). Nel *jazz*, infine, va cercato il rituale della mistica follia dei *beatniks*.

La fenomenologia della *Beat* non è dunque troppo peregrina: "Mystery, Magic and God", si legge nella prefazione a una loro antologia. Un esotismo di nuove dimensioni, inoltre, che va dal mito del buon negro rivedito e corretto all'esplorazione di un'America come di una terra ignota e

piena di mistero: esotismo che non è necessario andare a cercare fuori dai confini. Questa fenomenologia riproduce, come in uno specchio deformante, figure ed esperienze già note, come se gli *hipsters* volessero condensare e riplasmare lo slancio della Generazione Perduta e l'impegno sociale dei Trentisti, pur rinnegandoli e negando la loro influenza, almeno in senso determinante. La generazione del Venti aveva attraversato l'Atlantico per una chiarificazione ben più complessa, e ne era tornata con una lezione decisiva, valida soprattutto in quanto aveva permesso una diversa angolazione culturale, e che non contava in quanto atteggiamento, ma piuttosto come pietra di paragone e insieme come riserva di un cibo divorato e originalmente assimilato. Essi avevano portato l'America con sé in Europa; la loro crisi non l'avevano risolta – né lo potevano, ammesso che lo desiderassero – ma l'avevano iscritta nella storia di una civiltà in movimento. Ne sono stati bruciati o soltanto inariditi, uno dopo l'altro: a chi rimaneva, alle nuove generazioni, sono rimaste le ceneri. I consuntivi sono stati tutti intrisi di astio, salvo per coloro i cui risultati valgono ancora come un repertorio.

Anche la *Beat* ha le sue fonti, intendiamoci. Vorrebbe riportare alla purezza primitiva la lezione dei grandi maestri dell'Ottocento, rifugiarsi in una capanna come Thoreau, come Japhy che si ritira nell'Oregon in una capanna di tronchi, appunto; come l'emblematico Walden del romanzo di Clellon Holmes, *The Horn* (e "urban Thoreaus" sono i "sotterranei" di Kerouac, che nella rivendicazione della libertà sessuale pensano a Whitman e nel vagabondare per l'America si vedono quali reincarnazioni del cooperiano Natty Bumppo), o il non meno emblematico Redburn dello stesso libro. Poesia vitalistica, poesia in azione, gridata come lo stile ossessivo dei romanzi di Kerouac, o preziosamente decadente di quelli di Holmes, o seccamente singhiozzato come nei capoversi di Broyard. La loro *bohème* diviene, consapevolmente o no, una istituzione letteraria molto più compiaciuta e raffinata di quella degli "accademici". Lipton ci dà un repertorio delle fonti, dei libri sacri acquistati a prezzo di molte rinunzie: Freud, Jung, Cassirer, la critica simbolistica di Susanne K. Langer e quella degli archetipi di Maud Bodkin (gli stessi maestri degli odiati "accademici"). Altre se ne possono ricavare dai libri dei *beatniks*: vanno da Alain-Fournier, da Spengler a Céline e al marchese di Sade (*On the Road*), ai *poètes maudits* o a Céline ancora (*The Subterraneans*), a Miller, a un non del tutto confessato Dylan Thomas (richeggiato nell'apertura dei *Subterraneans*: "Once I was young..."), al T.S. Eliot di seconda mano della

poesia di Rexroth, a Yeats. L'insistenza, poi, sul neo-esistenzialismo della *Beat* è anche troppo esplicita.

I *beatniks* non hanno creato un linguaggio, ma solo dei vocaboli – quando non li hanno riutilizzati, semplicemente. La vecchia guardia della letteratura americana, con i suoi avvedutissimi discepoli, li guarda con antipatia ma anche con timore. Li attacca sulla *Partisan*, ma li ospita nella stessa sede, con qualche cautela. Nella provincia essi trovano seguaci delle provenienze più disparate: migliaia di manoscritti che si rifanno al loro stile circolano nei *colleges*, focolai si accendono qua e là, specie a Chicago. Il modesto assistente universitario del Middle West che aspira a collaborare alla rivista letteraria di moda e dice, iniziandosi ai *beatniks*, “bisogna sputare in faccia agli accademici”, medita in realtà sul fatto che la loro clientela può riuscire ad afferrare, domani, le leve di molte scuole.

La *Beat* è patetica, e a suo modo velleitaria: lo ha scritto un giovane *angry man* dei più qualificati come John Wain. I colleghi inglesi guardano con un certo disprezzo a questi americani che hanno davvero perso il senso delle convenienze. E certo, gli *hipsters* sono *anche* patetici, a loro modo, come il Kerouac di *Beatific* quando canta “the unbelievable sweetness of sex love” ed esalta l'innocenza sua e dei suoi amici. Patetico è però anche Tennessee Williams, e patetica la rinnovata e spesso angosciata ricerca di innocenza e di comunicazione che turbinata in molta parte della letteratura americana d'oggi.

Diciamo allora che, tra la Generazione Perduta e la realtà d'oggi, vi è stata la bomba di Hiroshima, e che una nuova generazione, profondamente alienata, ricerca un'America diversa da quella che crede di conoscere. Tra la generazione silenziosa dei giovani dell'*élite* di Princeton e i *beatniks* non c'è dialettica possibile. La *Beat* rimane aggrappata, in definitiva, alla soluzione del minore sforzo, e in questa rassomiglia a quella. “Don't think” – dice l'eroe Zen di Kerouac – “Just dance”. Clellon Holmes crede ancora in un nuovo eroe da celebrare, il sassofonista negro morto consunto dalla malattia e dalla droga, pazzo e dionisiaco. È l'eroe che “walks in a formless discontent, dreaming a new dream, hoping a new hope, loving a new love”, un simbolo che non va toccato. Ma si tratta di un eroe artificiale, gridato più che celebrato, quasi il risultato di una scommessa, l'erede degli eliotiani “hollow men”. Come altri eroi che ben conosciamo egli semplicemente va, “gotta go”. La strada che gli hanno mostrato sembra fin troppo facile, come una formula magica infallibile, ma in verità egli è un

eroe solo, malinconicamente crepuscolare, destinato a ritrovarsi ogni volta al punto di partenza.

Nota

Due raccolte, con testi e scritti programmatici, di beatniks si trovano nella *Evergreen Review*, 2 (1957), e nella *Chicago Review*, (Summer 1958).

Il centro di irradiazione della Beat sembra spostarsi verso est, coinvolgendo soprattutto Chicago. Qui si pubblica dal 1959 una rivista legata strettamente al movimento, *Big Table*. La rivista, che ha una singolare impaginazione di un gusto di avanguardia invecchiata, mostra un significativo ripiegamento accademico. Vorrebbe scandalizzare (come nella fioritura di nuovi narratori che ha presentato) mentre sostanzialmente annoia con la sua esibizione di un chiuso repertorio.

Il volume di Lawrence Lipton al quale ci siamo riferiti è *The Holy Barbarians*, New York, Messner (1959). Lo scritto citato di N. Podhoretz è apparso nella *Partisan Review* (Spring 1958).

L'antologia cui si accenna è *The Beat Generation and The Angry Young Men*, a cura di G. Feldman e M. Gartenberg, N. York, The Citadel Press (1958).

Beatific, di Jack Kerouac, è apparso in *Encounter*, 71 (agosto 1959).

On the Road è stato tradotto da Magda De Cristofaro e pubblicato da Mondadori nel 1959, col titolo *Sulla strada*.

Il volume del Watts sullo Zen è stato pubblicato in italiano da Bompiani (1959), con una utile nota di Umberto Eco su *Lo Zen e l'Occidente*.

Tratto da "Paragone: Rivista di arte figurativa e letteratura", Anno XI, n. 126, giugno 1960.

APOCRIFIA E METALETTERATURA
IN *ANTOLOGÍA TRADUCIDA* DI MAX AUB

Barbara Greco

Una delle maggiori difficoltà in cui si imbatte lo studioso dell'opera aubiana risiede nell'impossibilità di incasellamento della stessa, per sua natura refrattaria a ogni etichetta, sia essa relativa al genere, allo stile e perfino al linguaggio artistico. Basti pensare alla complessa architettura di *Jusep Torres Campalans* (1958), in cui la biografia e il saggio sull'arte convivono con la produzione pittorica del presunto precursore del cubismo, o ancora allo sperimentale *Juego de cartas* (1964), che, sviluppando ulteriormente l'esercizio intellettuale dell'apocrifo pittore catalano, combina i quadri di Campalans con il genere epistolare mediante il ricorso al gioco delle carte, cui è invitato il lettore. L'ibridazione di linguaggi (arte, cinema, letteratura, giornalismo ecc.), tecniche e stili, sapientemente mescolati e scomposti dall'autore, costituisce uno degli ingredienti fondanti dell'estetica aubiana, estendibile pertanto all'intera produzione. Tale peculiarità, espressione della libertà inventiva del poligrafo Aub, si amplifica in special modo nella creazione di falsi, che interessano un'ampia parte della sua opera. Parallelamente all'innesto di codici diversi, gli apocrifi aubiani presentano un ulteriore elemento di sfida intellettuale per il lettore e lo studioso, vale a dire la deliberata confusione fra dati reali e finzionali, la contaminazione di verità e menzogna, dietro cui si cela, sempre, un intento ludico.

Oltre al già citato Campalans, summa della contraffazione aubiana, si ricordi anche una discreta produzione poetica, comprendente *Antología Traducida* (1963), *Versiones y Subversiones* (1981) e *Imposible Sinaí* (1982). In effetti, la vena lirica dell'autore si manifesta già nel 1923 quando, a soli vent'anni, pubblica, nella rivista *España*, una raccolta di versi dal titolo *Momentos*, che verranno poi riuniti, due anni dopo, in *Los poemas cotidianos*,

con un prologo di Enrique Díez Canedo¹. Nel 1933 vede la luce la raccolta *A*, composta da 4 sonetti e 3 *romances*, di cui l'autore farà stampare solo 40 copie destinate agli amici più intimi². In seguito a questa prima fase di iniziazione alla lirica, Aub rinuncerà solo in apparenza alla poesia, coltivandola non già da voce unica, ma proiettandosi in molteplici voci 'altre', in una polifonia di voci spurie che l'autore costruisce e manipola con somma perizia.

In questo breve studio, ci occuperemo della prima tappa del percorso lirico apocrifo di Aub, che abbandona le vesti di poeta 'legittimo' per camuffarsi dietro i molteplici eteronimi che firmano l'*Antología Traducida*. L'opera inaugura dunque una nuova fase sperimentale, in cui il demiurgo Aub si avvarrà delle maschere di presunti poeti, appartenenti ad epoche, luoghi e contesti diversi. L'esame del testo, condotto sull'edizione Visor del 2004, che consta di 71 componimenti – due inediti rispetto all'edizione della Fundación Max Aub del 1998 – si concentrerà, in particolare, sulla natura apocrifa dell'opera, in cui il confine fra realtà e finzione si rivela estremamente labile e incerto, esplorando al contempo i meccanismi di ibridazione e i legami fra i numerosi poeti evocati nell'antologia.

La genesi di *Antología Traducida* risale al 1963, anno della pubblicazione di 13 componimenti sulla rivista *Papeles de Son Armadans*, favorita dall'amicizia che legava Aub al fondatore e direttore Camilo José Cela. Lo stesso anno in Messico, nuova residenza dello scrittore esule, verrà data alle stampe un'edizione comprendente 48 testi, mentre nel 1972 Seix Barral pubblicherà l'ultima edizione curata dall'autore, che consta di 69 poesie.³

Come si deduce da questi dati, la raccolta non viene concepita nella sua versione integrale, presentandosi piuttosto come un'opera *in fieri*, la cui composizione ricopre un importante arco temporale. Ciò si deve specialmente alla sua natura eclettica, che accoglie testi di poeti provenienti dai più diversi contesti storici e linguistici: il libro si apre con un componimento risalente all'epoca del faraone Amenofi IV (1350 a.C.) e attribuito ad un poeta anonimo, per attraversare poi tutte le tappe della storia dell'uomo e chiudersi con il contributo di un poeta suicida americano,

¹ J. A. MILLÓN, *La poesía primera de Max Aub. Una lectura de Los poemas cotidianos*, "El Correo de Euclides", 1 (2006), pp. 582- 597.

² La scelta di un titolo così inusuale si spiega con la limitata circolazione dell'opera, che era accompagnata dal nome della persona a cui l'autore ne faceva omaggio. Cfr. I. SOLDEVILA DURANTE, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, p. 70.

³ Cfr. MAS I USÓ, in M. Aub, *Antología traducida*, Madrid, Visor, 2004, pp. 26-38.

appartenente alla *Beat Generation* (1960 circa). Trattandosi di un'antologia che potremmo definire "universale", vi si trovano testi firmati da poeti provenienti da ogni parte del mondo – Egitto, Persia, Cina, Mesopotamia, India, Magreb, Italia, Marocco, Francia, Spagna, Portogallo, Grecia, Galles, Corea, Russia, Belgio, Polonia, Irlanda, Stati Uniti, Brasile, Svizzera, Olanda, solo per citarne alcuni –, tradotti pertanto da centinaia di lingue diverse – yiddish, sanscrito, latino, greco, lingua d'oc, ungherese, ebraico, tedesco, italiano, inglese, turco, careliano, ecc. –. Per questa ragione, anche le forme dell'espressione poetica risultano varie ed eterogenee e includono componimenti in rima e in prosa, lettere, stralci di commedie, epigrammi, jarchas, madrigali, haiku, frammenti di poemi epici ecc. Allo stesso modo, anche la componente contenutistica abbraccia un ampio ventaglio di temi, fra i quali ricordiamo la morte, l'oblio, l'amore, il sesso, il tempo, la religione, la storia, il desiderio, lo spirito, la patria, la famiglia, la memoria, la politica, l'esilio, il destino, la vecchiaia e il progresso. Secondo Rosell, la pluralità di voci riunite evidenzerebbe due tendenze: "la ruptura deliberada de las fronteras culturales y lingüísticas y la libre hibridación de códigos y tradiciones literarias"⁴. La cornice che lega un progetto letterario dal carattere così caleidoscopico e proteiforme si riduce, pertanto, ai gusti di Aub⁵ e, specialmente, alla comune versione tradotta in castigliano. In merito al primo punto, l'antologista giustifica la scelta di autori minori con la volontà di riscattarli dall'oblio, introducendo l'argomento con una domanda provocatoria, per poi mettere in dubbio la qualità stessa delle opere selezionate (confessando altresì la sua incapacità poetica), ulteriormente minacciata dal processo di traduzione, e spiegare al lettore i criteri stilistici adottati:

¿ Por qué hay más poetas malos que buenos? Sin entrar a estudiar este extraño problema, no hay duda de que entre miles llamados menores

⁴ M. ROSELL, *Los poetas apócrifos de Max Aub*, Valencia, Universitat de Valencia, 2012, p. 94-95.

⁵ A tal proposito, Irizarry sottolinea che «No deja de impresionarnos la suma arbitrariedad del criterio que sirve de inspiración al antólogo. Su motivo es salvar del olvido algunos poemas que son "tan buenos como los mejores", o sea, de su gusto, sin más criterio que éstos». E. IRIZARRY, *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, [risorsa online, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d0>]

existen algunos que escribieron un poema, tal vez dos o tres, tan buenos como los mejores [...]

Ítem más: las poesías, traducidas, pierden tanta sangre que no hay transfusión que valga [...] Entre cierta correspondencia formal y otra interna, preferí la última. Cuando me fue posible procuré remedar medidas originales, malacogerme a algunas rimas [...]

Escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos [...] Entonces me puse a mal traducir estos poemas segundones que posiblemente tampoco tienen interés. Peor es publicarlo⁶.

Già dalla nota preliminare emergono, dunque, i primi ammiccamenti al lettore, celati dietro il tono ironico con cui Aub legittima la raccolta, che accompagna anche la confessione personale riguardo alla sua scarsa propensione alla poesia⁷. Dopo aver inserito le citazioni erudite di rito (Valera e Plinio), Aub chiude la nota con un ringraziamento ai due collaboratori che l'hanno affiancato nelle traduzioni: Howard L. Middleton, slavista, deceduto nel 1959 e Juan de la Salle, conoscitore dell'arabo e del sanscrito, amico di Salinas, Guillén e dell'orientalista francese Lévi Provençal, "sparito nel 1951 in un convento canadese"⁸. Due studiosi cui è impossibile far pervenire i versi, vista la morte dell'uno e la misteriosa scomparsa dell'altro: si tratta di un'ulteriore pista che il lettore potrà seguire per scoprire la natura apocrifia dei due presunti assistenti di Aub. Le micro-biografie che ne accompagnano la presentazione, infatti, svelano anch'esse un intento ludico e anticipano una delle costanti dell'opera, consistente nella volontaria commistione di verità e menzogna, in cui la citazione di personaggi reali garantisce, o quantomeno contribuisce alla verosimiglianza del testo. Seguendo lo stesso efficace procedimento, i poeti presenti nella raccolta saranno preceduti da una breve scheda biobibliografica, con tanto di contesto storico-sociale, in cui faranno capolino autori e critici reali, a fare da garanti della veridicità delle informazioni riportate. A depistare ancora di più il lettore, orientandolo verso la cer-

⁶ M. AUB, *Antología traducida*, a cura di Mas i Usó, P., Madrid, Visor, 2004, pp. 53-53.

⁷ Non è la prima volta che Aub confessa di non essere portato per la lirica, come emerge dalle seguenti dichiarazioni, in cui attribuisce tale difetto al mancato senso del ritmo: «no quiero dejar de decirle que no tengo oído de ninguna clase: oí años y horas, música, para ver si aprendía; ha sido el fracaso más doloroso de mi vida. No soy poeta, tal vez por eso»; «si en prosa, bien que mal, me defiendo, encallo en los versos: a fuerza de desearlos exactos los retuerzo y enredo más de la cuenta y de lo que fuera mi gusto». *Apud SOLDEVILA, El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub* cit., p. 54 e p. 60.

⁸ M. AUB, *Antología traducida*, cit., pp. 55-56.

tezza sull'autenticità dell'opera, saranno i molteplici ruoli rivestiti da Aub, che si presenta in qualità di antologista, curatore, editore, testimone e anche poeta. La raccolta rispetta così convenzioni e criteri dell'antologia poetica (intesa come genere), in cui l'editore introduce riflessioni linguistiche sulla traduzione effettuata, si sofferma sulle possibili datazioni di alcuni componimenti e giunge a dubitare della paternità di alcuni scritti, considerandoli egli stesso apocrifi, mediante un interessante meccanismo di meta-finzione. Per via delle caratteristiche menzionate, Orazi definisce *Antología Traducida* un "apocrifo letterario parziale- collettivo e credibile", vale a dire un testo in cui l'elemento apocrifo, a più voci (collettivo) convive con il reale (parziale) e risulta credibile, verosimile⁹.

Aub impasta, fonde e confonde realtà e finzione, sovvertendo dall'interno, quasi parodiando il genere, codici e canoni su cui si costruisce l'antologia poetica. Non ci troviamo dinanzi ad un'antologia autentica quindi, ma alla sua immagine distorta e tuttavia perfettamente credibile. E anche quando il lettore saprà individuare gli anacronismi (alcuni difficili, altri piuttosto evidenti), potrà attribuirne la presenza alla scarsa memoria dell'antologista, confessata, fra le altre cose, nella nota preliminare. Nulla sfugge nella creazione di un progetto ludico ma estremamente ambizioso, che rivela l'enciclopedica conoscenza dell'autore, necessaria alla creazione di componimenti appartenenti a contesti culturali specifici ed evidente nella varietà dei metri compresi nell'antologia. Potremmo dire, adottando la proposta di Irizarry, che il testo si configura come un ingegnoso "gioco letterario", in cui l'elemento ludico non è fine a se stesso, ma ricopre un valore filosofico e artistico:

La *Antología traducida* es una auténtica broma literaria [...] Insistimos en la importancia de la designación *literaria* porque todas estas bromas fueron concebidas y elaboradas con intenciones artísticas a la vez que humorísticas¹⁰.

La broma no fue mero pasatiempo para Aub sino eje filosófico y artístico¹¹.

Un gioco intellettuale in cui lo scrittore potrà trasmettere al lettore quel piacere estetico derivante dalla scoperta della finzione, svelata la quale, permane il valore artistico dell'opera. Ed essendo un gioco,

⁹ V. ORAZI, *Max Aub ovvero le strategie del falso*, in AA.VV., *Atti del XXXII Convegno interuniversitario*, a cura di G. Peron, Bressanone-Brixen, Padova, Esedra, 2008, pp. 477-490.

¹⁰ E. IRIZARRY, *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, cit.

¹¹ *Ivi*.

l'umorismo e l'ironia rivestono un ruolo di primo piano nell'opera e sono, come commenta Carreño, "el móvil de *Antología traducida*"¹².

Giunti a questo punto, scomporremo l'antologia per esaminare la relazione che intercorre fra i molti nomi, falsi e non, che si incrociano nell'opera e che rivelano la maestria con cui Aub dirige un coro di voci perfettamente armonizzate e dunque credibili. L'autore non si limita a citare scrittori/pensatori/critici/storici noti creando una (presunta) corrispondenza intertestuale, ma intesse una fitta e intricata rete di richiami ed evocazioni intratestuali, stabilendo legami e analogie fra gli apocrifi. Quest'ultima operazione letteraria, che richiede la partecipazione attiva del lettore (è un gioco a due), rafforza la coesione del testo conferendogli unità, sebbene talvolta smascheri, come vedremo, la finzione. Inizieremo con l'esame dei rapporti intertestuali, per poi indagare il complesso fenomeno dell'intratestualità.

I rimandi intertestuali presenti nel libro riguardano, come accennato, la citazione di figure reali, che compaiono o nella scheda biografica dell'apocrifo o all'interno del componimento stesso, con predominanza della prima tendenza. Si tratta, nello specifico, di nomi relativi a personaggi storici – finalizzati a tracciare un contesto credibile –, di critici ed esperti – che legittimano l'esistenza del poeta – e, in special modo, di scrittori, citati o come fonti d'ispirazione o per eventuali parallelismi messi a punto dall'antologista. Tralasciando le figure dei personaggi storici e degli studiosi, che richiederebbero un esame della quasi totalità dei testi, riporteremo di seguito i casi, non sporadici tuttavia, che si prestano a rimandi di natura intertestuale, suddividendoli, laddove sia possibile, in micro-categorie che presentano come denominatore comune la tipologia di legame stabilita dall'editore.

Il primo micro-gruppo, composto da due testi, è accomunato dal riferimento ad autori che tracciano il cammino agli apocrifi, sulla cui scia questi compongono versi ispirandovisi nello stile e nei temi. Nel caso del poeta Teodoro Bar Addai (242-272), eterodosso manicheo che scrive in aramaico e di cui si (ri)produce il *Salmo III*, Aub ci informa che "tomó este texto de San Agustín"¹³, che, prima della conversione al Cristianesimo (383), fu esponente del Manicheismo. L'autore dunque giustifica

¹² A. CARREÑO, *Antología traducida de Max Aub: la representación alegórica de la máscara*, in AA.VV., *Actas VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, a cura di G. Bellini, Venezia, 1982, pp. 281-288.

¹³ M. AUB, *Antología traducida*, cit., p. 74.

l'ispirazione agostiniana dettata dal credo, senza tuttavia specificare il testo del Santo (saranno i *Commenti ai salmi?*). Il secondo esempio di questo procedimento intertestuale, relativo alle liriche del sefardita Yojanan Ben Ezra Ibn Al-Zakkai (1540-?), si rivela più elaborato e complesso. Il primo componimento, intitolato *Imitación de Yehudá Haleví*, svela il legame con il rabbino autore delle *Odi di Sion*, che lo stesso Aub inserisce nel suo *Historia de la literatura*¹⁴. Il gioco di finzione che, per dirla con Mas i Usó, “se instala en el marco de la realidad”¹⁵, si fa ancor più ingannevole grazie al nome dell'apocrifo, Yojanan Ben Ezra Ibn Al-Zakkai, che riecheggia quello del poligrafo ebreo Abraham Ibn 'Ezra (1092-1167), peraltro marito della figlia di Yehuda Ha-Levi – non si tratta di un caso isolato: basti citare il Valdimiro Nabukov che Aub fa nascere a Kiev nel XIX secolo –. Il secondo testo, invece, *A su cárcel*, sembra rievocare, nei versi finali, un componimento del principe poeta Al Sarif Al Taliq (961/62, 1009), che coltivò la poesia durante gli anni di prigionia¹⁶ (che il titolo sia un indizio?). Si confrontino i finali dei due componimenti:

Yojanan Ben Ezra Ibn Al-Zakkai

Al Sarif Al Taliq

Amo los jardines
 porque huelen a tierra húmeda
 y me traen los recuerdos de tu cabellera

por esto amo los jardines: porque siempre
 me traen al recuerdo la que adoro

La micro-categoria successiva, comprendente quattro testi, si caratterizza per i parallelismi, tracciati dall'antologista, con le opere di altri autori. La poesia dell'apocrifo trovatore provenzale Ramón de Perpiñá (1081-116), dal titolo *Ciego*, ricorda ad Aub il componimento di Unamuno *Veré por ti*, sebbene lo stesso antologista risolva la questione affermando che “la indiferencia de don Miguel hacia la poesía de este tipo aconseja lo contrario”¹⁷. Analogamente, il verso finale della breve poesia del veronese Vincenzo dalla Robbia (1338-1381), “y la noche se hará” gli suscita il ricordo del celebre verso di Quasimodo, che è anche titolo del componimento *Ed è subito sera*, pur riconoscendo la “distinta intención de ambos”¹⁸. Del poeta polacco Josef Waskiewicz (1857-1907), autore del

¹⁴ MAS I USÓ, in M. Aub, *Antología traducida*, cit., p. 145, nota.

¹⁵ *Ivi*, p.63.

¹⁶ M. F. REINA, *Poesía Andalusí*, Madrid, Edaf, 2007.

¹⁷ M. AUB, *Antología traducida*, cit., pp. 102-103.

¹⁸ *Ivi*, p. 127.

libro capitale *Diálogo con un poeta muerto*, Aub si limita a rintracciare un'eco stilistica della lirica di Whitman, alludendo alla raccolta *Foglie d'erba*: nel primo testo *El orgullo*, oltre alla ripetizione della parola *hierba*, predominano infatti il verso lungo e la strofa libera tipicamente whitmaniani. Alcuni studiosi hanno visto nella terza poesia dell'apocrifo polacco, *Las patatas*, un possibile riferimento alle *Odas elementales* di Neruda¹⁹. Infine, il poeta polacco Teodoro Lavren (1886-1927) rievoca per Aub, nel suo "contenido fervor provinciano"²⁰, il messicano Ramón López Valverde (1888-1921).

Gli ultimi due casi di intertestualità sono esclusivi e dunque isolati e presentano un peculiare procedimento di manipolazione del reale. Il testo della corega Agesicora (siglo VII A.C.), qui presentata nella sconosciuta veste di poetessa, presenta più livelli di intertestualità, dando vita ad una vorticoso *mise en abyme*. L'autore, infatti, storicizza la protagonista del *Partenio del Louvre*, della cui vita tuttavia "no se sabe gran cosa"²¹, riportando una diatriba col poeta greco Alcmane (670 a.C.-630 a.C.), che, nonostante ne abbia esaltato la bellezza quasi olimpica, ha offeso, con i versi del suo "conocido y justamente alabado poema" denso di allusioni erotiche – di cui Aub riproduce il testo – la sensibilità delle dame, spingendo così la corega a rispondergli con versi mordaci e caustici. L'antologista cita, inoltre, la figura del poeta Simonide di Amorgo, autore di satire dal tono maschilista, per testimoniare la tendenza del genere. Ovviamente, la satira di Alcmane, cui Aub, con ironia, attribuisce il meritato riconoscimento, così come la diatriba e la risposta pungente della corega sono esempi di un esercizio apocrifo che si serve di riferimenti reali al fine di "alcanzar – o bien construir – la verdad con mentiras, hacer historia con ficciones"²². Il caso di Agesicora merita un'ultima osservazione. Dopo aver denigrato la condizione dell'uomo, definito *miserable* e padrone solo a metà del proprio membro, "como asa de botijo que nada tiene que ver con su contenido", la poetessa evoca le doti delle donne, "todo interior, todo recato, nuestras, adentro, del todo", con evidenti riferimenti sessuali. Ebbene, sembra che Aub alluda alla presunta omosessualità del-

¹⁹ Cfr. A. CARREÑO, *Antología traducida de Max Aub: la representación alegórica de la máscara*, cit., p. 288.

²⁰ M. AUB, *Antología traducida*, cit., p. 191.

²¹ *Ibí*, p. 60.

²² G. ROJO LEYVA, *Historia y ficción en Max Aub*, in AA.VV., *Homenaje a Max Aub, Congreso Internacional*, a cura di J. Valender, G. Rojo Leyva, México, 28 e 29 ottobre 2003, pp. 193-203

la donna, deducibile dal ruolo di coppia con Agido, descritto da Alcmane nel citato Partenio²³.

Un altro caso di *mise en abyme*, che fa da ponte fra i fenomeni di intertestualità e intratestualità, coinvolge il poeta rinascimentale Bertrand De Crenne (1501-1547), verso cui l'antologista confessa di provare *cierta debilidad*. Aub mette in discussione la paternità delle due poesie, ipotizzando che si tratti di opere composte dalla cugina di Bertande, Hélisenne de Crenne, autrice (reale) del romanzo autobiografico *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours* (1538). Hélisenne de Crenne è in realtà lo pseudonimo di Marguerite de Briet, sulla cui biografia si conosce ben poco; altro ammiccamento al lettore, che potrà scoprire così la natura apocrifa del poeta. Di Bertrande de Crenne Aub riporta due testi, che celano nuovi indizi per il lettore avveduto e ci conducono verso il terreno dell'intratestualità. Il primo componimento, dal titolo *Adán*, verrà plagiato dall'apocrifo portoghese Julio Monegal Brandão (1901-1936), che manterrà inalterato il titolo e i primi tre versi, parafrasando invece la seconda parte del testo. In questo caso, Aub assume il ruolo di testimone, dichiarando di aver conosciuto personalmente il poeta, esiliato a Madrid e morto *de mala manera*. Con il plagio di Brandão si stabilisce dunque una prima connessione intratestuale, in cui i protagonisti sono entrambi apocrifi. Per imbrogliare ulteriormente la matassa, Aub, che si inserisce fra gli autori dell'antologia con una scheda biografica fedele e tuttavia densa di ironia, plagerà il secondo componimento di De Crenne, intitolato significativamente *A.*, come la raccolta poetica aubiana di limitata circolazione. Si crea, così, un vertiginoso gioco di specchi in cui il reale e l'immaginario si confondono, abbattendo ogni possibile barriera e confine e in cui l'eteromorfo Aub (antologista-testimone-poeta) "fa da ponte tra oggettività e falsificazione"²⁴; la sua presenza nell'antologia, secondo Grillo, infatti, "conferma il gioco di rimandi tra realtà e invenzione, tra discorso storiografico e discorso finzionale, ingrediente basilare della complessa poetica aubiana"²⁵.

Chiudiamo il nostro percorso attraverso la pratica di contraffazione del reale di *Antología Traducida* con una panoramica sui collegamenti intra-

²³ Cfr. B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 139.

²⁴ V. ORAZI, *Max Aub ovvero le strategie del falso*, cit., p. 480.

²⁵ M. R. GRILLO, *Falso e dintorni*, in AA.VV., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, a cura di M. R. Grillo, Napoli, ESI, 1995.

testuali, vale a dire fra gli stessi apocrifi che popolano la raccolta, inaugurata dai plagi sopra esaminati. Una prima interessante connessione, che difficilmente sfugge agli occhi del lettore attento, lega il poeta anonimo di Lorca (XIV secolo), il re del Marocco Almutamid IV (1440-1528) e il poeta anonimo turco (XIX secolo), che chiudono le loro poesie con il verso *Sólo Alá es grande*. Irizarry individua un ulteriore collegamento intratestuale nella formula adottata dall'italiano Luigi Coevo (1902-1920) *sólo el vino es bueno*, che ne costituirebbe una variante parodica²⁶. Il caso seguente, che vede come protagonisti Simón Gómez (1550-1595) e il suo contemporaneo Alfredo Alcalá (1574-1626), si configura come un legame intratestuale scoperto. Il componimento di Alcalá, infatti, significativamente collocato dopo quello di Gómez, viene presentato dall'antologista come una "versión del poema de Gómez", in cui si riscontrano, inoltre, riferimenti all'Apocalisse, riportati in nota da Aub. Si tratta di una riscrittura, che presenta pertanto caratteristiche stilistiche originali. L'ultimo esempio di intratestualità consiste invece in un plagio, commesso dall'irlandese indipendentista John O' Mulleady (1881-1914) nei confronti del gallese Robert Richardson (1817-1861), presunto amico di Shelley, morto col desiderio di visitare l'Italia. Il testo in prosa, che viene ricopiato alla lettera, seppur monco, colpisce il lettore per la presenza di una metafora inusuale che consente l'identificazione del plagio: *gris perla sardina nácar*²⁷. L'inconsueta metafora funge da indizio, da pista per svelare il legame fra i due autori.

Come abbiamo potuto notare lungo questo breve viaggio attraverso l'antologia aubiana, nulla è lasciato al caso; il demiurgo Aub crea un sorprendente caleidoscopio poetico, dove scompone e rimescola le tessere di un mosaico cubista, in un gioco letterario e intellettuale in cui il lettore è invitato a partecipare, con ingegno e spirito complice. Il duplice ricorso ai rimandi intertestuali e intratestuali costituisce un ulteriore ammiccamento al pubblico partecipe e rivela la capacità aubiana di dar vita ad un'opera in cui la finzione si traveste da realtà; un'opera che, come suggerisce Cilleruelo, "no es únicamente un conjunto de poemas, sino que es es la escenificación de una idea de la literatura"²⁸.

²⁶ E. IRIZARRY, *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, cit.

²⁷ Cfr. *Ivi*.

²⁸ J. A. CILLERUELO, *Comprometidos y apócrifos. Los poemas de Max Aub*, "Quimera", 168 (1998), pp. 57- 61.

Bibliografía

- CARREÑO A., *Antología traducida de Max Aub: la representación alegórica de la máscara*, in AA.VV., *Actas VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, a cura di G. Bellini, Venezia, 1982, pp. 281-288.
- GALLEGO MORELL A., *Poetas y algo Más*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.
- GENTILI B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- IRIZARRY E., *Cuatro bromas literarias de nuestros tiempos*, in AA.VV., a cura di E. Rugg, A. M. Gordon, *Actas del sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 402-405.
- IRIZARRY E., *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, [risorsa online, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d0>]
- ROJO LEYVA G., *Historia y ficción en Max Aub*, in AA.VV., *Homenaje a Max Aub, Congreso Internacional*, a cura di J. Valender, G. Rojo Leyva, México, 28 e 29 ottobre 2003, pp. 193-203, [risorsa online, <http://www.uv.es/Entresiglos/max/index.htm>].
- SOLDEVILA DURANTE I., *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
- SOLDEVILA DURANTE I., *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973. 233
- CILLERUELO J. A., *Comprometidos y apócrifos. Los poemas de Max Aub*, “Quimera”, 168 (1998), pp. 57- 61.
- MILLÓN J. A., *La poesía primera de Max Aub. Una lectura de Los poemas cotidianos*, “El Correo de Euclides”, 1 (2006), pp. 582- 597.
- ESPINASA J. M., *Max Aub y el fragmento*, AA.VV., *Homenaje a Max Aub, Congreso Internacional*, a cura di J. Valender, G. Rojo Leyva, México, 28 e 29 ottobre 2003, pp. 193-203, [risorsa online, <http://www.uv.es/Entresiglos/max/index.htm>].
- AUB M., *Antología traducida*, a cura di Mas i Usó, P., Madrid, Visor, 2004.
- AUB M., *Antología traducida*, a cura di Mas i Usó, P., Segorbe, Fundación Max Aub, 1998.
- REINA M. F., *Poesía Andalusí*, Madrid, Edaf, 2007.
- GRILLO M. R., *Falso e dintorni*, in AA.VV., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, a cura di M. R. Grillo, Napoli, ESI, 1995, [risorsa online, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1h9>]
- ROSELL M., *Los poetas apócrifos de Max Aub*, Valencia, Universitat de Valencia, 2012.
- MORALEDA GARCÍA P., *Un Sináí imposible: entre la verdad, la superchería y el deseo*, in AA.VV., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, a cura di M. R.

Grillo, Napoli, ESI, 1995, [risorsa online, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1h9>].

ORAZI V., *Max Aub ovvero le strategie del falso*, in AA.VV., *Atti del XXXII Convegno interuniversitario*, a cura di G. Peron, Bressanone-Brixen, Padova, Esedra, 2008, pp. 477-490.

CANDEL VILA X., *La poética realista de Max Aub en el contexto de la modernidad literaria*, "Diablotexto", 7 (2003-2004), pp. 149-168.

SLOPPY AND UNGRAMMATICAL? THE ENGLISH OF JANE AUSTEN'S LETTERS

R A Henderson

The publication of the private correspondence of well-known personalities is now almost routine. It is not unusual for the personalities themselves to edit the content and, to some extent, the expression of their own letters; those who fail to do so risk cutting a poor figure. Take the case of Sir Dirk Bogarde (1921-99), a distinguished actor and, arguably, an even more distinguished writer, who left some two million words of astonishingly frank, often scandalously amusing correspondence, which his editor John Coldstream describes as “an orthographical, grammatical and syntactical nightmare”, though he notes, correctly, that “literary value is one thing; literacy value quite another”¹. Bogarde’s punctuation, too, and his use of capitalisation are, to put it gently, unconventional; but none of this interferes, except momentarily, with the reader’s enjoyment of the liveliness and vigour of the writing.

What Coldstream chose to publish is what Bogarde wrote, warts and all; but an instructive contrast is offered by the volume of emails² exchanged in the course of one calendar year by the American essayist Joseph Epstein and the British novelist Frederic Raphael. In the first place, these (long, hugely literate) messages were written with a view to publication and not as purely personal correspondence, with the result that there is a good deal of ostentatious wordplay (especially from Raphael) and little sense of spontaneity. Secondly, as emails are produced on a computer, the automatic spelling- and grammar-check alerts the writer to howlers and allows (indeed, sometimes imposes) correction; hence the results reveal much less about Epstein and Raphael than do the private letters of a Dirk Bogarde or a Jane Austen.

¹ J. COLDSTREAM (ed.), *Ever, Dirk: The Bogarde Letters*, London, Phoenix, 2009.

² J. EPSTEIN and F. RAPHAEL, *Distant Intimacy, a friendship in the age of the Internet*, Padstow, Cornwall, TJ International Ltd., 2013.

For of course Jane Austen's letters were written not – as in the case of her novels – for publication, but for the private information and delectation of her family, above all her sister Cassandra; and I submit that it is a rare individual whose spelling, punctuation and syntax never falter from the norm in handwritten letters to close friends or relations. We allow ourselves liberties, in this case, that would be – if not unthinkable – at least much less frequent in formal prose.

In October 2010, in the course of publicising a website offering 1000 pages of Jane Austen manuscripts, Kathryn Sutherland of the University of Oxford put forward the hypothesis that the elegance of Austen's prose was in fact to be credited to her publisher's editor, William Gifford. The press, predictably, over-reacted, displaying in the process a lamentable ignorance of linguistic terminology and of the concept of literary style. The *Daily Mail*, a paper of no intellectual pretensions, may perhaps be forgiven for committing to print a series of absurdities (“Jane Austen could not spell or correctly use punctuation, and wrote in a ‘regional accent’”; “One of her grammatical errors was the inability to master the ‘i before e’ rule”); but the *Guardian* is supposedly a newspaper for the more cultivated reader, yet it too offers an exaggerated account of the effect on Austen's reputation of Professor Sutherland's findings (“an author quite different from the cool, ironic, detached stylist of legend”).

Professor Sutherland herself, unless she has been misquoted, contributed to the confusion with such statements as “Her punctuation is much more sloppy [than in the published works], more like the kind of thing our students do and we tell them not to”³ and “She broke most of the rules for writing good English”⁴ – the latter an evident overstatement. In fairness, it must be admitted that no manuscript survives of the six great novels: Sutherland's website offers the juvenilia and the rough drafts of works that remained unfinished. Furthermore, what seems to have escaped the notice of all those – Sutherland included – who declare themselves scandalised by Austen's “blots, crossings out, interlinear insertions”⁵ is that in the absence of typewriters or, subsequently, computers, writers necessarily submitted handwritten copy to their publishers; and the present writer, whose initial text is invariably handwritten, would pity any copy editor who might be

³ Quoted in *The Guardian*, 23 October 2010.

⁴ Quoted in *The Independent*, 23 October 2010; repeated in many other newspapers and periodicals in the English-speaking world.

⁵ *Ibid.*

called to bring order to the apparent chaos. (To this point of the manuscript of the present essay, there are 19 “crossings out” and 24 interlinear insertions.)

It is instructive to examine Jane Austen’s letters, published in a masterly edition⁶ by Deirdre Le Faye in 1995, with every misspelling, every crossing out, every interlinear insertion, every instance of what is now considered irregular punctuation faithfully reproduced. Close examination of these letters demonstrates that Austen’s gift for the well-turned phrase survives her idiosyncrasies, including unconventional (and inconsistent) abbreviations and consistent misspelling of certain words. She evidently had a blind spot where the *ie* digraph is concerned: thus not only *freind*, *freindsbip*⁷, but *Adeiu*, *cheif*, *greif*, *releif*; and this would appear to be a family failing, as one of Austen’s “neices” used the same spelling after her aunt’s death⁸. Other invariable orthographic oddities include *(dis)agreable*, *chearful*, *cloathes*, *(in)dependant*. The key word here is “invariable”: the bad speller is far less reliable and may use several variants of a single word – Dirk Bogarde is a case in point. It must be added that a number of Austen’s so-called “misspellings” were standard in her time: thus *chuse*, *shew* (the latter beloved of George Bernard Shaw), and even many of what to our eyes are egregious errors are recorded by the Oxford English Dictionary as current in the late 18th/early 19th century.

As far as compound words are concerned, the jury is still out on many of these. For instance, Austen writes *bed-room* but *Drawingroom*, *sittingroom*, where the 21st-century writer would use the hyphen, if at all, in the second and third but not the first; but why, in any case, do we consider *bathroom* and *bedroom* to be units, but *drawing(-)room* and *sitting(-)room* to be composites or separate words? We find Austen’s *brotherinlaw*, *mincepie*, *sorethroat* surprising, yet we cheerfully write *grandmother*, *beefsteak*, *headache*. The fact

⁶ D. LE FAYE (ED.), *Jane Austen’s Letters*, Oxford, Oxford University Press, 1995. All quotations from the Letters are from this edition.

⁷ “[...] Austen’s first ‘novel’, which has an endearingly youthful spelling mistake in the title, ‘Love and Freindship’” – P. BYRNE, *The Real Jane Austen: A Life in Small Things*, William Collins, London, 2014, p. 54. It is not clear why this, or any other, spelling mistake should be endearing; what is beyond dispute is that Austen continued to misspell “friend[ship]” well past the time when the adjective “youthful” might reasonably have been applied to her.

⁸ “[Cassandra] left, or gave some [letters] as legacies to the Neices” – quoted by R.W. Chapman in his Introduction to the first edition of Austen’s letters. See D. LE FAYE, op. cit., p. v.

is that “standard” English spelling is still to some degree unstandardised, and nowhere is this truer than in the case of compounds, whose form is not infrequently a matter of personal taste. Dictionaries, even the most prestigious, differ on the use or omission of hyphens; in the *Penguin Guide to Punctuation*, R L Trask freely admits that “there is room for individual taste and judgment”⁹. This is equally true of an admittedly small number of alternative spellings: hence Oxford University Press can insist on *-ize* for most verbs (but not, for instance, for *advertise*, *chastise*) while other publishers prefer *-ise* in all cases; and either spelling is acceptable, according to the Oxford English Dictionary, for *acknowl(e)dgment*, *judg(e)ment*.

Nor is Austen’s spelling as unreliable as Professor Sutherland (and others) would have us believe. Of 36 words which Austen consistently spells in ways that we now consider “wrong”, ten contain the *ie* digraph, with which she never came to terms; 18 are listed as current in the 18th-19th centuries by the OED, and of these, as I have said, two (*chuse*, *shew*) are regularly found in the work of other writers of the same period. Eight words remain, namely *accomodate*, *billious*, *correspondant*, *dieing*, *fidgetty*, *heroick*, *oweing* and *physick*; interestingly, the *-ent* ending of (*in*)*dependent* admitted the variant *-ant* from the 17th to the early 20th century, so it is at least possible that other *-ent* words were at times written with the *-ant* variant. None of this is, as many commentators appear to believe, prejudicial to Austen’s style¹⁰.

A glance at the juvenilia, published by The Women’s Press with the original spelling and punctuation intact, is sufficient to make this clear. The death of Sophia in *Love and Freindship*, written when Austen was fourteen, can serve by way of illustration.

“My beloved Laura (said she to me a few Hours before she died) take warning from my unhappy End & avoid the imprudent conduct which has occasioned it .. beware of fainting-fits .. Though at the time they may be refreshing and agreeable yet beleive me they will in the end, if too often repeated & at improper seasons, prove destructive to your Constitution. My fate will teach you this ... I die a Martyr to my greif for the loss of Augustus One fatal swoon has cost me my Life Beware of swoons Dear Laura ... A frenzy fit is not one quarter so pernicious; it is an exercise to the Body & if

⁹ R.L.TRASK, *Penguin Guide to Punctuation*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1997, p. 60.

¹⁰ Her knowledge of French was evidently uncertain: thus *contretems*, *a l’ordinaire*, *Tete a Tete*.

not too violent, is I dare say conducive to Health in its consequences – Run mad as often as you chuse; but do not faint –”¹¹.

Ellipses are rare in Austen; here they are used, presumably, to indicate the broken speech of the dying Sophia. As always, Austen misspells *believe* and *grief* (as *beleive*, *greif*); quotation marks are missing except at the beginning and end of the passage; the use of brackets is not in line with current practice, nor is the use of dashes, of which more anon. A modern editor would make the customary adjustments; but would the passage be, in consequence, more effectively witty? Many of the writer’s familiar characteristics are already evident: her gift for parody and for the absurd, expressed in the elegant cadences of the late 18th century. The comedy of the passage is not dependent on an editor.

Indeed, insistence on “correct” spelling and punctuation as essential elements of literary style is manifestly absurd, disqualifying as it does all writers of the 16th and 17th centuries (or earlier), before orthography became fixed and punctuation took its modern form. To take the obvious example, many editions of Shakespeare’s plays have been, and will probably continue to be, prepared by various editors, and rarely do they agree on every comma, every semicolon, every full stop; capitalisation and spelling are regularly modernised; there are variant readings of many passages, but I am not aware that anyone has ever suggested that Shakespeare’s style is not his own, but is to be attributed to his editors¹².

If the *Daily Telegraph* is to be believed, Professor Sutherland is on record as claiming that Jane Austen “had an Archers-like¹³ voice with a definite Hampshire burr”¹⁴. It is, I trust, unnecessary to stress that a voice cannot be heard on paper. The *Guardian* avers that William Gifford, Aus-

¹¹ J. AUSTEN, *Love and Freindsbip and Other Early Works*, London, The Women’s Press Ltd., 1978, p. 28.

¹² By way of illustration, here are four versions of the first line of Hamlet’s best-known soliloquy:

To be, or not to be, that is the Question: (First Folio)

To be, or not to be – that is the question; (ed. Peter Alexander)

To be, or not to be, that is the question, (ed. J. Dover Wilson)

To be, or not to be; that is the question: (ed. Stanley Wells and Gary Taylor)

¹³ *The Archers* is a BBC radio soap opera which has been broadcast regularly since 1951. Set in a fictional village somewhere in the Midlands of England, it features a number of characters with an unspecified “rural” accent, which is presumably what Sutherland has in mind, although Austen’s native Hampshire is not in the Midlands.

¹⁴ Quoted in *The Daily Telegraph*, 22 October 2010.

ten's publisher's editor, "regularis[ed] the punctuation, introduc[ed] the famous exquisitely placed semicolons and eliminat[ed] her blizzards of dashes". Certainly Austen used dashes liberally (as did Queen Victoria); indeed, if we are to be so severe on the inoffensive dash we shall be bound to dismiss *in toto* the works of Emily Dickinson, who – especially in her earlier poems – used little else in the way of punctuation, and whose poems are invariably published with Dickinson's own punctuation. I am not convinced, however, that Austen's dashes are always to be regarded as "punctuation" in the classroom sense.

It is worth adding that William Gifford's comment on the 1813 edition of *Pride and Prejudice* is hardly to be regarded as a criticism of the author: "I have lately read it again," he wrote to John Murray, Austen's second publisher, "'tis very good – wretchedly printed in some places, & so pointed as to be unintelligible." Wretched printing is not the responsibility of the author, but of the compositor and editor; and if *Pride and Prejudice* had been "so pointed as to be unintelligible", it would not have had such immediate success with the public and the critics. Austen herself mentioned "a few Typical [i.e. typographical] errors" in the text¹⁵.

The impression given by the letters is that Austen was in the (no doubt deplorable) habit of "breathing", as it were, by means of a horizontal pen stroke. Her correspondence is, on the whole, remarkably fluent and conversational in tone¹⁶; as R. W. Chapman noted, "occasional, unstudied, and inconsequent"¹⁷; in Deirdre Le Faye's words, "hasty and elliptical"¹⁸. The infamous dashes are often but not always present, and Austen does not disdain to insert semicolons, though if the *Guardian* is to be believed, "the famous exquisitely placed semicolons" are present in the novels thanks to Gifford. I confess that I can think of no semicolon anywhere in English literature that is so exquisitely placed as to impress itself on the reader; and it seems at least unlikely that a major writer's style is to be defined in terms of punctuation – or, for that matter, spelling. F. Scott Fitzgerald was a notoriously poor speller who even offered a "correction" to the first edition of *This Side of Paradise* which read

¹⁵ Letter 78, 29.1.1813, in D. LE FAYE (ed.), *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ "I have now attained the true art of letter-writing, which we are always told, is to express on paper exactly what one would say to the same person by word of mouth; I have been talking to you almost as fast as I could the whole of this letter". – Letter 29, in *Ivi*, p. 68.

¹⁷ R.W. CHAPMAN, *Introduction to the First Edition*, in *Ivi*, p. xi.

¹⁸ D. LE FAYE, *Preface to the Third Edition*, in *Ivi*, p. xvii.

“shimmee enthusiasticly”¹⁹; but no one has ever seriously suggested that his reputation is to be credited to his editors.

Jane Austen’s dashes appear to serve several distinct purposes. Sometimes they are used, as in modern practice, for parenthetical phrases:

[...] unless the absence of Miss Terry – towards whom his conscience reproaches him with now being perfect indifferent – was a relief to him. – Letter 27, 20.11.1800.

In some cases they represent what R L Trask²⁰ calls a strong interruption:

No parties are given, not a word of arrears mentioned – tho’ in her letter to James they were in a general way spoken of. – Letter 61, 20.11.1808.

Frequently they appear to indicate a change of subject, such as would ordinarily be signalled by a new paragraph:

We have had many evenings here so cold, that I was sure there must be fires in the country. – How many alterations you must perceive in Bath! – Letter 106, 2.9.1814

Paragraphing is sparse in the letters (and in the juvenilia); it is not unlikely that this was in order to save paper, especially in correspondence, as postal charges were at the expense of the recipient and it would therefore be a matter of courtesy to limit the physical volume of one’s letters.

There remain numerous dashes that appear to perform a function similar to that of the insertion of semantically empty words or interjections (*you know, well, er*) in speech. Austen was not alone in peppering her writing with dashes: they can be found in the manuscripts and correspondence of many writers, including her contemporaries Lord Byron and Walter Scott (and more recently, F. Scott and Zelda Fitzgerald). Quirk and Greenbaum say that “dashes are particularly suitable for informal ‘asides’”²¹, and with these Austen’s letters are liberally sprinkled.

¹⁹ J.R. MELLOW, *Invented Lives: F. Scott & Zelda Fitzgerald*, New York, Ballantine Books, 1984, p.94. Mellow remarks in the Preface that “Fitzgerald was notorious for misspelling and lax about punctuation” (p. xviii); among his more egregious errors are *liesure, lomysy*, and even (of his close friend and fellow-author) *Hemminway*.

²⁰ R. L. TRASK, op. cit., p. 69.

²¹ R. QUIRK AND S. GREENBAUM, *A University Grammar of English*, Hong Kong, Longman, 1973, p. 460.

Often they seem to be merely the product of habit, and are of no special significance; the same may be said of the frequent capitalisation of common nouns. However irksome to the 21st-century eye, these are no more to be regarded as mistakes (flaws, perhaps, but not errors in the strict sense) than the emoticons which today's emails and Facebook posts feature so prominently. If, as seems probable, William Gifford removed superfluous dashes and introduced paragraphing, he was doing what any publisher's editor is expected to do: bringing the author's manuscript into conformity with formal practice.

It seems peculiarly worth noting that, although it is still the case that more women than men use frequent, often multiple exclamation marks, in informal writing, in this respect Austen is not typical of her sex. She uses a single exclamation mark after ejaculations, typically beginning with *what*, *how* ("What amiable Young Men!", Letter 6; "How Bentigh is grown!", Letter 89), but rarely elsewhere; an exception is the letter (41) relating her father's death:

Everything I trust & beleive was done for him that was possible! – It has been very sudden! – within twenty four hours of his death he was walking with only the help of a stick, was even reading!

The one instance of multiple exclamation marks is in her account of a storm:

I was sitting alone in the dining room, when an odd kind of crash startled me – in a moment afterwards it was repeated; I then went to the window, which I reached just in time to see the last of our two highly valued Elms descend into the Sweep!!!! (Letter 25)

Sutherland is quoted in the *Independent* as describing Austen's "way of writing" as "powerful, counter-grammatical". Of the very few variations on modern grammatical practice in the letters or the novels of Jane Austen, I have found none that cannot be explained in historical terms. The subjunctive of the verb *be* was still common: thus "If it be true", Letter 32; "[...] asked me whether I were to be at Sidney Gardens in the evening or not" (Letter 38); "Were I going to send a girl to school", Letter 43; "if it be not incompatible with other arrangements", Letter 126. Periphrastic *do* was rarely used in the negative of the verb *know*: thus "I know not", *passim* (but there is also an occasional "I do not know"). Inversion after

any initial adverbial was the norm: “here is Miss Blachford come” (Letter 44), “At ½ past seven arrived the Musicians” (Letter 71); *couple* and *pair* were used without the plural inflexion –s; and the progressive passive was as yet unknown: thus “the collection [...] is now showing”, Letter 85; “my hair was dressing”, Letter 88. In all these instances, Austen is simply conforming to what was current practice.

Where her personal idiosyncrasy can be found is in her abbreviations, in particular of proper names, titles and ordinal numbers: thus (in descending order of frequency) *Eliz*; *Elizth*, *Elizth*; *Edw^d*, *Edw^d*, *Edw*; *Cass*; *Cath*; *Ja* (James); *Tho*; *G:Mama*, *GM*, *G.M.*; *Col.*; *Cap^t*, *Capt.*, *Cap^m*; *Lieut.*; *Esq^r*; *Rev.*; *Rev^d*; *Mde* (Madame), *L^y* (Lady); *G^m* (Godmersham), *Cant^r* (Canterbury); *Jan^{ry}*, *Jan^{ry}*; *Feb^{ry}*; *Sept^r*, *Sept^r*; *Oct.*, *Oct^r*; *Nov^r*; *Dec^r*, *Dec^r*; *2^d*, *3^d*. Other very frequent abbreviations include *tho*’, *altho*’; *thro*’; *w^d*, *c^d*, *sb^d*; *Yrs*, *Yr*; *affec^{te}*, *affec^{te}*, *affec^{te}*, *affec^{te}*; *even^s*, *morn^s*; and (invariably) *&*. While some of these (*Rev.*, *Capt.*, *Lieut.*; also *tho*’, *thro*’) are still commonly used, even in print, others are clearly a form of personal shorthand, such as was commonly used by students taking notes until the advent of the laptop and the tablet. What appears to be a personal tic of Austen’s is the use of the colon within or at the end of abbreviations; the same mark is also used where a word is divided between two lines, thus:

[...] Heroine a faultless Character her:
:self –, perfectly good, with much tenderness²²

It is worth noting that all this, like the scarcity of formal paragraphing, served to compress text and save paper (and, in the case of letters, postage).

None of these features, I submit, is prejudicial to Jane Austen’s reputation as a superb stylist. Consider, for example, the much-quoted opening sentence of *Pride and Prejudice*: “It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife”. This is the version found in most modern editions; the ironic tone is reinforced by the modification from relatively formal lexis (“universally acknowledged”) to the seven monosyllables of the conclusion, which is prosodically effective (/xx/xx/)²³ and includes an unobtrusive allitera-

²² <http://www.janeausten.ac.uk/manuscripts/pmplan/1.html> accessed 31.07.2014

²³ A similar sensitivity to cadence is apparent in the letters: for example, the often quoted “(It keeps one in) a continual state of Inelegance”: xx/xx/xx/xx – Letter 7.

tion (want-wife). Spell and punctuate as you will; the effect is unchanged. My “inner prescriptivist”, as Mark Liberman terms it²⁴, would be intensely irritated by what it would perceive to be unacceptable deviations from the orthographic norm here; but stylistically the sentence remains the work of the person who chose the words and the word order, not of William Gifford or any other editor. Indeed, as we have seen, Gifford’s criticism of the first edition of *Pride and Prejudice* was not of the author, but of the publisher.

No controversy attaches to certain morphosyntactic aspects of Austen’s correspondence. With intransitive verbs, especially of motion, in line with all generations until at least the middle of the 19th century, she forms the present perfect with *be*: thus “Our invitations for the 19th are arrived” (Letter 26), “Frank is come” (Letter 32), “I am just returned” (Letter 38), “What is become of all the Shyness in the World?” (Letter 50), “Charles & George are gone out” (Letter 92), “Mr Murray’s Letter is come” (Letter 121), and many more. She uses the present simple with future reference where we would now use the present continuous: among the examples are “I am very glad that Martha goes to Chilton” (Letter 38), “The Knatchbulls come on Wednesday to dinner” (Letter 45), “He dines here tomorrow” (Letter 105). Austen also has a number of, to the modern reader, unfamiliar forms of irregular verbs in the past simple and past participle: “Grandmother hopes [...] that you have eat up the black one” (Letter 22)²⁵, “We did a great deal – eat some sandwiches all over mustard” (Letter 23), “Your Drawing Ruler was broke in two” (Letter 35), “I had not however quite forgot” (Letter 51), and the wonderful “Fanny & I draved away” (Letter 96); and a few spellings that are clearly on the analogy of *slept*, *kept*: thus *lopt*, *cropt*, *stopt*.

Other variations on what is now the norm are perhaps more distracting: “the thinnest of the two” (Letter 6), “the horrid one of all” (Letter 15), “the stairs are so much easier of ascent” (Letter 19), “I am inclined for short sentences (Letter 51), “I am pleased with M.T.’s being to dine

²⁴ G. K. Pullum and M. Liberman, *Far from the Madding Gerund and other dispatches from Language Log*, New York, William & Company, 2006, *passim*. Liberman himself and other linguists who contribute to the online blog on which this book is based also use “Prescriptive impulse” to express the same concept.

²⁵ *Eat* is the only verb Austen treats in this unconventional way, with infinitive, past simple and past participle made identical. It is perhaps not irrelevant that the past simple is still pronounced by some (especially Home Counties) speakers as /ε /, by others (including the present – Scots – writer) as /εit/ or /et/.

at Steventon” (Letter 80); and some prepositions: “in his way” (Letter 34 and *passim*), “the second room in every floor” (Letter 37), “Amelia is to take lessons of Miss Sharpe” (Letter 44), “in their return from Eastwell” (Letter 91). Austen’s lexis is largely familiar, but here too there are occasional words and expressions that are not found in 21st-century English: thus *direction* (address), *offices* (bathroom), *forenoon*²⁶ (morning), *a twelvemonth* (a year), *se’night* (week); *I am desired to say* (I have been asked to say), *nidgetty* (trifling); *Galinies* (hens)²⁷; and she distinguishes between a closet and a cupboard, although on what grounds is not clear (the Oxford English Dictionary defines each in almost exactly the same words, glossing “closet” as “cupboard” and vice versa). Sentence structure varies from the complex and sophisticated to the elementary; in Letter 87 the writer herself has fun with over-simplicity:

I am going to write nothing but short Sentences. There shall be two full stops in every Line. Layton and Shear’s *is* Bedford House. We mean to get there before breakfast if it’s possible. For we feel more and more how much we have to do. And how little time. This house looks very nice. It seems like Sloane S^t moved here.

It is clear, then, that Austen was not the spontaneous, uncontrolled stylist that Professor Sutherland’s remarks would seem to suggest. On the contrary: she was well aware of the effect of specific syntactic and lexical choices, from which her occasionally idiosyncratic spelling and punctuation do not seriously detract.

To conclude: style, said Jonathan Swift²⁸, is “proper words in proper order”; no dictionary defines style in terms of correct spelling and punctuation. Nor is it appropriate to judge any aspect of a writer’s language, be it lexis, syntax, pointing or orthography, without reference to the linguistic conventions of the time in which that writer lived and worked. Nor can it be argued that Jane Austen was a merely instinctive writer: in her letters, as we have seen, she several times expresses a concern with stylistic refinement, humorously or with a proper professional regard for

²⁶ This is still current in my native Scotland.

²⁷ There are also a number of mysterious terms not listed in the OED: thus *Fencibles*, *List shoes*.

²⁸ “Letter to a Young Clergyman”. Swift’s succinct definition is listed in many dictionaries of quotations.

her readers²⁹. A degree of informality is the norm in private correspondence; but the two manuscript versions of Chapters 22 and 23 of *Persuasion* – the sole surviving example of a revised text of one of the mature works – show the artist at work, recasting, rephrasing, reshaping the narrative. It remains true that the letters, to which Austen devoted no such scrupulous attention, offer extensive confirmation of her gift for lively, witty, elegant expression.

²⁹ Commenting on the publication of *Pride and Prejudice*, she wrote to Cassandra that “a ‘said he’ or a ‘said she’ would sometimes make the Dialogue more immediately clear” (Letter 79, 29.1.1813).

A PRAISE OF THE IMPURE.
THEORETICAL OUTLINES
OF A MEDITERRANEAN ECOCRITICISM

Serenella Iovino

Two are the dominant images that come to one's mind when the Mediterranean is mentioned. One is the crystallized perfection of ancient cultures and of landscapes of sea and land, celebrated by exquisite poets and populated by brotherhoods of bearded philosophers. Another is the appalling mass of migrants who struggle to reach Southern Europe on board of old and inhumanly crowded ships, feeding (if they survive) a humongous black market of new slaves: according to official records, from 1998 to today 623.000 people lost their lives in our coastal waters¹.

In a time when ecocriticism is hardly imaginable without a reference to issues of environmental justice, postcolonial studies, agentic materialism, posthumanism, trans-corporeality, and trans-locality, both images reveal new disclosures for this discipline, and demand to be conceptualized². This is what this essay will do. Being a reflection on the relationships between the Mediterranean reality and its theoretical coordinates, this contribution will be mostly theoretical. My aim is not to discuss literary examples – something which Bertrand Westphal, for example, has brilliantly done in his *L'oeil de la Méditerranée* (2005). Rather, I will sketch a conceptual framework, and possibly point out some research directions.

¹ For a database on Mediterranean migrants, see *The Migrant Files*: <https://www.detective.it/detective/the-migrants-files/> (21 October 2014).

² On ecocriticism's theoretical developments, see L. BUELL *The Future of Environmental Criticism*, Malden, Blackwell, 2005; A. GOODBODY and K. RIGBY, eds., *Ecocritical Theory*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011; H. GRAHAM AND H. TIFFIN, *Post-colonial Ecocriticism*, New York, Routledge, 2010; J. J. COHEN, ed., *Prismatic Ecology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013; S. IOVINO AND S. OPPERMANN, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2012. The present essay is itself a condensed version of the critical paradigm elaborated in the "Ecozon@" Special focus issue of on "Mediterranean Ecocriticism" (ed. S. Iovino).

In order to do so, I will develop my reflection on three main points. The first is that a Mediterranean ecocriticism is not the same of an ecocritical reading of Mediterranean subjects, but an independent ecocritical paradigm; the second is that hybridity is the key-category of this paradigm; the third is that such a paradigm is crucial not only to dismantle romanticized visions connected to new kinds of Orientalism, but also to affect the elemental imagination of ecocriticism, in ways that reject all forms of exceptionalism, either human or terrestrial. The proposal for a “Mediterranean Ecocriticism” will be eventually that of a materially and discursively hybrid vision in which the dynamics of land and sea, like all the different forces involved in this natural-cultural scenery, co-emerge and co-evolve.

A Mediterranean ecocriticism is not the same of an ecocritical reading of Mediterranean subjects. This challenging statement is a response to a very basic question, namely, “What is a Mediterranean Ecocriticism?” No part of the world – physical or cultural – includes more “theory” than the Mediterranean. The interrogation about how to theorize Mediterranean ecocriticism depends therefore on the question about how to theorize the Mediterranean. Of course, this issue has been widely researched, especially by historians: suffice it to mention Fernand Braudel’s volumes *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* (originally published in 1949 and 1966) and the works of all those scholars that, up to our days, continue questioning the “nature” of the Mediterranean world. In this panorama, *The Corrupting Sea*, by Nicholas Horden and Peregrine Purcell (2000), *The Nature of Mediterranean Europe*, by A.T. Grove and Oliver Rackham (2001), and David Abulafia’s *The Great Sea* (2011) are significant examples.

To the eyes of the ecocritic, however, what first ensues from a reflection on our topic is that the Mediterranean – as a physical as well as a *narrative* entity – is a hybrid and a collective substance. Hybridity is in its very name, indeed: an earthly sea, *medi-terraneum*, a middle-sea in the middle of lands. Also hybrid are its geological history and ecological features: geographers describe it as “a miniature ocean contained by miniature continents and subcontinents each of which contains smaller physical worlds separated by coastal ranges and accessible only through narrow valleys or difficult mountains” (Makhzoumi and Pungetti 15). This definition signals a peculiar hybridity of scales, too. But hybridity is in the

very landscape of the Mediterranean. The typical Mediterranean *maquis* or *macchia*, for example, is a hybrid: not completely indigenous or spontaneous, it is instead a “semi-natural landscape” in which sclerophyll forests and bushes have gradually mixed with the original vegetation. The same can be said for other plants or for food. In the “historic home of *vitis vinifera* and *olea europaea*” (Harris 4), oranges, citruses, figs, agave, aloe, eucalyptus, cypress, were “imported” from extra-Mediterranean lands, just like some of the pillars of Mediterranean cuisine: tomatoes, corn, rice, peppers, coffee... This is the sense of Braudel’s definition of the Mediterranean as a “heteroclitite” or a “crossroad-sea” (Braudel, *La Méditerranée: L’espace et l’histoire* 10). For ecocritics, this translates in the porous and trans-local nature of the Mediterranean identity, if a Mediterranean identity exists at all.

These crossings and this hybridity do not simply involve physical elements, but return in cultural formations: a sea of encounters, the Mediterranean is a site of meeting for east and west, north and south. And most of all it is a place for *métissage*, in evolutionary as well as in socio-political terms.

It is hence clear how *this “connective” hybridity becomes a more general category*. Historians deploy it already. In an essay of 2005, David Abulafia, for example, talks of the many “Mediterraneans” of the world: the Caribbean, Japan, even the Sahara: all hybrid places in which the permeability of waters and lands has been instrumental for people, ideas, goods, and natures to connect, even to merge into each other (Abulafia, “Mediterraneans”).

This conceptualization, however, is even clearer in the anthropological debate. Significantly, one finds in here thought-provoking echoes of the post-humanist paradigm. In his praised book *Il pensiero meridiano*, recently translated into English as *Southern Thought*, the Italian scholar Franco Cassano talks for example of the Mediterranean and of the Mediterranean “identity” using the same approach deployed by the theorists of post-humanism, when they stress and show our inter- (or intra-) dependence with the nonhuman³.

³ On posthumanism, see R. BRAIDOTTI, *The Posthuman*, London, Polity Press, 2013; C. WOLFE, *What is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009; D. HARAWAY, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008; N. K. HAYLES, *How We Became Posthuman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999; and R. MARCHESINI, *Post-human*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002. On the anthropological debate about identity, see F. REMOTTI, *Contro l’identità*. Rome-Bari: Laterza, 2007.

The Mediterranean is, in this respect, the site of a becoming-together of natures and cultures: “our we is full of others”, Cassano says (xlvii), somehow resonating with Donna Haraway’s statement “To be one is to become with many” (Haraway 3-4). But the important thing here is that this argument implies a radical de-idealization of the “Mediterranean discourse”. In Cassano’s words:

gaining awareness of this delicate and complex contact requires a precise way of looking at the past [...]. The Mediterranean is an irreducible pluriverse that does not allow itself to be reduced to a single voice. Its value rests precisely in this irreducible multiplicity of voices, none able to smother the others. The land-based exteriority of the continents is there to remind us that their difference cannot be eliminated and that the co-existence we must build cannot be founded on a single law. No sunshine (in Italian: *nessuna solarità*) will hand us the keys to a process that we must build ourselves. (xlvii)

The “sunshine/*solarità*” to which Cassano refers is the idealized unity of the “Mediterranean world”, based on an idealized way of looking at the past. But the Mediterranean is not just a “sea of the past” (As Cassano again observes, “If the Mediterranean were a sea of the past [...] it is difficult to understand why the fleet of the United States, the symbol of the Atlantic empire, moves about restlessly in its waters”, xlvii). And it is not simply “one”, but rather “an irreducible pluriverse”. It is what the French philosopher Bruno Latour, in his “Attempt at a ‘Compositionist Manifesto’”, calls a composition, namely, a compound where elements are “put together while retaining their heterogeneity”, a collective whose narrative is open to multiple endings, because “what is to be composed may, at any point, be *decomposed*” (Latour 473-474). This applies to landscapes, civilizations, people, visions, natures, and to all the storied embodiments and bio-political encounters that materialize in this context, from Homer up to our days. The statement of the Croatian writer Predrag Matvejević in his famous “Breviary” – “The Mediterranean is a vast archive, an immense grave”(23) – is the most effective epitome of this whole material narrative.

Therefore, if we go back to our initial question – “What is a Mediterranean Ecocriticism?” – we will answer that this ecocriticism is the theoretical framework for this Mediterranean complexity, a complexity in which the Mediterranean’s material narrative is embedded. This also ex-

plains why Mediterranean ecocriticism is not simply an ecocriticism *about* Mediterranean topics, but rather a theory for its hybrid material narrative. It is a theory that understands in the Mediterranean's hybridity elements of universality, seeing such hybridity not only as a key to read the Mediterranean as a material "archive", but also as a dynamic composition "that we must build ourselves" (Cassano, *Southern Thought* xlvi). The usefulness of such an approach is that of being processual and anti-normative. Desacralizing fixed (and hierarchically ordered) identities, this approach also undrapes the self-referential glories of West-centrism in its various forms.

This brings us back to the first image: that of the Mediterranean the site of a past perfection. This aestheticized vision is actually premised to a form of Orientalism that scholars call "Mediterraneanism". "Mediterraneanism" is an essentialist discourse about the Mediterranean as a site of "origins" and "lost perfection." As Michael Herzfeld remarks, Mediterraneanism can embrace everything, "from epistemology to food." This inclusiveness, however, is neither neutral, nor horizontal, because it implies "a global hierarchy of value" (52), extended in time as well as in space. Clearly connected to a Western- and Euro-centric vision, this Mediterranean Orientalism is *de facto* instrumental to consolidated power balances, and therefore loaded with bio-political violence.

Taking impurity as the building brick of its theory, Mediterranean ecocriticism provides an effective answer to these lurking ideologies. Mediterranean ecocriticism shows that the Mediterranean is not only the pure "sunshine" of Olympic mythologies; it is not only Europe, and it is not only the "West". It is Africa and the Middle East, the Balkans as well as Turkey, *modern* Greece and *modern* Egypt; it is a breeding ground for different cultures, religions, economies, and political systems. In this context, the effects of Mediterraneanism as a "global hierarchy of value" are evidently marked not only on the body of Mediterranean natures and landscapes, transformed into new markets for global capitalism; but also on the migrants' bodies, masses of humans who die in the desperate attempt to escape the poverty and despotism of their (Mediterranean) countries, in order to reach more prosperous and democratic (Mediterranean) lands. It is these "Southern" people and their environments that are chiefly affected by the self-representations of the Mediterranean as a "Mare nostrum": a proprietary expression where "nostrum" clearly refers

to a Euro-Atlantic collective of forces. In this very sense, Mediterraneanism is a material-discursive appropriation (and a global re-colonization) of the sea. And in this very sense, the Mediterranean adds novel, inescapable dimensions to the discourses of postcolonialism, environmental justice, and material ecocriticism.

A Mediterranean ecocriticism is therefore an ecocritical paradigm that rejects essentialisms, that focuses on porous identities – bio-political entities which are trans-local as well as trans-corporeal; it is an ecocritical paradigm that applies this notion of hybridity to every natural-cultural compound, including our ecological imagination.

Hence my conclusion: *through the Mediterranean paradigm, ecocriticism re-elaborates its elemental imagination, in ways that reject all forms of exceptionalism, either human or terrestrial.* This is possible if we remember the fact that the Mediterranean is, first of all, a sea. This idea is my way to integrate “blue cultural studies”, a paradigm formulated by the American Shakespeare scholar Steve Mentz. The view underlying Mentz’s blue cultural studies is that the cultural imagination of nature is almost exclusively a “terrestrial” imagination. Mentz maintains that, in spite of our evolutionary as well as historical connection to the oceans, most of our codes are dominated by “ideologies of land ownership” (97). In my opinion, such perspective entails two major consequences. The first is the need to complement a “terrestrial” imagination with a marine one, possibly fostering what, echoing post-humanist ideas, we could name a “post-terrestrial” imagination. (Another Shakespeare scholar, Dan Brayton, advocates a “terraqueous ecocriticism” in his *Shakespeare’s Ocean*). The second consequence is an awareness about the structural ambivalence of our relation to the marine element and to our “ecological other” in general:

Look at the world through salty eyeballs, remembering that the fluid in our eyes tastes like the sea. Most of our world is water. Most of that water is salt. No matter what it looks like, what it makes us feel, how our bodies float on its swells, the ocean is no place to live. [...] Long ago we crawled out of the water. We can’t go back. (Mentz 97)

The lesson for human and terrestrial exceptionalism is clear: *the ocean is an absolute Other to us, but it is an Other, wild and maternal, to which we belong.*

Hybridizing their views, Mediterranean ecocriticism and blue cultural studies are instrumental to amend our human exceptionalism. Based on

the assumption that our power is measured against the depth of our footprints on the solid ground, this exceptionalism is contradicted by the very body of the world, which is not only land, and not only dry. The very presence of the sea “around us”, as Rachel Carson says, is a good reminder of the dangers lurking in waters that ancient mythologies already described as perilous and capricious. Today Mediterranean waters are inhabited by all sorts of uncanny presences, which are neither Scylla and Charybdis, nor Ulysses’ mermaids. These eerie beings are plastic and oil, humongous and invisible fishnets, toxic shipwrecks, and the remains of the nameless migrants who failed to reach wealthier and more “peaceful” shores. Seen in this perspective, every medi-terranean sea, including *Akdeniz*, our White Sea, as Turks call it, is always a black sea. Black, like oil, like death, like the contaminated waters that poison mammals and fish, or like the color of the skin of those oppressed humans who happened to be born on the wrong coasts – there, in their “Souths.” Reframing Mediterranean discourse means to provide emancipation for these marginalized “Souths”, which, in ecological terms, also include marginalized nonhuman subjects, starting with the sea and all of its life-forms.

Mediterranean ecocriticism implies therefore an elemental humility, recognizing that the oceans can determine our fate in many ways. But this elemental humility implies in turn an elemental responsibility, because we can determine the oceans’ fate, too. And in fact we did, transforming the Mediterranean into a suffering and exploited sea: overfished, over-trafficked, over-cementified along its coastal lines; and polluted, as proven by the presence of billions of tons of contaminants and waste, including a Mediterranean “Garbage Patch” recently discovered by environmental scientists⁴.

In addition to this elemental dimension, Mediterranean ecocriticism draws attention to a powerful eco-social and human element, calling us to reframe our discourses about “the human” outside of some of the treacherous generalizations of classic environmentalism. In fact, the otherness that we have to face is not only the withstanding alterity of the sea, but also the succumbing alterity of the other human – an Other that does not arrive on Mediterranean coasts as a conqueror, but “hidden in the belly of ships, a clandestine escaping from old masters, [...] perhaps already in the vise of new ones” (Cassano xlvi-xlvii).

⁴ See “250 Billion Plastic Fragments in Mediterranean,” <http://phys.org/news/2010-12-billion-plastic-fragments-mediterranean.html> (21 October 2014).

Facing all these Others – whether humans, elements, or other natures – Mediterranean ecocriticism calls us to learn the “hybrid mode” of inclusive compositions. It calls us to use our stories as membranes, not as shells, porous to every co-existing Other. It calls us to demilitarize and decolonize our identities. If it is so difficult to define a Mediterranean identity, this is for a very simple reason: Our “we” is full of Others.

Works Cited

- ABULAFIA D., “Mediterraneans”, in *Rethinking the Mediterranean*, ed. W. V. Harris, New York, Oxford UP, 2005, pp. 64-116.
- . *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, New York, Oxford UP, 2011.
- BRAIDOTTI R., *The Posthuman*, London, Polity Press, 2013.
- BRAUDEL F., *La Méditerranée: L’espace et l’histoire*, Paris, Flammarion, 1999.
- . *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Vol. I. Trans. S. Reynolds, Berkeley, U of California P, 1972.
- BUELL L., *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell, 2005.
- CASSANO F., *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*, ed. Norma Bouchard and Valerio Ferme, New York, Fordham UP, 2012.
- COHEN J.J., ed., *Prismatic Ecology: Ecotheory Beyond Green*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- GOODBODY A. and RIGBY K., eds., *Ecocritical Theory: New European Approaches*, Charlottesville, U of Virginia P, 2011.
- GRAHAM H. and TIFFIN H., *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, New York, Routledge, 2010.
- GROVE A. T. and RACKHAM O., *The Nature of Mediterranean Europe: An Ecological History*, New Haven, Yale UP, 2001.
- HARAWAY D., *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- HARRIS W.V., “The Mediterranean and Ancient History”, in *Rethinking the Mediterranean*, ed. W. V. Harris, New York, Oxford UP, 2005, pp. 1-44.
- HAYLES N.K., *How We Became Posthuman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- HERZFELD M., “Practical Mediterraneanism: Excuses for Everything, from Epistemology to Eating”, in *Rethinking the Mediterranean*, ed. W. V. Harris, New York, Oxford UP, 2005, pp. 45-63.

- HORDEN N. and PURCELL P., *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford, Blackwell, 2000.
- IOVINO S., ed., “Mediterranean Ecocriticism”, Special Focus Issue of *Ecozon@* 4.2 (2013).
- and OPPERMAN S., eds., *Material Ecocriticism*. Bloomington, Indiana University Press, 2014.
- LATOUR B., “An Attempt at a ‘Compositionist Manifesto’”, *New Literary History* 41 (2010), pp. 471-490.
- MAKHZOUMI J. and PUNGETTI G., *Ecological Landscape Design and Planning: The Mediterranean Context*, London, E. & F.N. Spon, 1999.
- MARCHESINI R., *Post-human: Verso nuovi modelli di esistenza*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002.
- MATVEJEVIC P., *Mediterranean: A Cultural Landscape*, Trans. M. Heim, Los Angeles, U of California P, 1999.
- MENTZ S., *At the Bottom of Shakespeare’s Ocean*, London, Continuum, 2009.
- REMOTTI F., *Contro l’identità*, Rome-Bari, Laterza, 2007.
- WESTPHAL B., *L’oeil de la Méditerranée: Une odysée littéraire*, La Tour d’Aigues, Editions de l’Aube, 2005.
- WOLFE C., *What is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

COETZEE AND CALVINO: A NOTE ON FICTION

Johan U. Jacobs

University of KwaZulu-Natal

In “The Philosophers and the Animals”, the first of her lectures on “The Lives of Animals”, J.M. Coetzee’s fictional *alter ego*, the Australian novelist Elizabeth Costello, expounds on the horrors perpetrated by human beings against animals in laboratories, zoos, and abattoirs. She compares these mass crimes to the holocaust, which, she says, offering a familiar argument, came about because “the killers refused to think themselves into the place of their victims” (Coetzee 2003: 79) and treated them as objects, not fellow beings. Costello goes on to explain, however, that “[t]he heart is the seat of a faculty, *sympathy*, that allows us to share at times the being of another”. Such sympathy is not limited to other humans, but can also be extended to nonhuman beings:

Sympathy has everything to do with the subject and little to do with the object, the ‘another’, as we see at once when we think of the object not as a bat (‘Can I share the being of a bat?’) but as another human being. There are people who have the capacity to imagine themselves as someone else, there are people who have no such capacity (when the lack is extreme, we call them psychopaths), and there are people who have the capacity but choose not to exercise it.

According to Costello, “there is no limit to the extent to which we can think ourselves into the being of another. There are no bounds to the sympathetic imagination” (80).

That the animal world can be accessed by a *non-literary* imagination is evident from the anthropologist Barbara Smuts’s response to Costello’s lecture in *The Lives of Animals*, where she tells of her interactions with animals as “fellow social beings, rather than as subjects of scientific inquiry” (Smuts 1999: 113). By regarding an animal as a “‘person,’ albeit of another species” (117) – that is, as a “nonhuman person” (120) – whose

social subjectivity she takes into account, Smuts has achieved “a joyful intersubjectivity that transcends species boundaries” (114). Coetzee’s Costello, best known for her novel *The House on Eccles Street* in which she famously reclaimed Joyce’s Molly Bloom as her own fictional character, chooses nevertheless to turn to literature to show how the sympathetic imagination might operate in crossing the ontological divide between human and nonhuman. To write *The House on Eccles Street*, she says: “... I had to think myself into the existence of Marion Bloom [...] the point is, *Marion Bloom never existed*. Marion Bloom was a figment of James Joyce’s imagination. If I can think myself into the existence of a being who has never existed, then I can think my way into the existence of a bat or a chimpanzee or an oyster, any being with whom I share the substrate of life” (Coetzee 2003: 80). Fiction, where authors and readers alike cross an ontological divide in their creation of, and engagement with, imagined characters, is Costello’s preferred example of how the sympathetic imagination can be exercised.

In “At the Gate”, the eighth “Lesson” in *Elizabeth Costello*, Costello’s journey has brought her to a border town between two ontologically distinct worlds, this life and the afterlife, and she once again finds herself having to contemplate a threshold between two disparate and adjacent states of being. On this side of the gate through which she must pass, she experiences a heightened sense of being physically embodied (“Not only is she *in* this body [...] but she somehow *is* this body”, 210); and she is also given a glimpse into the world beyond the gate, where the light may be “more brilliant than the varieties of light she has known hitherto, but not of another order” (196). As a “petitioner before the gate” (194), she is required by the man in the guardhouse to write a statement of her beliefs in order to be granted passage from this life to the next.

And once again Costello/ Coetzee resorts to literature and its tropes to negotiate the crossing. Costello defines herself as “a writer, a trader in fictions” (195), whose profession precludes a particular belief system; in her line of work “one has to suspend belief” (213). She is, she says, acknowledging Czeslaw Milosz, “a secretary of the invisible” (199). Explaining herself before a panel of judges, she becomes increasingly aware of “the literariness of it all” (204): the little town with its band playing Souza marches and Strauss waltzes, and its cafés on the square, resembles “an obscure Italian or Austro-Italian border town in the year 1912” (206); the gulag-like bunkhouse where she is accommodated “is out of a

book” (206); the wall, the gate and the sentry “are straight out of Kafka” (209), and the judges themselves “[e]xcessively literary” (200) – “a court out of Kafka or *Alice in Wonderland*” (223). She suspects that she is not so much in hell or “a purgatory of clichés” (206) as in “a kind of literary theme park” (208). In endeavouring to account for what she believes in as a writer, she apologises to her judges for her “lamentably literary presentation” (217-8). All she can come up with are the stock operations of the literary imagination: more immediately, a story about the frogs of Dulgannon as a metaphor for the renewal of life, and afterwards, a belief in the sounds of words, an image of herself as a Yeatsian “*singing-bird*” (223), and a vision of an old, sleeping dog blocking the gate, on the far side of which is “nothing but a desert of sand and stone, to infinity” (224). On the one hand, she realises, her vision is not to be trusted, “in particular the anagram GOD-DOG. *Too literary*, she thinks again. A curse on literature!”. On the other hand, however, the storytelling imagination, despite her awareness of its limitations, is the one thing she *has* believed in; it has brought her to this threshold, and enabled her to form at least some impression of a world beyond it.

In *Slow Man*, Costello once again features prominently in relation to two juxtaposed but ontologically different states of being which she both defines and is instrumental in crossing. The protagonist and figural narrator, Paul Rayment, is a retired portrait photographer whose right leg has been amputated as the result of a cycling accident. The severance of his limb demarcates two distinct modes of living: life before the accident and life after: “the cut seems to have marked off past from future with such uncommon cleanness that it gives new meaning to the word *new*. By the sign of this cut let a new life commence” Coetzee 2005: 26). The subsequent invasion of his life and flat by Costello precipitates a major ontological readjustment for Rayment: she causes him to wonder whether the impact with Wayne Bright’s car might actually have been the moment of his death (“the gasp when he hit the road, the breath going out of him in a whoosh”, 83), which then brings him to the overwhelming realisation that everything that has happened since the accident might have been in an afterlife – a duplicate, if ontologically different, version of his previous life:

Is this what it is like to be translated to what at present he can only *call the other side*? Is this what has happened to him; is this what happens to everyone? [...] If this does not amount to a big moment, a Copernican

moment, then what does? The greatest of all secrets may just have unveiled itself to him. There is a second world that exists side by side with the first, unsuspected. One chugs along in the first for a certain length of time; then the angel of death arrives in the form of Wayne Blight or someone like him. For an instant, for an aeon, time stops: one tumbles down a dark hole. Then, hey presto, one emerges into a second world *identical with the first*, where time resumes and the action proceeds – flying through the air like a cat, the throng of curious onlookers, the ambulance, the hospital, Dr Hansen, et cetera – except that one now has Elizabeth Costello around one’s neck, or someone like her. (122)

Once again, Coetzee configures these contiguous and ontologically different states of being, as well as their interpenetration, in fictional – and metafictional – terms. Rayment, a character is what begins as an essentially realistic narrative by Coetzee, has to engage with a dominating author of imaginary worlds who initially enters his story in the same diegetic realm in which he has his being. The traditional divide between ‘reality’ and fictionality becomes increasingly blurred: why has Costello sought out Rayment, or, as she alleges, has he come to her? He begins to see himself as a fictionalised character, assuming at first that she is using his life as a source for her fiction, but then, more disturbingly, suspecting that he is a fictional character of her creation, his life a story being authored by her. Whereas he had first regarded her as another figure in his own story, he now comes to see himself as a figure in one of hers. She, on the other hand, initially regards him as a given subject whose life she is required to narrativise, but afterwards comes to see him in postmodernist terms as an autonomous character who must partner her in an act of fictional co-creation. As the conventional distinctions between actual and implied authors, their narrators and characters all dissolve, the divide between reality and fiction yields to an understanding of reality as a narrative construct and fiction as reality – of life and its fictional afterlife as parallel, duplicate, and mutually accessible.

The first of the “Eight Lessons” in *Elizabeth Costello*, titled “Realism”, begins with the implied author/narrator addressing “the problem of the opening” (2003: 1), and offering an image of fictional narrative as a bridge over the divide between the real world and a fictional world, “to get us from where we are, which is, as yet, nowhere, to the far bank. It is a simple bridging problem, a problem of knocking together a bridge”. Fictional narrative is presented as a process of building a bridge from the

as yet undescribed world (“the territory in which we were”) on this side of a chasm, or void, to the as yet unrealised other side (“the far territory, where we want to be”). Coetzee’s metaphor of the bridge recalls the one by Italo Calvino in the section of *If on a winter’s night a traveller* (1979) titled “Without fear of wind or vertigo”, which similarly begins with the problem of defining the space from which his protagonists’ “story can emerge from nothingness, find a point of departure, a direction, a plot” (1981: 80). Amidst throngs of people fleeing across the Iron Bridge from civil war to the safety of an unnamed city, the protagonist comes to the assistance of a terrified young woman who suffers from vertigo, and, looking through the spaces between the iron steps of the bridge at the river below, he begins to understand what she feels: “that every void continues in the void, every gap, even a short one, opens onto another gap, every chasm empties into the infinite abyss” (82). The situation suggests a self-reflexive metaphor to him: “Perhaps it is this story that is a bridge over the void, and as it advances it flings forward news and sensations and emotions to create a ground of upsets both collective and individual in the midst of which a path can be opened while we remain in the dark about many circumstances both historical and geographical”. The only stability and security available to both author and reader is the narrative bridge being constructed underfoot.

In *The Childhood of Jesus* (2013), the narrative is located in and constitutes a passage from an unspecified past to an indeterminate future, from an earlier life to an afterlife. The middle-aged protagonist, Simón, and the five-year-old boy, David, to whom he is friend, guardian and godfather after David was separated from his mother and lost his documents during the ocean crossing, arrive as new immigrants in the port city of Novilla in an unnamed Spanish-speaking country. Their entry into this new world is described in the language of spiritual rebirth or translation into an afterlife: like all the other arrivals, they have “no past, none that counts” (97); all “start anew here [...] with a blank slate, a virgin slate” (103); all have come “from nowhere, from nothing” (103), nor have they brought any history with them, since they have been washed clean not only of their past but also of their memories of it. Although Simón recognises that he is “a new man in a new land” (114), he nevertheless perceives their state as of being in a kind of “limbo” (19): the officials at the transit camp and the Centre where he and David are processed as new arrivals are apathetic and uninterested, and there seems to be a general

absence of passion, irony and any secret yearnings in the people he encounters afterwards. The memory of passion is still strong in Simón, however, and life in the new country is too anodyne for his taste: “too lacking in ups and downs, in drama and tension” (64). Here where everything seems to have little weight or substance, he is reluctant to give up “the feel of residence in a body with a past” (143).

Although the past lives of the characters form no part of the narrative, their afterlife gradually acquires some substance and detail in narration. The reader is reminded throughout of the void beneath the narrative bridge. Simón suffers an attack of vertigo, which makes him feel that he is “going to slip and fall” (39) at work on the docks, and is later accidentally knocked over the side and falls into the gap between the quay and the hull of the ship. David suffers from a child’s anxiety about falling into the cracks in the pavement when he walks, which turns into an obsession about falling into gaps – for instance, when asked why he is handling the copy of *Don Quixote* he is reading so roughly, he replies that if he doesn’t hurry, “a hole will open [...] inside the page” (166). When he later again repeats his fear that “We can fall down the gap. Down the crack” (176), Simón explains to him, referring to the gaps between stars and trying to make him understand the differences between gaps and cracks and holes: “A gap is not the same as a crack [...] Gaps are part of nature, part of the way things are. You can’t fall down a gap and disappear. It just doesn’t happen. A crack is quite different. A crack is a break in the order of nature”.

David’s obsession underlies his inability to learn the logic of conventional numeracy, to accept that numbers are not isolated but sequential, and that two and two equals four. This, Simón’s friend Eugenio says, is “a universal rule, independent of us, not man-made at all” (248); the alternative way of thinking, in which two and two equals three, would belong to “another universe, with other physical laws”, and would result in chaos. Simón, however, tries to explain to Eugenio David’s radically different way of understanding numbers, which are nonetheless very real to him, by trying to see them through the boy’s eyes:

‘Put an apple before him and what does he see? An apple: not *one* apple, just *an* apple. Put two apples before him. What does he see? An apple and an apple: not two apples, not the same apple twice, just an apple and an apple. Now along comes señor León (señor León is his class teacher)

and demands: *How many apples, child?* What is the answer? What are *apples*? What is the singular of which *apples* is the plural?' (248-9)

Sympathising with Eugenio's exasperation, Simón elaborates further on David's alternative epistemology, and ontology:

'David won't follow us. He won't take the steps we take when we count: *one step two step three*. It is as if the numbers were islands floating in a great black sea of nothingness, and he were each time being asked to close his eyes and launch himself across the void. *What if I fall?* – that is what he asks himself. *What if I fall and then keep falling for ever?* Lying in bed in the middle of the night, I could sometimes swear that I too was falling – falling under the same spell that grips the boy. *If getting from one to two is so hard*, I asked myself, *how shall I ever get from zero to one?* From nowhere to somewhere: it seemed to demand a miracle each time.' (249)

What Simón is formulating here – the miracle of launching oneself across the void, from nowhere to somewhere – is equally the miracle of narrative, of storytelling. And he also understands, through David's eyes, its contingency. What, he asks Eugenio, if they are wrong and David is right: "What if between one and one there is no bridge at all, only empty space? And what if we, who confidently take the step, are in fact falling through space, only we don't know it because we insist on keeping our blindfold on? What if this boy is the only one among us with eyes to see?" (250). Notwithstanding Simón's later reassurances to David that they are "safe with the numbers" (227) and that the "numbers are what hold the universe together", and that he need not fear that they will give way beneath his feet, in *The Childhood of Jesus* Coetzee appears to be questioning his own faith in the efficacy of what in *Elizabeth Costello* and in *Slow Man* is proposed as (meta)fictionality in overcoming an ontological divide.

In *The Childhood of Jesus* Coetzee engages with his theological and philosophical themes in a narrative in which the story of his child-protagonist, David, often bears a parodic resemblance to that of the Biblical Jesus. To cite only some of the instances: in a strange annunciation, Simón wishes the boy on the woman Inés, who accepts the charge to become his mother, although David insists that Simón and Inés are not his biological parents. David is constantly moved by a desire to save people, and attempts to raise the old carthorse El Rey from the dead, as well as a duckling that has been crushed underfoot. He challenges the authority of

Señor León, who is no longer prepared to tolerate him in his class, and when tested to write “*Conviene que yo diga la verdad*, I must tell the truth” (225) on the blackboard, writes instead, “*Yo soy la verdad*, I am the truth”. On another occasion, when told by Simón that he should protect the poor, save the oppressed, and honour his mother, he replies: “No! My mother must honour me” (246). In addition to his difficulty in learning how to read and write conventionally, David is also in the habit of writing stories for himself in a private script. Other parodic parallels with the story of Jesus are their eventual flight to safety from Novilla, as well as David’s propensity for gathering companions, if not quite disciples, along the way.

It is, however, not to the Bible that Coetzee turns to engage with the issues of life and afterlife, being and non-being, physicality and spirituality, but to other, literary works. *The Childhood of Jesus* makes extensive use of intertextuality in the construction of its narrative. The most obvious intertexts are the Kafkaesque bureaucracy in the *Centro de Reubicación* where Simón and David first arrive, and *Don Quixote* which Simón reads to David as the basis of his education. There are also references to Voltaire’s *Candide* (“All is for the best in the best of all possible worlds”, Simón remarks about their work on the docks, 41), and to Coetzee’s own *Slow Man* (when Simon has delivered David to Inés, he says that it is “like waking after surgery to find a limb has been cut off”, 90). But most significantly, although Coetzee does not turn in the first place to the authority of the canonical scriptures in building his narrative bridge across the void, he does turn to the *fictionality* of the popular apocryphal texts with their miraculous and anecdotal stories about the childhood of Jesus. *The Infancy Gospel of Thomas* (second century) presents the child Jesus from the age of five to twelve as something of a brat, bringing clay birds and dried fish to life, cursing other children who displease him and causing them to wither and die, striking people blind, and failing to be taught by his teachers and wanting to teach them instead. The source of David’s encounters with Señor León in *The Childhood of Jesus* is obvious from Jesus’s response to his teacher’s reading lesson in *The Infancy Gospel of Thomas*: when instructed, “Say, *alpha*”, Jesus is said to have replied to him: “First tell me what is the *beta* and I will tell you what *alpha* is”. The seventh-century *Infancy Gospel of Matthew* (also known as the *Gospel of Pseudo-Matthew*) provides a fuller account of the flight into Egypt, and the

second-century *Infancy of Gospel of James* (or *Protoevangelium of James*) tells the story of the birth and upbringing of Mary herself, the nativity of Jesus, hiding him from Herod the Great, and of the infant John the Baptist joining the Holy Family in Egypt – in *The Childhood of Jesus* the name of the hitchhiker who joins Simón, Inés and David on their journey to a new life in Estrellita is called Juan.

Like Calvino's, Coetzee's novels finally uphold a belief in fiction – storytelling – that is aware of its own contingency as the way of getting from one to two, from alpha to beta, and of crossing the divide between self and other, even of passing from life to afterlife, by building a bridge over the void.

Works Cited

- CALVINO, I. 1981 (1979). *If on a winter's night a traveller*. William Weaver (trans). London, Secker & Warburg.
- COETZEE, J.M. 2003. *Elizabeth Costello: Eight Lessons*. London, Secker & Warburg.
- COETZEE, J.M. 2005. *Slow Man*. London, Secker & Warburg.
- COETZEE, J.M. 2013. *The Childhood of Jesus*. London, Harvill Secker.
- SMUTS, B. 1999. "Barbara Smuts". J.M. Coetzee. *The Lives of Animals*. Amy Gutmann (ed). Princeton, NJ, Princeton University Press.

RIFLESSIONI SULLA POESIA NEL XX SECOLO: CZESŁAW MIŁOSZ E KARL SHAPIRO

Krystyna Jaworska

Nel 1956 il futuro premio Nobel Czesław Miłosz (1911-2004) pubblicò a Parigi, da Instytut Literacki, la più prestigiosa casa editrice dell'emigrazione polacca, il *Traktat poetycki* (*Trattato poetico*), poema alquanto complesso in cui si mescolano riflessioni sul ruolo della poesia, in un secolo che ha visto distruzioni e guerre immani, e considerazioni sui poeti e sulla storia polacca del Novecento, alquanto criptiche per chi non ne conosca i riferimenti storico-culturali.

L'opera iniziò a essere tradotta dopo il conferimento del Nobel all'autore. A rompere il ghiaccio fu la versione russa di Natalia Gorbanievskaja edita ad Ann Arbor nel 1982, cui seguì, nel 1996, quella ceca e dopo altri quindici anni quella inglese (New York 2001). Miłosz era inizialmente scettico sulla opportunità di realizzarla, infine si mise all'opera con l'aiuto dell'amico e poeta Robert Hass¹ e vi aggiunse un apparato di note di lunghezza pari al testo poetico, in cui si trovano i riferimenti principali, ma anche una chiave di lettura dell'opera e del pensiero dell'autore, talvolta in prospettiva presente. Il risultato ottenne grande successo da parte della critica. Nelle recensioni si sottolineava spesso la portata universale del testo. Helen Vendler, una dei più influenti critici americani, percependone i rimandi alla letteratura inglese, a Shakespeare, Blake, Wordsworth, la pose accanto, in quanto a importanza, alla *The Waste Land* di Eliot². Una poetessa californiana, Jane Hirshfield, alla domanda se l'opera fosse leggibile anche senza dimestichezza con il contesto, rispose con una domanda: "e in quale misura è leggibile la *Divina Commedia*?"³.

¹ Cfr. C. MIŁOSZ, *Od autora*, in Id. *Traktat poetycki*, Krakow, WL, 2001, p. 6; C. MIŁOSZ, *Traktat moralny; Traktat poetycki. Lekcja literatury z Cz. Miłoszem, A. Fintem i A. Franaszkiem*, Kraków, WL, 1996 e succ. ristampe.

² Cfr. R. GORCZYŃSKA, "Traktat poetycki": *objawienie literackie w USA*, in "Zeszyty Literackie", 2001, n. 3/4, p. 131.

³ Cit. da M. HEYDEL, *Traktat poetycki Czesława Miłosza po angielsku w kontekście stereotypu (nie)przekładalności*, «Testy Drugie», 2003, n. 5, p. 152.

Nel 2011 il *Trattato poetico* è pubblicato da Adelphi, aggiungendosi così alle altre opere di Miłosz accessibili al lettore italiano, in gran parte grazie a Pietro Marchesani e a Andrea Ceccherelli. Valeria Rossella, poetessa a cui fu affidata la traduzione, ha deciso di mantenere la misura metrica del poema, com'era anche stato fatto dall'autore per la versione inglese, e rendere l'endecasillabo con “un verso che non è libero ma modulato dall'endecasillabo al doppio settenario”⁴, in quanto elemento significativo di un testo in cui l'autore si riappropria delle forme ereditate dalla tradizione letteraria.

La scelta del termine “trattato” nel titolo testimonia infatti una ripresa della poesia didascalica d'impronta illuminista, ed era già stato utilizzato dall'autore per il *Traktat moralny* (1947, Trattato morale). Miłosz al tempo in cui lo compone è alla ricerca di un verso asciutto, “classico”, privo di metafore e soggettività esasperata, di una scrittura serrata come un ragionamento logico⁵. Considera Swift un maestro. È convinto che la poesia del futuro farà sempre più ricorso alla contaminazione dei generi: “Penso che si possa identificare la chiave per il futuro sulle riflessioni inerenti l'ironia artistica, o lo scherno, o le forme drammaturgiche in poesia”⁶ e ritiene che nella lotta contro il soggettivismo di ascendenza romantica, come pure nella ricerca di una nuova forma poetica, l'esperienza dei poeti angloamericani sia un elemento utile. Per questo, nell'immediato dopoguerra, mentre si trova a Washington quale addetto culturale dell'Ambasciata della Repubblica Popolare Polacca, scrive alcuni articoli su di loro. Sottolinea in essi i meriti di Eliot (di cui aveva tradotto durante la guerra *The Waste Land*, testo che in una Varsavia provata dai bombardamenti e dalla brutale occupazione nazista assumeva significati ulteriori), tra cui quello di aver indicato che non ci sono questioni troppo complesse da non poter essere affrontate dalla poesia, ovvero di aver intellettualizzato la poesia e “indicato la strada del poema, che non è un'annotazione lirica, ma perdura come *situazione* extra-personale” (p. 84). Si sofferma su Auden e sulla sua varietà di registri, ma anche sul suo limitarsi a constatare, lontano da ogni sentimentalismo, e commenta: “tutto comprende, ma non ne risulta nulla” (p. 90).

⁴ V. ROSSELLA, *Nota del Traduttore*, in C. MIŁOSZ, *Trattato poetico*, Milano, Adelphi, 2011, p. 115.

⁵ E. CZARNECKA [R. Górczyńska], *Podróżny świata*, New York 1983, p. 116.

⁶ C. MIŁOSZ, *Kontynenty*, Paryż, Instytut Literacki, 1958, p. 70. Per tutte le citazioni che seguono, quando è evidente la fonte, il numero di pagina o dei versi sarà specificato al termine della citazione stessa.

Lo interessa invece lo stile, il *mit* e il rigore logico che ricorda quello dei classicisti francesi o di Alexander Pope, ammira il suo *New Year Letter* (1941) che definisce “un grande trattato filosofico, scritto in versi” per la sua capacità di “dare valore poetico alla lingua dell’astrazione filosofica” grazie al ritmo particolare e alla forma che riesce a contenere riflessioni intellettuali (p. 90). Descrive la poetica di Cummings, Crane, Ciardi, Lowell e Shapiro.

Può essere interessante soffermarsi su come Milosz si rapporti a quest’ultimo, considerato anche che i nessi del poeta polacco con la poesia anglofona non sono stati ancora pienamente indagati⁷. Karl Shapiro (1913-2000) inizialmente attratto, come molti suoi coetanei, dalla poetica elaborata da Auden dopo il suo distacco dal modernismo eliotiano⁸, se ne discosta negli anni quaranta assumendo nei confronti della sua poetica un atteggiamento critico. Durante la guerra, mandato a prestar servizio nel corpo sanitario con il grado di sergente in Nuova Guinea, pubblica una raccolta di versi, *V-letter and other poems* (New York, 1944), che gli vale il premio Pulitzer. Sorprende alquanto che nella raccolta, grazie alla quale viene etichettato quale esponente della generazione dei *war poets*, i cenni alla guerra siano limitati a poche poesie (dedicate rispettivamente all’amputazione di una gamba a un ferito, alla morte di un soldato e infine alla carabina, strumento di morte il cui colpevole è chi spara).

Milosz trova particolarmente interessante l’*Essay on Rime*, terminato in Nuova Guinea nel 1944 e edito l’anno seguente: “Si tratta di un trattato poetico in versi. Non sottovaluterei questo incanalarsi della poesia in nuove gallerie, questo retrocedere prima del secolo XIX nella ricerca di forme di espressione talmente consolidate e equilibrate da richiedere all’artista contemporaneo un’assoluta freschezza e vigilanza” (p. 69). Ne traduce anche alcuni passi considerandolo una chiave per comprendere la poesia americana: “ritengo che questo genere di libri offra più materiali per la storia di un dato momento della civiltà di ponderose opere scientifiche” (p. 107). Questa frase, come si vedrà tra breve, ricorda strettamente la strofa finale dell’introduzione del *Trattato poetico*. Nel 1947, avendo letto il *Trial of a Poet* fresco di stampa, annota: “Karl Shapiro è forse il migliore dei giovani poeti [...] con una qual certa sorpresa scopro che il

⁷ Vd. B. CARPENTER, *Recepcja poezji Czesława Milosza w Ameryce*, “Teksty Drugie”, 2001, n. 3-4, p. 108-111.

⁸ R. RICHMAN, *The Trials of a Poet*, “The New Criterion”, April 1988, <http://www.new-criterion.com/articles.cfm/The-trials-of-a-poet-6008>,

suo *Processo di un poeta* affronta in effetti lo stesso tema e persino le stese conclusioni del mio breve saggio *Le frontiere dell'arte*, scritto nel 1943” (p. 61). Sente dei punti in comune con l'autore quasi suo coetaneo.

Indubbiamente la lettura di *Essay on Rime* è un riferimento per il *Traktat poetycki*; si tratta ora di identificare le convergenze e le divergenze tra le due opere. Da un punto di vista formale, mentre *l'Essay* è diviso in tre parti tematiche, volte a evidenziare quello che l'autore definisce come “the confusion in prosody [...] in language [...] in belief”, suddivise a loro volta in cinque sezioni con a margine segnate le parole chiave per aumentare il senso di rigore logico dell'articolazione e con i versi numerati, il *Traktat* si articola in quattro parti ordinate cronologicamente, le prime due dedicate principalmente alla poesia polacca di inizio Novecento e del periodo interbellico e le seguenti all'opposizione tra dimensione storica e dimensione naturale vista come contrapposizione tra Europa e America.

Anche Shapiro opta per una misura metrica regolare, il decasillabo (“The classic English decasyllable / Adapted to the cadence of prose speech”)⁹, e la frase come misura del verso, secondo una tradizione radicata in Eliot. Quest'ultimo è un aspetto caro a Milosz, che giusto allora diventa “un fanatico della ‘linea’, della ‘singola linea’ basata sulla sintassi, caratterizzata da una certa uniformità di accenti, che per lui, al pari di Eliot e di molti poeti inglesi, definisce l'unità propria del verso”¹⁰. Shapiro rivendica alla poesia orizzonti più ampi di quelli imposti dalla tradizione. In effetti si potrebbe qui menzionare il passo dell'*Essay* su Eliot e Joyce, in cui per illustrare cosa intenda per prosodia menziona l'*Ulysses* di Joyce: “But Joyce begins with rime, proceeds with rime / and ends, as I believe, with rime” (vv. 1060-1061). Si nota qui nettamente la volontà di superare la barriera dei generi e vedere la poesia nella prosa secondo una logica più profonda, come pure di inglobare la prosa nella poesia per un maggiore ancoramento nella realtà.

Ciò che è comune alle due opere è il ruolo rivestito dalla poesia nel mondo contemporaneo, tema cruciale per entrambi, come si può vedere già dalle introduzioni: “This a tract on the treble confusion / in modern rime, the prise that our verse / is in decline has not, I am convinced, / been honestly attacked or well defended / [...] I think is high time that everybody / With a true love of rime assert his view” (vv.1-4; 11-12). scrive Shapiro, laddove in Milosz (qui e avanti cito sempre nella versione di Rossella) abbiamo: “Spe-

⁹ K. SHAPIRO, *Essay on Rime*, New York, Secker & Warburg, 1945, p. 29, vv. 2057-2059.

¹⁰ E. KIŚLAR, *Walka Jakuba z aniołem*, Warszawa, Prószyński i S-ka, 2000, p. 139.

ziata dallo scherzo e dalla satira / la poesia sa ancora attrarre / [...] Ma la lotta / che ha per posta la vita si combatte in prosa” (p.11).

Shapiro, dopo brevi cenni alla letteratura classica, tratta solo di letteratura inglese e americana, con giudizi estremamente soggettivi, ma senza particolare acrimonia: i giudizi di valore sono limitati alle opere e non riguardano, salvo pochi casi, gli autori, la satira è mirata a evidenziare gli “errori” presunti dei poeti contemporanei. Vi troneggiano Eliot e Joyce, seguiti da Auden, Bridges, Crane, Cummings, Lawrence, MacLeish, Marvell, Pound, Whitman, Williams, Yeats e altri. Nella sua carrellata non risparmia aspri attacchi a destra e a manca, come ai *Four Quartets* di Eliot “(in my opinion his most depressing prosody) makes shift / Of rhythms one thought he had exhausted ten / or fifteen years before. [...]” (vv. 611-614). La storia vi compare solo di sfuggita, con un cenno al discorso di Vanzetti, per contrapporlo alla maggior efficacia della retorica del Basanio shakesperiano, ovvero per illustrare la superiorità retorica del testo drammaturgico rispetto alla realtà.

Shapiro intende dimostrare che la critica, condizione attuale della poesia, è dovuta alla crisi della società e non alla poesia stessa, e ciò sarebbe dovuto appunto alle “confusioni” nei tre ambiti della sua indagine. A proposito della lingua osserva: “In modern art what is phenomenal / Is not the loss of style but its increase / And wild diversity” (vv. 885-887). “Auden at times alludes to this confusion on the character / Of the modern man. [...] / Which leads us towards our schizophrenic end” (vv. 902-905).

Sbeffeggia lieve e ironico l'eccessiva serietà dei contemporanei, l'incapacità di accettare un mondo senza punti di riferimento forti e il diffondersi di un'arte disarmonica: “[...] we are not known for graces / In modern art [...]” (vv. 1469-1470). “we have no heart to walk with beauty” (v. 1539), e osserva: “thus not the failure in belief disturbs / Our rime, but our concern, anxiety / And anguish and desperation at this failure” (vv. 1542-1544). Similmente la storia è trattata con toni di *undestament*: “[...] The hatred / Of man's condition found philosophy / At his disposal, and the Age of Reason / (With a slight German accent) walked beside / The Age of Progress towards the Age of War” (vv. 1585-1599), mentre il suo antimilitarismo gli fa scrivere nei confronti dei *war poets* (gruppo nel quale anche lui era inserito): “the rime produced by soldiers of our war / Is the most sterile of the century” (vv. 1766-1767).

La difficoltà per la società contemporanea sta nell'accettare l'assenza dello spirituale: "In our neutrality / Of spirit we cannot countenance the soul / Or treat with it except as ectoplasm, / That is with humor and sophistication. / Yet curiously we note a chronic spasm / Of guilt in rime suggesting that morality / As the conflict of inborn good and evil / In human nature is still in force" (vv. 1868-1875).

Nell'ultima sezione, *The Death Hand and the Exhaustion of Our Rime*, l'arte, considerata da Freud non *Weltanschauung*, ma innocuo passatempo, "in its disembodied forms / Wanders through life as through a mardigras / And maunders back upon the stroke of twelve / To black oblivion [...]". (vv. 1986-1989). Non volendo però che il suo sia un epitaffio, conclude con un finale a sorpresa riprendendo il discorso delle "three confusions I have spoken of, / in Prosody, in Language and in Belief./ That these three aspects should terminate in grief / To art is our misfortune, In the above / I have tried to indicate no more that / The aftermath of poetry is love" (vv. 2027-2030).

Da un confronto dei testi risulta chiaramente che per Miłosz il poema di Shapiro fu fonte di ispirazione essenzialmente per il progetto di scrivere un poema in forma di trattato sulla poesia e per la critica dei poeti della prima metà del secolo. Tra le due opere non vi sono altri forti nessi, anzi dal punto di vista dei valori le differenze sono notevolissime, sebbene si possano cogliere delle affinità nella poetica e in singoli passi. Allo stesso modo, pur appropriandosi e rielaborando la tecnica di Eliot e di Auden, per l'uso delle associazioni, delle citazioni, del *collage*, della forma impersonale e dell'alternarsi di più soggetti per ottenere un effetto polifonico, Miłosz se ne allontana notevolmente, com'è particolarmente evidente nella quarta parte del *Trattato poetico*. A ragione, quindi, in varie occasioni prende le distanze dai poeti americani, asserendo di non essersi mai considerato loro allievo¹¹.

Il *Trattato poetico* è un'opera singolare che, se da un lato rispetta la convenzione del genere scelto, al contempo si presenta come un testo di genere spurio con più livelli metatestuali. L'*incipit* esorta a una poesia che abbia nella realtà, e non solo nel linguaggio, il suo punto di riferimento, ma lascia poi trasparire tutta una serie di tensioni che rispecchiano la complessità della questione. Il tono è elegiaco nei confronti della poesia,

¹¹ Cfr. C. MIŁOSZ, *Zaraz po Wojnie: korespondencja z pisarzami 1945-1950*, Kraków, Znak, 2007, *passim*; "Kultura" 1962, n. 12, p. 51, dove l'autore segnala piuttosto l'importanza che ebbero su di lui le conversazioni con il filosofo marxista Juliusz Kroński.

secondo l'autore ingiustamente spodestata nel corso del Novecento dalla prosa, in quanto, come ricorda nella sua apologia: "Servono, ma non durano, i romanzi e i saggi. / Perché ha più peso una strofa tornita / Di numerose e laboriose pagine" (p. 12).

Si può rilevare in questi versi la stessa idea espressa da Shapiro nella sua introduzione: "One verse of Shakespeare's is a matter for / A Vatican of wonder and research" (vv. 66-67).

Milosz stesso è d'altronde maestro nel creare microritratti sintetici, "strofe ben tornite" in cui rende un'immagine con pochi tratti magistralmente atti a evocare un quadro più ampio. Nonostante l'intenzione di privilegiare una "lingua semplice" il testo però è tutt'altro che semplice, per l'uso della maschera, dell'ironia, della satira, del sarcasmo e per il frequente cambio di registri stilistici e di prospettive, e non ci si deve lasciar trarre in inganno dal titolo: è un testo che è poesia, e non un trattato *sulla* poesia, ma al contempo non tratta solo di poesia, ma anche di etica e di storia. Propone una svolta, che in effetti è, in parte, una rivoluzione *à rebours*: è un recuperare alla poesia più generi oltre la lirica, recuperare stilizzazione, distanza, ed è soprattutto un componimento ai confini con il saggio per la sua discorsività, ponendosi sulla linea della tradizione classica¹², ma rivisitata dall'esperienza novecentesca. Il fiele che trasuda in alcuni passi è ben maggiore che in Shapiro, pur appartenendo entrambi alla schiera dei poeti battaglieri e critici; in entrambi esso ha origine nell'amore per la poesia, e Milosz rivendica il diritto alla "pubblicistica" da parte dei poeti: "Il pubblicista è un uomo che lotta contro qualcosa e contro qualcuno. [...] Persino Dante traeva gioia profonda dal collocare i suoi nemici nell'*Inferno*" (p. 69).

La narrazione parte da Cracovia nella Belle Époque. Accanto a brevi ritratti di poeti compare un prosatore, Joseph Conrad (quasi a ricordare, conformemente a quanto scritto nell'*Introduzione* ora "la lotta / che ha per posta la vita si combatte in prosa"), qui richiamato soprattutto in quanto autore di *Heart of Darkness*, opera che preannuncia l'orrore del nuovo secolo.

¹² A. VAN NIEUKERKEER, *Czesław Miłosz wobec tradycji europejskiego romantyzmu*, "Teksty Drugie", 2001, n. 3-4, p. 41, vede nel *Trattato poetico* l'opzione di quella linea del romanticismo che mira a cogliere nella realtà l'esperienza esistenziale e il momento trascendente, che ha come patrono Goethe e Wordsworth, intesi non come riferimenti diretti, ma come tipologia, come categoria euristica in un'analisi intertestuale.

Ci si sposta quindi a Varsavia, città destinata a soccombere con la seconda guerra mondiale. Ai poeti defunti si affiancano i ritratti dei sopravvissuti. La loro colpa è “il peccato d’armonia, la stessa dei maestri”. Nel Novecento chiunque prenda la penna in mano sente la voce dei morti e “oscuramente / in sé sente crescere l’orrore” (p. 27). È subentrato il dissidio tra etica ed estetica. L’errore dell’avanguardia è stato quello, secondo Miłosz, di allontanarsi dalla realtà. Il modo in cui Miłosz tratta i poeti, per l’uso dello scherno, della criptocitazione e dell’invettiva, dimostra quanto vitale sia la lotta. Al termine dell’*excursus* il richiamo all’infanzia non denota la possibilità di ritorno in un mondo idillico; l’autore mette in guardia il lettore: “non abiti una rosa”, a significare che ciò che lo aspetta è una poesia dissonante: “a noi tocca parlare in modo rozzo e aspro” (p. 32). Anche qui volendo si potrebbe vedere un rimando per contrapposizione all’*Essay* di Shapiro, dove ai versi 806-807 si ha: “Poets may boast / That they have known the mystic rose of good”.

Nella terza parte si entra nel cuore del dramma. Lo spirito della storia irrompe con apocalittica brutalità. Pur mantenendo l’endecasillabo, il verso muta, diventa ossessivo con il ricorso all’anafora e con lo spostamento degli accenti tonici. Il *Geistzeit* rulla come un tamburo, calpesta e distrugge. Nuova divinità truculenta, incanta i sudditi rendendoli suoi schiavi e toglie il senno a chi si rifiuta di obbedirgli. Fa regredire la collettività a uno stadio primitivo¹³. Percepito come ineludibile, inganna con la dialettica e dissemina morte. Lo sterminio degli ebrei è qui descritto con partecipe e sofferto vigore. Le parole di un canto dal ghetto fanno eco ai versi come in un coro tragico. La narrazione diventa dialogica, polifonica e dodecafonica, con il ricorso a citazioni ridotte a brandelli¹⁴. Il mondo della cultura, ma anche del sacro, è distrutto. Sulla *tabula rasa* subentra un’umanità ridotta a mera sopravvivenza biologica.

La scena si sposta in Pennsylvania. Protagonista della quarta parte è la natura, introdotta da un’invocazione agli spiriti dell’aria, del fuoco e dell’acqua, citazione dal *Doctor Faustus* di Marlowe. Agli orrori della storia

¹³ La sua immagine richiama il *Król Duch* di Slowacki; vi si può anche notare un riferimento al Prospero della *Tempesta* shakespeariana. M. ZALESKI, O “*Traktacie poetyckiem*” Czesława Miłosza, in *Poznanawanie Miłosza*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków, WL, 1985, p. 352.

¹⁴ Le citazioni, palesi o mascherate, di autori del passato fanno parte della strategia dell’autore di comporre una poesia intellettuale e comunicativa al tempo stesso, che in questo modo moltiplica la dialogicità e i livelli di lettura del testo; cfr. J. KWIATKOWSKI, *Poeta epoki*, “*Życie Literackie*”, 1957, n. 11 (269), p. 6, che la definisce una poesia tridimensionale; cfr. A. FIUT, *Moment wieczny*, Kraków, WL, 2011, pp. 338-346.

si contrappone l'incontro con il paesaggio americano, visto come spazio storico, dominato dal presente. Il poeta confrontandosi con la natura sente la propria superiorità, dovuta alla coscienza della morte e alla memoria, che gli permette di osservare: "il tempo al di là del tempo dal tempo sollevato" (p. 57), con un verso ripreso dai *Four Quartets* di Eliot. Viviamo nella storia, ed è in essa che si colloca il nostro tempo, e rispetto ad essa si deve prendere posizione: "Non voglio una poesia nuova, ma una nuova pronuncia. / Soltanto lei consentirà di esprimere / la nascente tenerezza, e quindi la salvezza" (p. 57).

È nella memoria e nella storia che l'uomo trova la sua dimensione piena, è in questo rapporto con la realtà che si può anche trovare una nuova forma poetica, non sentimentale, che salverà nelle parole frammenti di mondo: "Perché gridare che il senso della storia / distrugge la sostanza, / se proprio lei ci è data, Musa di Erodoto, / nostro padre canuto, / come arma e strumento?" (p. 57).

L'esortazione a una semantica referenziale (tema che compare anche nell'introduzione dell'*Essey*: "To call a rose a rose / and not a trope") posta prima dell'*Ode* dedicata a ottobre assume in questo contesto una valenza ironica. Al termine il ritorno all'endecasillabo segna la ripresa dell'argomento principale del trattato, la poesia: eppure, osserva Miłosz, la sua generazione nonostante tutto è più felice dei decadenti seguaci di Schopenhauer (p. 65). Si conclude il percorso iniziato con il volgere del secolo. E gli spiriti dell'aria e del fuoco e dell'acqua sono nuovamente chiamati, ma per prendere le distanze dalla poesia del passato e dal mondo della natura, imbarcandosi su una nave che trasporta però la follia nostra e l'ambiguità e i volti dei morti.

Il problema di fondo posto da Miłosz nel *Trattato poetico*, scrisse Błoński, è "come sia possibile la poesia in un mondo dominato dal nichilismo. [...] Per poter scrivere buoni versi il poeta deve giungere alle radici del male, denudare il cuore di tenebra. [...] Il *Trattato poetico* [...] è nella sua essenza un trattato teologico-politico"¹⁵.

Mentre Shapiro si concentra sulla sola letteratura, e con vena di grande arguzia tratteggia le sue argomentazioni critiche sulla confusione nella lingua, nella prosodia e nei valori, in effetti per mostrare tutto e il contrario di tutto, ovvero per mostrare che nulla è più sicuro, Miłosz, al posto di una trattazione sincronica, ne presenta una diacronica, in cui ricostruisce la storia e cerca di indicare un percorso. A differenza di Shapiro, che

¹⁵ J. BŁOŃSKI, *Miłosz jak świat*, Kraków, Znak, 2011, p. 37.

ritiene che la poesia non dovrebbe troppo angustiarsi per la crisi dei valori, ma anzi appropriarsene, librandosi senza più pesi in un mondo privo di riferimenti, Milosz, che ha vissuto i totalitarismi in azione, non può restare indifferente alla politica. Per questo nel *Trattato poetico* di Milosz la seconda guerra mondiale con i suoi orrori è una chiave di volta del discorso, mentre nell'*Essey* di Shapiro essa è assente. È questa indubbiamente la differenza principale che si riflette anche nel modo di affrontare le questioni poetiche.

Nell'introduzione a *V-Letter* Shapiro dichiarava di non voler essere un poeta della guerra, in quanto la guerra è una ferita dell'animo umano, priva di nessi con i "valori". Secondo Milosz ciò evidenzia l'abisso che separa l'esperienza dei poeti americani da quella dei loro coetanei europei:

Posservazione indica che la comprensione della bestialità umana e della sofferenza umana è la soglia che un americano colto supera di rado e con fatica. [...] Il poeta civilizzato ritiene le immagini delle sofferenze umane un materiale di secondo piano, in quanto non si può comporlo in alcun costruito intellettuale. Noi invece sappiamo in base all'esperienza che vedere la bestialità cambia in modo profondo tutto il mondo dei valori, effettuando degli spostamenti e quello che chiamerei una riduzione del superfluo intellettuale. È possibile un'arte anche molto intellettuale, che ne tenga però conto. (*Kontynenty*, pp. 108-109)

Nella campagna della Nuova Guinea, a cui Shapiro prese parte, perirono circa 216.000 militari giapponesi, australiani e statunitensi; ma l'America non ha subito i traumi dell'Europa: Shapiro non ha visto la barbarie dei totalitarismi in azione, non ha visto Auschwitz, nulla sa dei Gulag. Mentre la sua riflessione scaturisce dalla crisi di valori del XX secolo iniziata a fine Ottocento (e qui Milosz è concorde), e ad essa resta ancorata, per cui il finale è, tra il serio e il faceto, un eventuale superamento della poesia, il tema di Milosz è quale possa essere la funzione della poesia dopo Auschwitz. E la risposta è identificata dall'autore nella memoria. Solo l'attenzione verso le persone dà "il senso della storia", è la "Musa di Erodoto" che diventa "arma e strumento" del poeta; non si tratta della storia astratta di Auden (sbeffeggiata da Shapiro ai versi 1191-1201), ma della storia vissuta.

Le atrocità di cui è stato testimone hanno portato Milosz, così come è stato nel caso di Conrad, a maturare una profondità di riflessione a cui ha saputo poi conferire forma letteraria. Il trattato rappresenta una rivolta,

ma anche una svolta significativa nel percorso artistico dell'autore, che lo ha portato sulla strada di quella forma più piena di cui era alla ricerca. Questa crescita, fortunatamente, è stata risparmiata a Shapiro.

Sia Shapiro sia Milosz nel dopoguerra insegnarono in università americane, ma mentre il primo è essenzialmente ormai noto più come critico che non come poeta, per il secondo vale il contrario.

Essey on Rime ebbe solo un'effimera fortuna, fu per altro fortemente attaccato dalla critica (e in Europa è conservato in pochissime biblioteche) e Shapiro non lo propose più nelle sue successive raccolte di versi. Nel dopoguerra autore molto autorevole negli Stati Uniti, Shapiro è ora di fatto quasi dimenticato (non compare neppure in gran parte dei compendi di storia della letteratura, se non di sfuggita, è assente da antologie del peso dell'*Oxford Book of American Verse*). L'unica monografia su di lui è in effetti molto sfavorevole nei suoi confronti e non scevra di biasimo per quella che viene considerata la caoticità e l'inconsistenza delle sue argomentazioni critiche, ma neppure il poeta ne esce troppo bene: "the best of Karl Shapiro, his poetry, is meticulously neoclassical in technique, outrageously middle-class in subject matter, and casually nihilistic in philosophy"¹⁶.

Solo in anni recenti si può osservare una certa qual crescita di interesse per la sua opera. John Updike nel 2003 ha curato una scelta di sue poesie¹⁷ e nello stesso anno Robert Phillip ha deciso di proporre una ristampa dell'*Essey on Rime* e di *Trial of a Poet*¹⁸, così commentata da Updike: "These two long poems on poetry and poets are like little else in twentieth-century literature. They are oddities but also monuments to the passion and concern once bestowed upon the written word. It is good to have them back in print"¹⁹. Il poeta Milosz si può dire sia stato un critico più acuto degli americani nel vederne la grandezza già allora.

¹⁶ J. REINO, *Karl Shapiro*, Boston, Gale, 1981, p. 11; v. anche pp. 26-27.

¹⁷ K. SHAPIRO, *Selected Poems*, New York, Library of America, 2003.

¹⁸ Id., *Essey on Rime and Trial of a Poet*, Foreword by D. Lehman, edited and with an Afterword by R. Phillips, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.

¹⁹ <http://www.press.umich.edu/12035#sthash.qLr6gnxl.dpuf>.

LA MEDIAZIONE LINGUISTICA NELL'INSEGNAMENTO DELLE LINGUE STRANIERE

Peggy Katelhön

1. *Mediazione linguistica: significato e nozioni di base*

A seguito della crescente globalizzazione in tutti gli ambiti dell'esistenza e in particolare dei profondissimi cambiamenti politici ed economici degli ultimi decenni, gli scambi internazionali sono aumentati repentinamente. Soprattutto l'Unione Europea ha fatto del plurilinguismo un principio fondamentale dei propri statuti. Il 26/09/2007 il gruppo di esperti "Plurilinguismo" ha presentato all'Unione Europea la propria relazione finale¹, nella quale si enunciavano i seguenti auspici: a) negli stati membri andrebbe potenziata la sensibilizzazione all'apprendimento linguistico b) l'apprendimento linguistico dovrebbe essere considerato come attività per il tempo libero (*Edutainment*), c) i/le migranti vanno considerati come preziose risorse linguistiche potenziali, d) la formazione linguistica andrebbe professionalizzata in tutti gli stati membri e) andrebbero incentivati master in traduzione e interpretariato, programmi universitari per traduzione e interpretariato di testi legali o d'area giuridica, così come f) per la traduzione/interpretariato nell'ambito dell'Unione. L'apprendimento linguistico è inoltre un processo che dura tutta la vita (*lifelong learning*). Finora sono già stati elaborati diversi progetti a lungo termine per una didattica incentrata sul plurilinguismo². All'interno di tali progetti didattici, la mediazione lin-

1 Il documento è accessibile al sito: http://ec.europa.eu/education/policies/lang/doc/multireport_en.pdf (ultima consultazione: 6 maggio 2012).

2 Nell'ambito del tedesco come lingua seconda/straniera s.v. B. Hufeisen, G. Neuner (a cura di), *Mehrsprachigkeitskonzept – Tertiärsprachen – Deutsch nach Englisch*, Strasbourg, Council of Europe Publishing, 2003; G. NEUNER et al. (a cura di), *Deutsch als zweite Fremdsprache Fernstudieneinheit 26. Fernstudienprojekt zur Fort- und Weiterbildung im Bereich Germanistik und Deutsch als Fremdsprache*, Berlin, München, Wien, New York, Zürich, Langenscheidt, 2009.

guistica è sempre contemplata³. Pertanto intendo di seguito illustrare in cosa consista la mediazione linguistica e quale sia il suo significato all'interno della didattica del plurilinguismo. Negli ultimi anni del secolo scorso, dopo il cosiddetto *cultural turn*, le competenze di mediazione linguistica hanno assunto un'importanza crescente nella didattica delle lingue straniere, sebbene il loro ruolo in tal ambito e il loro contenuto non risultino sempre chiari. Königs, ad esempio, fornisce la seguente definizione di ML:

[...] la trasmissione di contenuti dalla lingua di partenza a quella di arrivo, laddove alla forma non pertiene più alcun ruolo costitutivo⁴.

Nella didattica delle lingue straniere la mediazione linguistica non consiste dunque soltanto in un'efficace ricerca di equivalenze e in una corretta produzione testuale nella lingua d'arrivo; essa si spinge infatti addirittura ben oltre la traduzione e l'interpretariato. Nel Quadro Comune Europeo di Riferimento per le lingue (QCER) la mediazione linguistica comprende ulteriori attività linguistiche. Quelle menzionate con maggiore frequenza sono il *riassunto*, la *semplificazione*, la *parafrasi* e la *spiegazione*. Le attività di mediazione linguistica intercorrono tra due interlocutori reciprocamente impossibilitati a comprendersi direttamente, in quanto parlanti di lingue diverse (*ML interlinguale*) o varietà differenti della stessa lingua, oppure in quanto assestati su diversi livelli di competenza linguistica (*ML intralinguale*)⁵. Un contributo concreto per una possibile definizione di ML è stato fornito

3 Cfr. G. NEUNER, *Mehrsprachigkeitsdidaktik und Tertiärsprachenlernen Grundlagen – Dimensionen – Merkmale. Zur Konzeption des Lehrwerks „deutsch.com“*: (<http://www.hueber.de/sixcms/media.php/36/Neuner-Mehrsprachigkeitsdidaktik.pdf>), 2009, p. 5, il quale colloca la mediazione linguistica all'interno della didattica di plurilinguismo soprattutto nella dimensione dell'insegnamento.

4 Cfr. F. G. KÖNIGS, *Übersetzen und Sprachmitteln im Deutsch als Fremdsprache-Unterricht*. In AA. VV., *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch. 1. Halbband*, a cura di H. J. KRUMM et al., Berlin, New York, de Gruyter, 1040-1047, qui p. 1041: „[...] nämlich die Übertragung von Inhalten von der Ausgangs- in die Zielsprache bezeichnet, wobei die Form keine konstitutive Rolle mehr innehat“. L'intenzione autoriale del testo sarà sempre soggetta a cambiamenti determinati dalla diversità tra i destinatari del testo originale e quelli del testo mediato. Di conseguenza anche il genere e il tipo di testo mutano con frequenza.

5 La *ML interlinguale* risulta quella più frequente, sebbene non sia l'unica – cfr. J. TRIM, B. NORTH, D. COSTE, *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, Firenze, La Nuova Italia, 2002; P. KATELHÖN, M. NIED CURCIO, *Hand- und Übungsbuch zur Sprachmittlung Italienisch-Deutsch*, Berlin, Frank & Timme, 2012.

anche da De Pasquale⁶ che scrive:

[...] l'obiettivo della mediazione linguistica è dunque di creare un terreno intermedio (medium appunto) in cui due interlocutori si incontrano.

Quando le differenze linguistiche e culturali rendono difficile o addirittura ostacolano la decodificazione dei messaggi, il mediatore nella sua funzione di *intervodificatore* e responsabile della comunicazione deve creare un *codice terzo* per i diversi partecipanti alla comunicazione. Partendo dunque dal presupposto della necessità di questo ruolo di intercodificatore del mediatore, in anni recentissimi si sono fatte strada definizioni più chiare ed unilaterali: la mediazione linguistica è la trasposizione di un concetto da una lingua di partenza ad una lingua di destinazione e può comprendere le attività di traduzione, interpretazione, traduzione a senso di un'informazione o del contenuto di un testo da una L1 ad una L2⁷. Si tratta di attività molto richieste in tutti i settori della vita quotidiana con le quali gli apprendenti di una lingua straniera vengono confrontati più spesso che con le traduzioni od interpretazioni vere e proprie.

2. La Mediazione linguistica nel QCER

Con la pubblicazione del Quadro Comune Europeo di Riferimento (QCER) la mediazione linguistica si afferma – grazie all'approccio orientato all'azione del QCER – come competenza autonoma nell'insegnamento delle lingue straniere e compare come attività linguistica comunicativa, accanto alla ricezione, alla produzione e all'interazione, ovvero delle abilità che in Europa qualunque apprendente di una lingua straniera dovrebbe possedere.

La competenza linguistica – comunicativa del soggetto che apprende e usa la lingua, viene utilizzata nel compiere attività linguistiche, che coinvolgono la ricezione, la produzione, l'interazione e la mediazione (vale a

⁶ M. DE PASQUALE, *Brevi note sulla "mediazione linguistica"*, in "Daf-Wekstatt" 7/2006, pp. 75-83, qui p. 76.

⁷ Per esempi concreti di esercizi e materiale didattico di ML si rimanda a P. Katelhön/M. N. Curcio, *ibid.* e F. SCHÖPP, P. KATELHÖN, M. NIED CURCIO, *Sprachmittlung Italienisch*, Stuttgart, Klett, 2013.

dire interpretariato e traduzione) e che possono realizzarsi mediante testi orali oppure scritti, o testi insieme orali e scritti⁸.

Il QCER descrive anche dettagliatamente le situazioni e attività di ML, nelle quali, a seconda della situazione e dell'interesse degli interlocutori, informazioni rilevanti vanno filtrate e tradotte, semplificate, riformulate o spiegate in base alle lingue e al livello di competenza in gioco.

Nelle attività di mediazione chi usa la lingua non intende esprimere il proprio pensiero, ma semplicemente agire da intermediario tra due interlocutori che non riescono a comprendersi direttamente – normalmente (ma non obbligatoriamente) persone che usano lingue diverse. Tra le attività di mediazione troviamo ad esempio l'interpretariato (orale) e la traduzione (scritta) ma anche il riassumere e il parafrasare testi nella medesima lingua, quando la lingua del testo originale non risulta comprensibile al destinatario⁹.

Ricapitolando, il QCER elenca tra le attività di la *mediazione orale*, che include: a) interpretariato simultaneo; b) interpretariato consecutivo; c) interpretariato informale in base alla situazione d'uso (professionale o informale), al grado di precisione richiesto e al tipo di *medium* utilizzato (testo scritto/orale), ai destinatari, ecc.; e la *mediazione scritta*, che si suddivide in: a) traduzione letterale (b) traduzione letteraria, c) sommari nella L2 o tra L1 e L2, e d) parafrasi.

La mediazione orale comprende.

- Traduzione consecutiva (cerimonie di benvenuto, visite guidate ecc.);
- Traduzione informale:
 - Per visitatori stranieri nel proprio paese;
 - Per parlanti nativi all'estero;
 - In contesti sociali per amici, parenti, clienti, visitatori stranieri ecc.;
- Di cartelloni, menù, avvisi, manifesti ecc.

La mediazione scritta comprende:

- Traduzione letterale (ad es. di contratti, testi giuridici e scientifici ecc.);
- Traduzione letteraria (romanzi, poesie ecc.);

⁸ J. TRIM et al., *ibid.*, qui p. 17.

⁹ J. TRIM et al., *ivi*, qui p. 108.

- Riassunto o sommario dei punti principale (articoli di giornali o riviste ecc.) nella L2 o tra la L1 e la L2;
- Parafrasi (testi specializzati per non esperti) ecc.

In base a questa esemplificazione, la ML non può essere intesa solo come traduzione e interpretazione, bensì anche come insieme di azioni linguistiche che comprendono, oltre alla ricerca di equivalenze e produzione di testi pragmaticamente e linguisticamente corretti ovvero adatti, anche il *riassumere*, il *semplificare*, il *parafrasare*, lo *spiegare le diverse tipologie testuali*, il *fornire informazioni aggiuntive di carattere culturale*, così come ulteriormente definito da J. Trim, B. North, D. Coste:

Nelle *attività di mediazione* chi usa la lingua non intende esprimere il proprio pensiero, ma semplicemente agire da intermediario tra due interlocutori che non riescono a comprendersi direttamente – normalmente ma non obbligatoriamente persone che usano lingue diverse. Tra le attività di mediazione troviamo ad esempio l'interpretariato (orale) e la traduzione (scritta) ma anche il riassumere e il parafrasare testi nella medesima lingua, quando la lingua del testo originale non risulta comprensibile al destinatario¹⁰.

Indipendentemente dalla valutazione attribuita alla ML nell'insegnamento della lingua straniera, si può affermare che la competenza della mediazione va assolutamente relazionata alle altre attività linguistiche e comunicative. In merito al collegamento tra le quattro abilità classiche e la mediazione linguistica, Rössler menziona il particolare stimolo didattico, con riferimento al metodo di un impiego integrato di diverse abilità produttive e ricettive, necessarie all'esecuzione di determinate attività di mediazione linguistica¹¹. L'attività di mediazione linguistica nella sua forma scritta e/o orale è sempre indissolubilmente legata alla ricezione, alla produzione o all'interazione. Ciò è formulato in modo estremo da Hallet, il quale non riconosce alla ML lo status di abilità autonoma; le altre abilità (che per lui sono le quattro classiche: comprensione orale e scritta, produzione orale e scritta) sarebbero parti integranti della ML¹². L'autrice spiega inoltre che la capacità di svolgere correttamente quest'attività di ricezione e produzione in base all'obiettivo da raggiungere di volta in volta possa dun-

¹⁰ J. TRIM et al., *ivi*, qui p. 108.

¹¹ A. RÖSSLER, *Strategisch sprachmitteln im Spanischunterricht*, in „Fremdsprachen Lehren und Lernen“ 38/2009, pp. 158-174, qui p. 159.

¹² W. HALLET, *Zwischen Sprachen und Kulturen vermitteln. Interlinguale Kommunikation als Aufgabe*, in „Der fremdsprachliche Unterricht Englisch“ 93/2008, pp. 2-7.

que essere definita come competenza di mediazione linguistica (Rössler 2009: 159)¹³. Nella comunicazione quotidiana all'interno della nostra vita sociale plurilingue, si attribuisce un ruolo importante alle attività di mediazione linguistica, delle quali fanno parte l'interpretariato e la traduzione, così come il riassunto e la parafrasi di testi nella stessa lingua.

3. *La mediazione linguistica e la competenza interculturale*

Per un'integrazione della ML nell'insegnamento di lingua straniera, ritengo necessario che la ML – intesa come *attività linguistica* e come *strategia* per l'acquisizione di conoscenze metalinguistiche e (inter) culturali – sia sistematicamente inclusa nella didattica di una L2 accanto alle attività di *ricezione*, *produzione* e *interazione*. Applicando la ML con la prospettiva contrastiva è molto importante anche per l'apprendimento della comunicazione interculturale perché permette di riflettere sulla propria lingua e su quella straniera, un fatto che induce a un mutamento di prospettiva, stimolando in chiave interculturale l'apprendimento, la consapevolezza e dunque l'interazione. La mediazione linguistica basata sulla contrastività interlinguale (ma anche intralinguale) dà risalto alle particolarità della lingua e stimola gli apprendenti a confrontarsi continuamente con esse; ciò implica una maggiore attenzione ai fenomeni linguistici e alle differenze culturali¹⁴. Le attività di mediazione vanno considerate come momenti salienti non soltanto dell'apprendimento di una lingua straniera, ma dell'attività di promozione del plurilinguismo in generale.

Chi apprende una lingua diventa plurilingue e sviluppa interculturalità. Le competenze linguistiche e culturali di ciascuna lingua vengono modificate dalla conoscenza dell'altra e contribuiscono alla consapevolezza interculturale, al saper essere, al saper fare [...]. Gli apprendenti imparano anche a mediare, nel ruolo di interpreti e traduttori, tra parlanti di lingue diverse [...]¹⁵.

La mediazione linguistica rientra dunque nello strumentario metodologico con cui l'apprendente da un lato fa proprie le conoscenze metalinguistiche e (inter) culturali per acquisire una maggiore coscienza e consapevolezza linguistica, dall'altro migliora fin da principio anche il proprio

¹³ *Ibid*, cit. p. 159.

¹⁴ S. LUCHTENBERG, *Language Awareness*. In AA. VV. *Deutsch als Zweitsprache*, a cura di B. Ahrenholz, Baltmannsweiler, Schneider, pp. 107-117.

¹⁵ J. TRIM et al., *ivi*, qui p. 55.

processo di apprendimento linguistico, contestualmente alle altre competenze comunicative¹⁶.

4. *Approccio all'azione (comunicativa)*

È compito delle istituzioni coinvolti nell'insegnamento delle lingue straniere governare il processo dell'apprendimento esplicito sviluppando negli apprendenti competenze linguistiche complesse, che facilitino l'apprendimento di più lingue e permettano di *agire linguisticamente* in diversi contesti, situazioni e domini. Ciò prefigura un approccio didattico orientato all'azione, che prenda in considerazione tutte “le risorse cognitive e affettive, la volontà e tutta la gamma delle capacità possedute e utilizzate da un individuo in quanto attore sociale¹⁷”, per promuovere in più lingue una competenza linguistico – comunicativa ampia, articolata, diversificata a cui ricorrere nel realizzare le attività linguistiche di ricezione, produzione, interazione e mediazione. Per assolvere a tale compito, gli apprendenti potranno aver bisogno di saper riformulare in modalità intra/inter-linguistica testi scritti od orali approfondendo, ampliando, semplificando, dovranno saper schematizzare, spiegare, adattare contenuti, redigere testi sintetici. Egli potranno anche aver bisogno di agire, occasionalmente, ma consapevolmente, da mediatori linguistici in diverse situazioni comunicative, in relazione a diverse tipologie e generi testuali, per diversi scopi e con diversi destinatari, non solo in occasioni formali, professionali o istituzionali, ma anche in occasioni informali, sociali, personali, affettive, in cui più forte è il ruolo delle emozioni. In tali contesti risulteranno del tutto insufficienti le regole tradizionalmente insegnate per affrontare un qualsiasi processo traduttivo (anche extra-scolastico). Avranno bisogno di attivare specifici processi mentali, di agire con consapevolezza interlinguistica e interculturale, riferendosi correttamente a modelli linguistici, sociolinguistici e pragmatici cui saranno stati esposti, o, meglio, che avranno sperimentato, nel corso del loro apprendimento¹⁸.

¹⁶ S.v. anche G. IANNACORO, V. MATERA (a cura di), *La lingua come cultura*, Torino, Utet, 2009.

¹⁷ J. TRIM et al., *ivi*, qui p. 11.

¹⁸ Cfr. G. FAVARO, *I mediatori linguistici e culturali nella scuola*, Bologna, Emi, 2001; R. ANTONINI (a cura di), *La mediazione linguistica e culturale non professionale in Italia*, Bologna, Bononia University Press, 2014.

5. *La mediazione linguistica e il livello di competenza linguistica*

Così come anche la traduzione, la ML è assai spesso introdotta nella didattica di lingua straniera - quando ciò avviene - soltanto a partire da un determinato livello linguistico. Tuttavia, una situazione di mediazione linguistica non “sta ad attendere” che l'apprendente raggiunga uno specifico livello. Situazioni che richiedono di mediare linguisticamente possono verificarsi ovunque e sempre. Auspicio pertanto che la mediazione linguistica trovi spazio nell'insegnamento già a partire dal livello di lingua più elementare, parallelamente al processo di acquisizione linguistica. Chiaramente è importante calibrare i compiti di ML, in modo da non creare delle delusioni negli apprendenti con richieste troppo complesse: in tal senso la lunghezza dell'esercizio, la scelta del genere testuale, la definizione degli strumenti linguistici e delle strategie idonee rivestono un ruolo fondamentale. Un'introduzione precoce della ML nell'insegnamento della lingua straniera impedisce inoltre che gli apprendenti facciano eccessivo riferimento alla propria madrelingua e che traducano parola per parola. Se introdotta fin dall'inizio, la mediazione linguistica contrasta l'abitudine alla traduzione letterale e stimola gli apprendenti all'utilizzo di strategie linguistiche alternative, come per esempio la ricerca di sinonimi o antonimi, oppure il ricorso a parafrasi o alle proprie conoscenze metalinguistiche anche in ottiche contrastive. La ML, che può avere luogo a differenti livelli linguistici o tra forme standard e varietà, ha inoltre una particolare funzione strategica per l'apprendente e una funzione didattica per l'insegnante: in gruppi eterogenei facilita la possibilità della differenziazione interna¹⁹. Infine - cosa da non sottovalutare - un impiego precoce della ML in relazione alle altre abilità ha ripercussioni molto positive sulla motivazione degli apprendenti e sul loro processo di apprendimento.

6. *Concludendo: mediazione linguistica – la competenza chiave*

Il ruolo della mediazione linguistica nell'apprendimento è stato analizzato da vari autori²⁰. Nei vari studi si riconosce il ruolo centrale della me-

¹⁹ Cfr. P. KATELHÖN, *Sprachmittlung für Jurastudierende*. In AA. VV. *Mit Deutsch in den Beruf. Berufsbezogener Deutschunterricht an Universitäten*, a cura di P. KATELHÖN et al., Wien, Praesens-Verlag, 2013, pp. 132 – 151; G. SERRAGIOTTO (a cura di), *La facilitazione e la mediazione linguistica nell'italiano L2*, Venezia, Studio LT2, 2009.

²⁰ S.v., tra gli altri, D. REIMANN, A. RÖSSLER (a cura di), *Sprachmittlung im Fremdsprachenunterricht*, Tübingen, Narr, 2013 e L. CINATO KATHER, *Mediazione linguistica tedesco-*

di mediazione nel processo complesso dell'apprendimento di una lingua straniera e si considera il ruolo dell'insegnante quale coordinatore del processo di mediazione. In questo processo, l'insegnante di lingua è innanzitutto consapevole del fatto che gli studenti per via delle loro origini linguistiche e culturali dispongono di specifiche competenze comunicative che si distinguono dalle proprie; il compito dell'insegnante sarà di richiamare queste competenze ed inserirle nel processo di apprendimento. In questo contesto è fondamentale che gli insegnanti di una L2 assumano un nuovo ruolo di mediatori tra teoria e pratica. La ML alla luce di queste osservazioni emerge a competenza chiave nel quadro didattico dell'apprendimento: in essa vi è un collegamento tra le tre competenze di base, richiede inoltre complesse abilità e competenze linguistiche, prevede l'intreccio di tutti i campi linguistici e non linguistici della conoscenza (culturali, letterali, sociali e specializzati), il suo riferimento alla pratica e i materiali ed esercizi autentici aumentano la motivazione e ne conseguono risultati positivi, infine promuove la capacità di apprendimento di lingue straniere durante tutto l'arco della vita.

Bibliografia

- R. ANTONINI (a cura di), *La mediazione linguistica e culturale non professionale in Italia*, Bologna, Bononia University Press, 2014.
- L. CINATO KATHER, *Mediazione linguistica tedesco-italiano. Aspetti teorici e applicativi. Esempi di strategie traduttive. Casi di testi tradotti*, Milano, Hoepli, 2011.
- M. DE PASQUALE, *Brevi note sulla "mediazione linguistica"*, in "Daf-Wekstatt" 7/2006, pp. 75-83.
- G. FAVARO, *I mediatori linguistici e culturali nella scuola*, Bologna, Emi, 2001.
- W. HALLET, *Zwischen Sprachen und Kulturen vermitteln. Interlinguale Kommunikation als Aufgabe*, in „Der fremdsprachliche Unterricht Englisch“ 93/2008, pp. 2-7.
- B. HUFESSEN, G. NEUNER (a cura di), *Mehrsprachigkeitskonzept – Tertiärsprachen – Deutsch nach Englisch*, Strasbourg, Council of Europe Publishing, 2003; G. Neuner et al. (a cura di), *Deutsch als zweite Fremdsprache Fernstudieneinheit 26. Fernstudienprojekt zur Fort- und Weiterbildung im Bereich Germanistik und Deutsch als Fremdsprache*, Berlin, München, Wien, New York, Zürich, Langenscheidt, 2009.
- G. IANNACORO, V. MATERA (a cura di), *La lingua come cultura*, Torino, Utet, 2009.

italiano. Aspetti teorici e applicativi. Esempi di strategie traduttive. Casi di testi tradotti, Milano, Hoepli, 2011.

- P. KATELHÖN, *Sprachmittlung für Jurastudierende*. In AA. VV. *Mit Deutsch in den Beruf. Berufsbezogener Deutschunterricht an Universitäten*, a cura di P. KATELHÖN et al., Wien, Praesens-Verlag, 2013, pp. 132-151.
- P. KATELHÖN, M. NIED CURCIO, *Hand- und Übungsbuch zur Sprachmittlung Italienisch-Deutsch*, Berlin, Frank & Timme, 2012.
- F. G. KÖNIGS, *Übersetzen und Sprachmitteln im Deutsch als Fremdsprache-Unterricht*. In AA. VV., *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch. 1. Halbband*, a cura di H. J. KRUMM et al., Berlin, New York, de Gruyter, pp. 1040-1047.
- S. LUCHTENBERG, *Language Awareness*. In AA. VV. *Deutsch als Zweitsprache*, a cura di B. Ahrenholz, Baltmannsweiler, Schneider, pp. 107-117.
- G. NEUNER, *Mehrsprachigkeitsdidaktik und Tertiärsprachenlernen Grundlagen – Dimensionen – Merkmale. Zur Konzeption des Lehrwerks „deutsch.com“*. (<http://www.hueber.de/sixcms/media.php/36/Neuner-Mehrsprachigkeitsdidaktik.pdf>), 2009.
- D. REIMANN, A. RÖSSLER (a cura di), *Sprachmittlung im Fremdsprachenunterricht*, Tübingen, Narr, 2013.
- A. RÖSSLER, *Strategisch sprachmitteln im Spanischunterricht*, in „Fremdsprachen Lehren und Lernen“ 38/2009, pp. 158-174.
- F. SCHÖPP, P. KATELHÖN, M. NIED CURCIO, *Sprachmittlung Italienisch*, Stuttgart, Klett, 2013.
- G. SERRAGIOTTO (a cura di), *La facilitazione e la mediazione linguistica nell'italiano L2*, Venezia, Studio LT2, 2009.
- J. TRIM, B. NORTH, D. COSTE, *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, Firenze, La Nuova Italia, 2002.

IL PRIMO SIONISTA.
NAPOLEONE, IL SIONISMO CRISTIANO
E IL RITORNO DEGLI EBREI IN PALESTINA *

Ada Lonni

Il 19 di aprile del 1799, il 9 di *sha'ban* dell'anno 1434 dell'era islamica, nonché primo giorno della Pasqua ebraica, Napoleone sostava da almeno un mese, sotto le mura di Acri, ed era pronto a sferrare l'attacco, convinto com'era di essere al culmine delle sue vittorie in Terra santa: era sicuro, tranquillo e non immaginava affatto che lo scenario di cui era partecipe avrebbe in qualche modo anticipato il lungo conflitto per il controllo sulla regione, un conflitto che si sarebbe protratto per tutto il secolo che stava alle porte, e per quello successivo fino ai nostri giorni. Gli attori sempre gli stessi e così gli interessi da tutelare. Solo i metodi si sarebbero affinati, e le alleanze in loco di volta in volta modificate, come d'altronde sempre capita nella lotta per l'egemonia che non conosce coerenza, se non quella verso i propri interessi. Napoleone con il suo esercito, ma soprattutto con l'arroganza e la violenza con cui si rapportava alla società locale, stava cioè, suo malgrado, dimostrando che non sarebbe stato l'uso della forza la carta vincente per conquistare il controllo dei luoghi santi, per sottrarli alla sabbia del deserto e per liberarli dall'islam.

La scena non era priva di drammaticità: il generale corso minaccioso sotto le mura, e il suo avversario, il pascià Ahmed el-Djezzar, ad osservarlo dall'alto. Era ben consapevole l'antico schiavo, ora governatore di Acri, della propria posizione di forza, e del potere che aveva saputo costruire nei suoi primi quattordici anni di governo, e non temeva né l'assedio, né l'attacco. Non si era mai schierato, come altri signorotti locali, contro il sultano stambuliota, ma aveva saputo destreggiarsi e rafforzarsi utilizzando quegli spazi che la debolezza del potere centrale concedeva suo malgrado. Aveva costruito una città moderna, dove i vasti aranceti coprivano d'oro le fertili pianure, dove l'occhio accecato dalla luce del mezzogiorno si perdeva senza trovare orizzonti, dove le terrazze, sorrette

dai tradizionali muretti a secco, accoglievano gli orti che si moltiplicavano, orlati di fichi d'india, e visitati dai corvi insolenti. *Khan* per mercanti e viaggiatori¹, strade ampie e pavimentate, moschee e fontane, e soprattutto il grande acquedotto che passava per essere una delle meraviglie della regione, non erano certo risultati da poco, anche se tristemente bilanciati dal pugno di ferro con cui governava. I commerci erano la sua carta vincente. Un porto dai fondali ampi e sicuri si apriva alle strade che venivano da un oriente più lontano, ma anche dall'inquietante Europa, insostituibile partner commerciale e minacciosa potenza militare per quanto frazionata al suo interno. E da quell'Europa, chi per prima aveva saputo cogliere e sfruttare le potenzialità della regione era stata l'Inghilterra, che, in quel momento incarnata nella persona di Sir Sidney Smith, dal mare stava proteggendo Acri con la sua flotta. "Uomo di coraggio, impetuosità e fredda impertinza"², così era stato descritto il commodoro inglese. Le sue navi, il Tigre e il Teseo, ancorate nel porto, con i loro settantaquattro cannoni ciascuna, già avevano catturato sei unità della flotta rivale³. Francia e Inghilterra dunque, anche qui l'una contro l'altra, separate soltanto dai solidi bastioni che la limpida primavera tingeva di ocra.

Era una bella giornata per la guerra, ma per il generale corso era l'inizio della disfatta. E pensare che solo ventiquattro ore prima, dopo la spettacolare vittoria al Monte Tabor, tutto sembrava volgersi a suo vantaggio. Per questo non aveva esitato a scrivere al suo stato maggiore di stanza al Cairo una lettera in cui dichiarava essere la caduta di Acri inevitabile. Era sicuro, Napoleone, di avere dalla sua il mondo cristiano: lo avrebbe ribadito ancora anni più tardi nelle sue memorie, dove, con soddisfazione, avrebbe annotato che "la battaglia al Monte Tabor aveva sortito l'effetto promesso". Le menti agitate "dalla presenza dell'esercito francese"⁴, tanti gruppi erano confluiti al campo: i drusi, i maroniti, i siriaci, gli armeni, tutti ansiosi — sempre secondo Napoleone — di partecipare alla grande rappresentazione che stava per andare in scena.

Con gli ebrei invece aveva messo a punto un'apposita strategia: nientemeno che la proclamazione della nascita della nazione ebraica. In quel

* Il lavoro di editing del presente saggio è stato svolto da Elena Adriano.

¹ Il *khan*, o caravanserraglio, fu, fino all'ottocento, il principale luogo di sosta nel Nord Africa e nel Medio Oriente di singoli e carovane. Fu poi sostituito dagli hotel e dagli altri moderni luoghi di accoglienza.

² SINOUE, 1993: 339

³ DEROGY, CARMEL, 1992: 236

⁴ KOBLER, 1976: 71

tiepido sabato di aprile, sicuro ormai del suo successo, e nello stesso tempo desideroso di un gesto di impatto radicale a livello internazionale, aveva reso ufficiale il suo progetto politico: “ora è il momento – esordiva infatti il proclama – che potrebbe non ritornare per migliaia di anni, di pretendere la restaurazione dei vostri [degli ebrei] diritti fra le popolazioni dell’universo, che sono stati vergognosamente negati a voi per migliaia di anni, [e di esigere] la vostra esistenza politica come nazione tra le nazioni, e l’illimitata naturale libertà di adorare Yeova secondo la vostra fede pubblicamente e verosimilmente per sempre”⁵.

Ma non era l’Oriente il luogo dove il dibattito incalzava. Era la vecchia Europa a volersi liberare dei secolari nemici, degli assassini di Cristo, e riuscire là dove l’inquisizione, i *pogrom*, le restrizioni quotidiane avevano solo in parte raggiunto i risultati di pulizia etnica sperati. La stampa inglese enfatizzava l’intenzione dei francesi di creare una repubblica per gli ebrei in Palestina dove questi ultimi si sarebbero convertiti al cristianesimo. Di contro in Francia il *Moniteur*⁶ e *Le Publiciste*⁷ ripetutamente insistevano sul rapporto di Metternich al conte Stadion nella parte in cui veniva affermato che “gli israeliti di tutti i paesi avevano gli sguardi rivolti verso il Messia, che sembrava affrancarli dai gioghi sotto i quali si trovavano”⁸.

Per tutti il proclama suonava foriero di rinnovamento, e come tale fu presentato alla comunità ebraica del mondo, accompagnato da una lettera del rabbino di Gerusalemme, Aron ben Levi, in cui si parlava di Bonaparte come dell’eletto di Dio, come di un capo illuminato, che avrebbe saputo portare una luce nuova su un problema antico. Fatte le necessarie variazioni per adattarlo alle lingue orientali e alle culture delle diverse comunità, il proclama venne stampato in latino, ebraico, greco e siriano, recapitato a Gerusalemme da Jean Michel Venture de Paradis, l’orientalista, interprete e consulente più vicino a Napoleone⁹, e distribuito in una decina di copie, sufficienti – si disse – a raggiungere tutte le famiglie ebraiche gerosolimitane. In realtà i destinatari della “chiamata” non erano gli abitanti della Palestina, ashkenaziti o sefarditi che fossero. Per loro non era dirimente il fatto di rimanere per il momento sotto il dominio turco: i loro interessi erano rivolti piuttosto alle garanzie e alla sicurezza,

⁵ *Ivi*: 8.

⁶ 29 maggio 1799.

⁷ 20 maggio 1799.

⁸ DEROGY, CARMEL, 1992: 352.

⁹ KOBLER, 1976: 48.

e non ad una qualche forma di indipendenza politica. Quella di Napoleone invece era una chiamata “a ritornare”, rivolta ai figli di Israele dispersi nel mondo, a cui si rivolgeva come ad una nazione privata “delle terre ancestrali”¹⁰. In altre parole, a parte l’alleanza contingente, quello di Napoleone era un progetto che nasceva in Europa e che agli europei era destinato: il vecchio continente, dopo secoli di antigioiudaismo, di persecuzioni e di denigrazioni, pur di isolare l’islam, pur di demonizzarlo, era disposto così a capovolgere in parte i propri orientamenti, fino a contraddire se stesso come se le crociate, l’inquisizione, i ghetti non fossero mai esistiti. Era agli ebrei della Boemia e della Moravia che ci si rivolgeva, a loro che avevano elaborato un nuovo approccio alla modernità, attraverso quel movimento che aveva preso il nome di Haskalah, a loro che avevano cominciato una riflessione sull’opportunità di creare una nazione fondata non su terra, lingua e storia comuni, bensì sull’appartenenza religiosa; ai filosofi, ai cabalisti e agli intellettuali della media e piccola borghesia, eredi dell’antico movimento sabbatista, che avevano coltivato in sette segrete¹¹ la speranza di una “liberazione nazionale”, unita al tentativo teorico di conciliazione tra religione, progresso e modernità. E le grandi potenze non li contrastavano, anzi: Francia, Prussia, Inghilterra e persino la Russia plaudivano questi cambiamenti.

“Esiliati” li aveva chiamati Napoleone, e “veri eredi della Palestina”¹². È in effetti in epoca moderna che il termine esiliato assume il significato attuale, di persona o gruppo allontanati forzatamente dal proprio luogo di origine; ed è in epoca moderna che si costruisce il mito dell’esilio. In tempi più antichi, infatti, il termine “*galut*”, esilio in ebraico, indicava piuttosto un asservimento politico, non uno sradicamento territoriale¹³.

Napoleone non era però un idealista, o tantomeno un altruista: per lui la questione ebraica era semplicemente un aspetto della politica delle alleanze, come avrebbe con efficacia sostenuto lo studioso Philip Guedalla, nella sua lezione su Napoleone e la Palestina tenuta il 25 maggio del 1935 alla Jewish Historical Society of England.

Né secondaria era per lui la posizione che alcuni ebrei ricoprivano nella finanza e nel commercio, posizione che avrebbe potuto rivelarsi preziosa per continuare in un secondo momento la sua campagna.

¹⁰ *Ivi*: 55.

¹¹ Fra le tante, quella fondata da Jacob Frank, negli anni ottanta del Diciottesimo secolo.

¹² KOBLER, 1976: 56.

¹³ SAND, 2008: 205.

Così come non era trascurabile l'idea romantica di favorire una rivoluzione nazionale nel Mediterraneo orientale e nell'Asia. Napoleone stesso avrebbe annotato nel *Mémorial de Sainte-Hélène* che “una delle sue più grandi idee era l'agglomerazione: la concentrazione di gente geograficamente unita, ma separata da rivoluzioni o da eventi politici”¹⁴.

Poi la disfatta militare, il disorientamento delle truppe, lo sfaldarsi di un fragile progetto. E con essi l'oblio del prematuro proclama. Ma non dell'idea, lasciata, moderna fenice, ad attendere sotto le proprie ceneri il momento della rinascita.

L'acquietarsi del progetto nazionalista non incise però sulla volontà di continuare a ragionare sulle possibili modalità di soluzione della “questione giudaica”, e la mediazione tra un messaggio dirompente e certo troppo innovativo per il tempo, quale fu il proclama, e un graduale sviluppo dell'idea di base, fu presto individuata nella politica della conversione, prima tappa di un avvicinamento che privilegiava il mondo israelita gerosolimitano. Ovviamente non fu la laica e nazionalista Francia ad elaborare questo nuovo percorso, bensì la puritana Inghilterra, travolta, come tutto il mondo anglosassone, da un vento di devozione che trovava le sue origini nella nota predizione di Paolo di Tarso, secondo la quale solo la conversione degli ebrei al cristianesimo avrebbe creato le condizioni per la seconda venuta del Messia.

Una semplice lista delle associazioni missionarie venute alla luce tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo sarebbe già di per sé sufficiente per descrivere il brulicante fervore di quel periodo. Convertire, salvare, conquistare alla fede erano le parole d'ordine lanciate in una Londra che era così riuscita a coniugare le proprie complementari vocazioni, e a queste vocazioni aveva dato respiro. E così era nata nel 1792 la Baptist Missionary Society; tre soli anni dopo la London Missionary Society e nel 1799 la Anglican Church Missionary Society. Ma quella che davvero avrebbe accompagnato l'insediamento inglese in Palestina e che veramente avrebbe alimentato il sionismo cristiano¹⁵, sarebbe stata la London Society for Promoting Christianity among the Jewish, meglio nota come London Jewish Society, opera dell'ebreo convertito Joseph Frey, e attiva

¹⁴ KOBLER, 1976: 66.

¹⁵ Con l'espressione sionismo cristiano si intende l'opera di colonizzazione e insediamento avviata soprattutto dai paesi protestanti anglosassoni in Palestina, con l'intento di installare colonie per l'avviamento al lavoro degli ebrei ivi residenti, secondo i criteri e le modalità dell'industrializzazione europea.

dal 1809 in Inghilterra, e che fece la sua prima apparizione a Gerusalemme nel 1819, destando stupore e sconcerto fra i gerosolimitani.

Era primavera, una calda giornata di aprile, di quelle dove il *kbamsin* si leva all'improvviso e non dà tregua per cinquanta giorni e cinquanta notti. La missione era guidata da Levi Parson e Pliny Fisk, due strani personaggi mandati da Boston, ufficialmente per convertire, in realtà per esaminare la regione e fornire su di essa un accurato rapporto. Il loro approccio fu goffo e sprovveduto, ma la reazione delle autorità locali fu pacata e razionale, come di chi ha a che fare con un bambino capriccioso verso cui, come adulto, deve portare pazienza. "Fisk e i suoi compagni arrivarono a Gerusalemme con una scatola di bibbie, in arabo e in altre lingue, da vendere o distribuire", racconta James Finn, il console inglese a Gerusalemme in una delle sue ricostruzioni della storia cittadina¹⁶. Naturalmente fu alla porta di Giaffa che arrivarono, e fu lì che mostrarono la loro merce "agli occhi spalancati di tutti coloro che, in quel momento, lì sostavano", o che, di passaggio, si erano fermati espressamente per assistere a quell'inedita e inconsueta esibizione. La voce tonante del predicatore, che voleva essere accattivante, ma che mirava soprattutto a spaventare chi adorava il dio sbagliato, sovrastava il vociio abituale: impossibile non farci caso. Ma il loro spettacolo, perché così lo vivevano i gerosolimitani, non durò a lungo. Qualcuno, molto probabilmente un soldato di guardia alla cittadella, si affrettò a informare il governatore, che, senza tentennamento alcuno, fece arrestare i missionari, requisire la scatola e sigillarla. Interrogati dal giudice, i due passarono la notte al posto di guardia con i soldati. Ma il giorno dopo, evidente testimonianza di una società tollerante, le bibbie furono loro restituite, e non fu loro proibito di diffonderle o di predicare. Solo fu emanato un ordine che vietava ai musulmani "di comprare o accettare volumi da questi stranieri", e che ordinava che "tutte le cose comprate o regalate venissero rese"¹⁷. Ma nulla più.

Qualcuno protestò, altri cercarono di fare pressione affinché questi intrusi venissero puniti, ma il governatore non volle fare un passo indietro: non aveva, sostenne, "alcun potere di procedere con i possessori di un firmano per viaggiare". E d'altra parte era difficile, per quanto la diffidenza fosse sviluppata, temere da quei due insoliti individui una qualche

¹⁶ FINN, 1878: 25

James Finn fu console dal 1846 al 1863, e certo fu il più attivo, discusso, intraprendente tra i consoli europei a Gerusalemme nel XIX secolo.

¹⁷ *Ivi*: 26.

concreta minaccia. Più confusi che aggressivi apparivano i loro intenti, visto che cercavano adepti anche fra i cristiani. Il loro soggiorno durò poco, e Parson morì sulla strada del ritorno nello scalo di Alessandria. Lo avrebbe sostituito Joseph Wolff, figlio di un rabbino convertito, grande predicatore, ma soprattutto lucido osservatore dei molti luoghi in cui fu mandato in missione. Neppure lui riuscì tuttavia a stabilire una missione permanente. I tempi non erano maturi.

Per più di un decennio si alternarono visite e missioni, fino agli anni trenta, quando finalmente la London Jewish Society riuscì nel suo intento, sfruttando le aperture del periodo egiziano¹⁸.

E fu proprio nel periodo egiziano, non a caso, che Lord Shaftesbury non ebbe alcuna remora a rendere l'idea della conversione un obiettivo prioritario della politica espansionistica inglese, quando dichiarò che “la conversione degli ebrei coincide con l'interesse dell'impero vittoriano”, tanto che lo stesso Shaftesbury pubblicò nel 1839 una serie di articoli che preconizzavano la creazione, sotto l'egida dell'Inghilterra, di uno stato indipendente in Siria e in Palestina, aperto alla colonizzazione ebraica. Certo il Lord inglese vedeva nell'imminente ritiro delle truppe di Ibrahim pascià un vuoto che si sarebbe potuto facilmente colmare. E non è un caso se il dibattito si fece subito intenso. Fra i primi Lord Palmerston, allora ministro agli esteri, che si espresse senza ambiguità o reticenze. E lo fece l'11 agosto del 1840 con una missiva indirizzata a Lord Ponsomby, ambasciatore inglese a Costantinopoli: “Esiste attualmente, fra gli ebrei dispersi in Europa, la consapevolezza molto viva che sono vicini i tempi in cui la loro nazione ritornerà in Palestina. La loro voglia di andare laggiù è dunque divenuta più acuta e i loro progetti sono riemersi con molto maggiore intensità che mai sui modi di realizzare questo ritorno”¹⁹. E naturalmente il messaggio conteneva anche un'indicazione esplicita sul come far accettare di buon grado una tale proposta al sultano ottomano: “È chiaro – continuava infatti – che un paese in cui un numero ingente di ebrei sceglierà di stabilirsi, trarrà un gran profitto dai beni che essi porteranno con loro”²⁰.

“Questo progetto – gli faceva eco il console inglese a Damasco, il colonnello Henry Churchill, – mi sembra perfettamente realizzabile [...] Ma è necessario che gli ebrei prendano in mano la cosa sul piano univer-

¹⁹ AMSON, 1992: 32.

²⁰ *Ibid.*

sale e che le potenze europee li incoraggino. Noi abbiamo sempre più la consapevolezza che la Palestina reclama i suoi figli. È compito loro affrontare una tale prova diplomatica”²¹. E così via. Anche se nulla di rilevante accadeva in termini di realizzazione, il sionismo cristiano si rafforzava, il dibattito non si arrestava e coinvolgeva in modo pressoché equanime persone di diverso orientamento politico, inclusi i conservatori che non disdegnarono la luce della scena, come testimonia una lettera di Disraeli a Lord Stanley, datata 1851. Alle ormai ripetute considerazioni, Disraeli aggiungeva valutazioni di carattere economico, più pregnanti e documentate: “La Palestina – scriveva – ha vaste possibilità naturali: tutto quello che le manca è una manodopera e una protezione per i lavoratori; la terra la si potrà acquistare dalla Turchia; il denaro verrà; i Rothschild e i grandi capitalisti ebrei daranno il loro contributo; l’impero turco sta cadendo in rovina; il governo turco farà qualsiasi cosa per denaro”²². Il sogno si arricchiva di considerazioni economiche ed assumeva gradualmente contorni più definiti, perdendo il carattere di generica aspirazione e trasformandosi in progetto politico.

Né era da meno la Francia che, dopo le *performances* napoleoniche, aveva, almeno temporaneamente, abbandonato le strategie militari per imboccare un’altra strada, quella della protezione della cristianità. In altre parole i francesi avevano ripreso quel terreno che da secoli li aveva visti protagonisti, da quando, a seguito delle crociate, avevano accolto i francescani sotto la loro ala protettrice. Un firmano del 1561 aveva ratificato questo accordo disponendo che “le chiavi della porta della grotta dove era nato Gesù erano in mano ai Franchi e questo, tanto prima che dopo la presa de[lla] città [di Betlemme] dal sultano Selim I, senza esser passate per altre mani che le loro [...]. Ne sono in possesso costante e non interrotto dai tempi più remoti fino al giorno indicato nella data del presente atto”²³.

²¹ *Ivi*: 33.

²² Estratto dal diario di Lord Stanley e citato da AMSON, 1992: 33.

Di suo pugno Stanley aveva aggiunto: “ho visto spesso Disraeli sotto l’effetto di una irritazione o di un comportamento piacevole, ma è la sola volta che mi parve presentare i segni di una emozione superiore”.

²³ Ma secondo le usanze della Terrasanta, il possesso esclusivo di una chiesa da parte di una comunità cristiana non proibiva alle altre comunità di officiare le proprie funzioni. I possessori avevano soltanto “il diritto di conservare le chiavi, riparare e fare la manutenzione dell’edificio, accendere le lampade [e] infine di *balayer*, cose che, agli occhi dei musulmani, [erano] il segno più importante del diritto di possesso” in AMSON, 1992: 12.

La decisione non fu però sufficiente a garantire la tranquillità nelle varie chiese, e a più riprese russi, greci e armeni tentarono di modificare le regole, creando una grande confusione, una tensione continua, che, fra gli altri, fu registrata da Chateaubriand ai tempi del suo viaggio letterario: “I preti cristiani delle varie sette abitano le diverse parti dell’edificio. Dall’alto delle arcate dove si sono rannicchiati come delle colombe, dal fondo delle cappelle e dei sotterranei, fanno sentire i loro cantici a tutte le ore del giorno e della notte: l’organo del religioso latino, i cimbali del prete abissino, la voce del calore greco, la preghiera dell’armeno solitario, quella sorta di pianto del monaco copto, colpiscono a turno o tutti insieme le vostre orecchie: voi non sapete da dove partano questi concerti...”²⁴.

Ma non era ancora venuto per la Francia il momento di riprendere la propria vocazione cristiana: l’ateismo illuminista e rivoluzionario non si era ancora consumato, tanto che lo stesso Napoleone non protestò neppure quando nel 1808 il sultano, desideroso di essere compiacente con la Russia, le riconobbe un diritto di protezione sui luoghi santi: “i greci trionfavano [e] guardavano allo zar come all’arbitro dell’Europa [...], pensarono seriamente a ricostruire il Basso impero”²⁵.

Solo a metà secolo, significativamente nel 1850, il governo francese, desideroso di accattivarsi il favore della maggioranza cattolica, decise di rinnovare presso la Porta l’editto di cinquecentesca memoria. Il 28 di maggio il generale Aupick, ambasciatore a Istanbul, sottopose al ministro turco degli affari esteri, Ali pascià, una nota in cui lo sollecitava al rispetto dell’antico firmano, iniziando una schermaglia che sarebbe di lì a poco sfociata nella guerra di Crimea²⁶, nonostante la dichiarata neutralità dell’Inghilterra e la non volontà da parte del nuovo imperatore dei francesi, Luigi Napoleone Bonaparte, salito al trono il 2 dicembre 1852, di iniziare il suo regno con un conflitto.

La proposta francese era di fare di Gerusalemme una entità cristiana, separata dal pascialato di Damasco e garantita dalle potenze europee²⁷. “Un sogno poetico di Lamartine” lo definì Palmerston, sostenendo pubblicamente che in questo modo la Francia mirava a indebolire gli Ottomani, sottraendo loro terra e potere, mentre l’Inghilterra si preoccupava di consolidarli. L’idea venne però raccolta dal regno delle due Sicilie, che

²⁴ CHATEAUBRIAND, 1969: 1032.

²⁵ LA JONQUIÈRE, 1881: 512-513.

²⁶ AMSON, 1992: 22.

²⁷ VERETÉ, 1978: 5.

propose il principe di Capua come re di uno stato indipendente. Ed era ancora Palmerston a raccontarlo in una lettera privata del 26 febbraio di quello stesso 1841 al suo amico Lord Beauvale, ambasciatore inglese a Vienna: “questo pomeriggio ho ricevuto un messaggio dal re di Napoli che diceva di aver sentito dire che le quattro potenze avevano raccolto l’idea della Francia di trasformare la Palestina in uno stato cristiano indipendente, e che volevano un buon re per Gerusalemme. Sua maestà siciliana raccomandava di incaricare il principe di Capua”. Ma ovviamente il progetto non andò oltre la fase esplorativa, né fu mai sottoposto ai vari governi, anche perché entrambi, inglesi e francesi, volevano tornare sullo scenario mediorientale in posizione di forza.

Solo più tardi, e solo dopo la guerra di Crimea, la Francia avrebbe aderito a quella che stava diventando la linea dominante della diplomazia internazionale, l’idea napoleonica di una nazione ebraica. Per tutti, nel 1860, Ernest Laharanne, segretario di Napoleone III che, nella sua breve opera *La nouvelle question d’Orient*, affermava: “Il diritto più incontestabile degli ebrei è di avere una patria in Terrasanta. Là dove il deserto ha seminato la sua polvere, voi farete arrivare le ricchezze, e il suolo riprenderà a verdeggiare, grazie al lavoro, e con l’aiuto delle industrie moderne [...]. Marciate, ebrei di tutti i paesi. Sotto il vostro impulso, l’Asia e l’Africa brilleranno di un’altra luce [...] e voi sarete gli istitutori delle popolazioni africane e delle bande erranti dell’Arabia [...] e se voi camminate, figli di Israele, ricordatevi della Francia, perché la Francia vi ha amato e [...] non ha mai smesso di difendervi”²⁸.

Bibliografia

- D. AMSON, *Israel et Palestine. Territoires sans frontières*, Parigi, Presses universitaires de France, 1992.
- R. CHATEAUBRIAND, *Oeuvres Romanesques et Voyages I e II*, Parigi, Gallimard, 1969.
- J. DEROGY, H. CARMEL, *Bonaparte en Terre sainte*, Mesnil-sur- l’Estrée, Fayard, 1992.
- J. FINN, *Stirring Times; Or, Records from Jerusalem Consular Chronicles, 1853 to 1856*, Londra, C. Kegan Paul & Co., 1878.
- F. KOBLEK, *Napoleon and the Jews*, Jerusalem, Massada Press, 1976.

²⁸ LAHARANNE, 1860: 33.

- A. LA JONQUIÈRE Vicomte de, *Histoire de l'Empire ottoman depuis les origines jusqu'au traité de Berlin*, Parigi, Hachette, 1881.
- E. LAHARANNE, *La nouvelle question d'Orient*, Parigi, Dentu, 1860, citato da D. Amson, *op. cit.*.
- E. A. D. comte de LAS CASES, *Journal of the Private Life and Conversations of the Emperor Napoleon at Saint Helena*, Londra, H. Colburn, 1825.
- S. SAND, *L'invenzione del popolo ebraico*, Bologna, Rizzoli, 2008.
- G. SINOUE, *L'Égyptienne*, Parigi, Gallimard, 1993.
- M. VERETÉ, *A Plan for the Internationalisation of Jerusalem, 1840-1841*, in "Asian and African Studies", vol. 12, n.1, Mar. 1978.

TRA SAVOIA, GALLES E PROVENZA.
MAGISTRI COSTRUTTORI E MODELLI ARCHITETTONICI
IN CASTELLI DEL PIEMONTE DUECENTESCO

Enrico Lusso

Un tema che negli ultimi anni è tornato ad affacciarsi nella letteratura scientifica è, nelle sue varie sfumature, riconducibile alla diffusione di un certo modello di castello, plasmato su quello che la storiografia ha battezzato *systeme philippien*, in aree geografiche e culturali vicine a quelle di elaborazione diretta. Con tale espressione si fa riferimento a un particolare tipo di articolazione strutturale che, per quanto si tenda oggi ad associarne i primi sviluppi a intenti simbolico-celebrativi in contesti imperiali del sec. XII¹, si diffuse durante il regno di Filippo Augusto dapprima nei territori del *domaine royale* e poi, via via, in tutta la Francia. Tratto caratteristico è la sistematica adozione di impianti quadrilateri in associazione a torri cilindriche e semicilindriche disposte, a intervalli regolari, a protezione delle cortine murarie. Esempi ne sono, per citare i più famosi, il castello del Louvre a Parigi (1190-1202) e quello di Dourdan (1220-1222)².

Nonostante la prossimità culturale e territoriale con la Francia, tale soluzione, improntata a una maggior efficienza militare, sembra sconosciuta in ambito subalpino sino al cantiere del castello di Ivrea, voluto dal duca Amedeo VI di Savoia nel 1357 e portato a compimento nel 1393³. La situazione che si registra nei domini sabaudi al di qua delle Alpi è senza dubbio curiosa: l'area savoiarda, infatti, non solo pare essere interessata da una precoce diffusione del modello, ma fu, nella seconda metà del

¹ Si tratta, in fin dei conti, di un modello comune sin dall'antichità. Cfr. A. LONGHI, *Architettura e politiche territoriali nel Trecento*, in *Architettura e insediamento nel tardo medioevo*, a cura di M. Viglino, C. Tosco, Torino, Celid, 2003, pp. 23-69: 26 e nota 22.

² A. CHATELAIN, *Recherche sur le châteaux de Philippe Auguste*, in "Archéologie médiévale", XXI (1991), pp. 115-161.

³ C. TOSCO, *Il recinto fortificato e la torre: sviluppi di un sistema difensivo nel tardo medioevo*, in *Ricetti e recinti fortificati nel basso Medioevo*, a cura di R. Bordone, M. Viglino, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2001, pp. 77-103: 84-85

sec. XIII, uno dei contesti territoriali in cui esso conobbe una fortuna così ampia che i *magistri* locali erano universalmente apprezzati come costruttori di fortezze. Ciò non significa che il Piemonte, sino alla metà del sec. XIV, ignori del tutto articolazioni difensive aggiornate. Semplicemente, pare che esse giungano, per così dire, smembrate: planimetrie regolari e torri cilindriche sono documentate entro orizzonti cronologici confrontabili con quelli francesi, ma quasi mai risultano associate in un unico edificio. Soprattutto, però, resta da capire se i canali di penetrazione e diffusione di tali modelli passino realmente per la Savoia, ipotesi, questa, che è sempre stata assunta come assioma, ma mai, in effetti, dimostrata.

“Magister Iacobus ingeniator”: il tramite tra Savoia e Inghilterra

Va a J.E. Morris il merito, nel lontano 1901, di aver riconosciuto che i castelli commissionati da Edoardo I d’Inghilterra in Galles tra il 1277 e il 1295 furono realizzati “under the supervision of Master James de St. George”⁴. Tuttavia, chi ne ha delineato in modo minuzioso la figura professionale in una serie di studi è A.J. Taylor⁵. *Master James* (o *magister Iacobus*, che chiamerò Jacques) era un architetto savoiaro. Originario di Saint-Georges-d’Espéranche, presso Lione, è documentato a partire dal 1261, quando, accanto al padre Jean, *cementarius*, attendeva al cantiere del borgo nuovo e del castello di Yverdon, che condusse poi in autonomia per circa un decennio, dando forma a uno degli edifici capostipiti del cosiddetto *carré savoyard*, un’originale declinazione del *système philippien* basata su impianti quadrati con grandi torri cilindriche negli spigoli (fig. 1). Negli anni successivi fu attivo in numerose località della Savoia: si è conservata memoria di rimborsi per viaggi compiuti, tra i tanti, a Montmélian, Vienne, Chillon – dove nel 1266-1267 lavorava al castello –, Bourg-en-Bresse e Aosta, mentre i complessi di Bonneville (ca. 1260) e Rolle (1264-1270) mostrano soluzioni che ricorrono spesso nelle sue opere successive⁶.

A partire dal 1278 ritroviamo Jacques in Galles, presso la corte di Edoardo, alle prese con i cantieri dei castelli di Flint, Rhuddlan e, con

⁴ J.-E. MORRIS, *The Welsh Wars of Edward I. A Contribution to Mediaeval Military History, Based on Original Documents*, Oxford, The Clarendon Press, 1901, p. 145.

⁵ Apparsi in sedi diverse a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso, sono raccolti in A.J. TAYLOR, *Studies in Castles and Castle-Building*, London-Ronceverte, The Hambledon Press, 1985, pp. 1-28 e 61-87.

⁶ C.-L. SALCH, *Châteaux Savoyards autour du Lac Léman. Pays de Vaud, Genevois et Chablais au XIII^e siècle*, in “Châteaux-forts d’Europe”, 41 (2007), pp. 5-40: 23-26.

ogni probabilità, Builth e Aberystwyth. Documentato nel ruolo di *king's sergeant* nel 1284 e come “magistro operacionum regis in Wallia” nel 1285, si occupò in seguito della costruzione delle fortezze reali di Caernarfon, Conwy – dove realizzò anche le mura dell’abitato –, Criccieth e Harlech, di cui fu conestabile dal 1290 al 1293 (fig. 2).

Le ragioni del suo trasferimento oltremarina sono state riferite ai legami familiari e politici intercorsi, a partire dai decenni centrali del Duecento, tra la dinastia dei Plantageneti e i conti di Savoia, il cui interprete principale fu senza dubbio Pietro, al quale, peraltro, si tende ad associare un decisivo impulso nella diffusione di torri cilindriche e impianti regolari nei castelli savoiani. Nell’ultimo quarto del secolo i rapporti si fecero meno costanti, ma non meno intensi: nel giugno del 1273 Filippo di Savoia prestava omaggio a Edoardo – coincidenza curiosa – nel castello di Saint-Georges-d’Espéranche e il figlio Amedeo, nel 1277 e nel 1282, era accanto al re nelle due campagne militari in Galles. Con ogni probabilità, egli ebbe modo di apprezzare le qualità dei castelli savoiani e, nel momento in cui si rese necessario avviare un’opera di intensa militarizzazione dei territori conquistati, ritenne opportuno arruolare il meglio che il mercato potesse offrire in quanto a progettisti e maestranze specializzate.

Tra il 1286 e il 1289 Jacques faceva ritorno in Francia per recarsi in Guascona. La Guienna e parte dell’Aquitania erano, all’epoca, possedimenti del re d’Inghilterra e gli anni sono quelli in cui si registrava l’avvio di un’opera di riordino insediativo e militare caratterizzata dalla fondazione di un certo numero di *bastides*⁷. Un suo eventuale apporto progettuale in questo contesto non pare riconoscibile; invece non è da escludere che abbia soggiornato per qualche tempo in Savoia. Si tende infatti ad attribuirgli un ruolo nel potenziamento del castello di Chambéry, promosso da Amedeo V dopo il 1295 con la ricostruzione della cortina occidentale, fiancheggiata con regolarità da torri semicilindriche, che ricorda soluzioni sperimentate a Chillon. Inoltre, seppure in assenza di documenti espliciti, anche il castello di Morges, costruito a partire dal 1286, rimanda a modelli ricorrenti negli edifici di cui si occupò⁸.

⁷ A. LAURET, R. MALEBRANCHE, G. SERAPHIN, *Bastides, villes nouvelles du Moyen Âge*, Toulouse, Milan, 1988, pp. 27 sgg.

⁸ SALCH, *op. cit.*, pp. 16, 23, 31.



Fig. 1. Castello di Yverdon (foto Th. Porchet).



Fig. 2. Castello di Harlech (Royal Commission of the Ancient and Historical Monuments of Wales).

Nel 1290 Jacques era nuovamente in Galles e, con la carica di “magister operacionum de bello Marisco”, avviava la ricostruzione del castello di Beaumaris (fig. 3). In seguito è menzionato in Inghilterra (1298), in Scozia (1302) e all’assedio di Stirling (1304). Nel 1309, dopo alcune sporadiche apparizioni documentarie, risultava ormai deceduto.

Osservava giustamente Taylor come “with the aid of Master James’s specialist knowledge Edward I was enabled to create, within a single quarter of a century, a group of castles and castellated boroughs hardly surpassed by any comparable group of buildings in Europe”⁹. Gruppo che se, da un lato decretò l’affermazione continentale del modello, dall’altro, per mimesi, ne assicurò la diffusione anche al di fuori della diretta committenza dei sovrani, in ambiti sociali e culturali sensibili al valore simbolico che certe soluzioni, proprio per essere state scelte da chi deteneva il potere territoriale, inevitabilmente assumevano.

L’ambito subalpino: influenze savoiarde o provenzali?

L’8 dicembre 1277, Jean Bertrand “de Canusco” dettava le proprie volontà testamentarie a Saint-Georges-d’Espéranche, “in domo magistri Iacobi lathomi”¹⁰. Sul fatto che si tratti del nostro Jacques non credo possano esservi dubbi e la notizia, di per sé, si dimostra utile a precisare la cronologia della sua presenza in Savoia. Il dato più interessante, tuttavia, risiede nella familiarità che legava il *magister* a un membro del *clan* dei Bertrand, fedeli servitori sabaudi con ramificati interessi nella val di Susa¹¹. Per quanto interessa in questa sede, un ramo della famiglia deteneva il controllo del castello di San Giorio, nella media valle, già indicato da Taylor come edificio in cui ricorrono soluzioni tipiche delle fortezze gallesi, nella fattispecie i merli a terminazione prismatica¹². C’è di più però: presso lo spigolo nord-orientale del complesso si conserva una torre cilindrica che, tutto sommato, può ritenersi corrispondente a quella menzionata (fig. 4), insieme all’adiacente *aula*, nel documento del 1270 con cui Tommaso e Amedeo di

⁹ TAYLOR, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰ S. PROVANA DI COLLEGNO, *Notizie e documenti d’alcune certose del Piemonte*, II, Torino, Paravia, 1900, p. 288, doc. 38.

¹¹ L. PATRIA, *Casaforti e casetorri tra Savoia, Piemonte e Delfinato: considerazioni sul patrimonio fortificato delle Alpi Cozie*, in “Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo (SSSAACn)”, 132 (2005), pp. 17-135: 22 sgg.

¹² TAYLOR, *op. cit.*, p. 15.

Savoia ne cedevano il possesso a Jean Bertrand di Chianocco¹³, ossia lo stesso che, sette anni dopo, avrebbe testato in casa di Jacques.

Un altro membro della famiglia valsusina, anch'egli appellato *magister*, nel 1288-1289 era pagato “pro turre Molaris facienda”¹⁴ a difesa della villanova presso Villardora voluta dal conte Pietro intorno al 1265¹⁵. Si tratta del manufatto oggi noto come Torre del Colle, di forma cilindrica e ritenuto, a torto come si dirà, uno degli esempi più precoci di tale modello in ambito subalpino.

È necessario rilevare che sia i caratteri tecnico-costruttivi di queste due torri sia l'impianto del castello in cui la prima si colloca non paiono in alcun modo confrontabili con quelli gallesi. Riguardo ai primi, è stato notato come una delle peculiarità delle opere di Jacques sia la presenza di buche puntaie con andamento elicoidale nel paramento murario, tratto che rimanda all'adozione di una specifica soluzione di ponteggio documentata già in castelli di Filippo Augusto, ma che manca tanto a San Giorio quanto a Villardora. Esso è invece presente in alcune strutture valdostane dietro le quali è possibile scorgere la committenza di Filippo di Savoia – Châtel-Argent presso Villeneuve (1274-1275) su tutte – e, *ça va sans dire*, savoiarde – Saxon (1279) e La Bâtiaz (1281) presso Martigny, Saillon (1259-1261) e Chillon, già citato –, in un contesto cronologico che si tende a far risalire, come accennato, agli anni di governo di Pietro II¹⁶. Per quanto riguarda invece l'impianto, se si escludono i casi non più verificabili di Carignano e Villafranca Piemonte, per vedere un castello con cortina quadrilatera regolare bisogna attendere, nei territori sabaudi al di qua delle Alpi, la fabbrica del castello di Pinerolo, avviata nel 1314 per iniziativa di Filippo di Savoia-Acaia¹⁷. Quel che in definitiva emerge è come gli sbocchi vallivi valdostano e valsusino siano un limite invalicato, nel sec. XIII, dai modelli provenienti dall'area savoiarda, a prescindere da qualunque riflessione a proposito della loro aderenza ai modelli ricorrenti nei cantieri di *magister Iacobus*.

¹³ E. OLIVERO, *Il castello e la casa forte di San Giorio in val di Susa*, Torino, Bocca, 1925, p. 83, reg. 13.

¹⁴ Archivio di Stato di Torino, Camera dei conti, *Conti di castellania*, Avigliana, par. 1, m. 2, n. 1.

¹⁵ E. LUSSO, *La torre di Masio. Un contributo allo studio dei borghi di fondazione fortificati nell'Italia nord-occidentale (secoli XIII-XV)*, Masio, Comune di Masio, 2013, pp. 95-97.

¹⁶ M. CORTELAZZO, *Simbologia del potere e possesso del territorio: le torri valdostane tra XI e XIII secolo*, in “Bulletin d'études préhistoriques et archéologiques alpines”, XXI (2010), pp. 219-243: 228-238.

¹⁷ LONGHI, *Architettura cit.*, pp. 29-32.



Fig. 3. Castello di Beaumaris (Travel Edition).



Fig. 4. Castello di San Giorio (foto E. Lusso).

Se ne deve dedurre, come è stato fatto commettendo il consueto errore di ritenere la regione ‘sabauda’ a prescindere, che nel Piemonte centro-meridionale non si conoscesse l’uso di torri a pianta circolare o di cortine difensive a matrice regolare?

Nel 1228, all’atto di fare dedizione a Chieri, i signori di Revigliasco ottenevano il diritto di “castrum de Cellis castellare si eis placuerit” con il sostegno economico e progettuale (*forcia e consilium*) del comune “pro turri castris [...] levanda et in alia forcia ibi facienda”¹⁸. Tutto lascia ritenere che il cantiere, il cui avvio fu stabilito entro i tre anni successivi, più che per restauro del castello preesistente sia stato organizzato per realizzare un nuovo edificio, Castel Rivera, costruito in un sito di pianura a sud-est di Trofarello, ma entro i confini del territorio di Celle. Pochi sono i dubbi al riguardo: nel 1482 Giovanni Vagnone dei locali signori, chiamato in causa per una lite, affermava “quod dictum castrum Riperie fuit et erat castrum Cellarum”¹⁹. Il complesso, tuttora conservato, mostra un impianto regolare con snelle torri cilindriche sugli spigoli del perimetro, frutto di almeno due fasi edilizie consequenziali. La torre cui si faceva allusione nel 1228 corrisponde, con ogni probabilità, a quella, anch’essa cilindrica, collocata a metà circa del fronte orientale, mentre successiva è la cortina difensiva, caratterizzata da una tessitura muraria coerente e sviluppata attorno a una corte accessibile tramite una porta con mostra ad arco falcato e fregio in tasselli laterizi, soluzione che suggerisce di non spingere la datazione troppo oltre la metà del sec. XIII (fig. 5).

Se vale l’ipotesi che sia da indicare in Pietro di Savoia colui che impresse un impulso decisivo alla diffusione di torri cilindriche e di castelli organizzati secondo i criteri del *ystème philippien* ed escludendo che le magistrature chieresi possano averli dedotti dal modello originale essendo Castel Rivera molto diverso, per dimensioni e articolazione, rispetto agli edifici legati alla committenza di Filippo Augusto, deve necessariamente esistere un altro canale per la penetrazione nei territori piemontesi delle ‘novità’ francesi.

In anni recenti per la *turris magna* del castello di Castiglione Falletto, cilindrica e collocata entro un perimetro murario abbastanza regolare, con piccole torri anch’esse cilindriche agli spigoli che ricordano quelle di Castel Rivera, è stata proposta una datazione al 1225 circa, anno in cui il

¹⁸ Il “Libro rosso” del comune di Chieri, a cura di F. Gabotto, F. Guasco di Bisio, Pinerolo, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1918 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 75), p. 45, doc. 22.

¹⁹ Archivio Storico del Comune di Chieri, art. 51, par. 1, vol. 13/I, p. 247.

complesso era nelle disponibilità di Bertolo forse Falletti²⁰. L'ipotesi può essere accettata, anche tenendo conto del fatto che fonti iconografiche ottocentesche mostrano la torre coronata da un fregio ad archetti pensili sovrapposti, secondo un modello comune nel Piemonte meridionale negli anni venti-trenta del secolo²¹.

Sempre in terra di Langa, ma ormai in prossimità dell'Appennino ligure, a Cortemilia, si conservano resti del recinto del castello, con andamento irregolare, ma dominato da una torre cilindrica che tutto lascia ritenere possa essere stata realizzata per volontà del marchese Ottone del Carretto entro il 1209, anno che segna una robusta penetrazione patrimoniale nel luogo del comune di Asti (fig. 6). La torre mostrerebbe di conseguenza una datazione ancora più alta rispetto a quelle, congruenti, di Castiglione e Castel Rivera, ma è confortata dalle somiglianze che la sua tessitura muraria mostra con quella dell'abside della pieve di Santa Maria, realizzata tra la fine del sec. XII e il secondo decennio del XIII²².

La possibilità di ricondurre la committenza di tutti e tre i castelli citati ad ambienti culturali stabilmente in contatto con l'area ligure e provenzale non può essere casuale. Soprattutto colpiscono gli stretti rapporti che i Falletti intrattennero con Carlo I d'Angiò sin dagli anni successivi alla sua discesa in Piemonte²³, ed è noto che proprio a Carlo e ai *protomagistri* da lui arruolati, primo fra tutti Pierre d'Angicourt, si debba un rinnovamento delle strutture militari del regno di Sicilia negli anni settanta del sec. XIII²⁴.

Più che a matrici culturali savoiarde, che solo nel corso del sec. XIV riuscirono a imporsi nelle aree inserite negli appannaggi dei principi sabaudi,

²⁰ A. LONGHI, *Le architetture fortificate dei Falletti nelle Langhe*, in *I Falletti nelle terre di Langa tra storia e arte: XII-XVI secolo*, a cura di R. Comba, Cuneo, SSSAACn, 2003, pp. 61-80, p. 74.

²¹ LUSSO, *La torre di Masio cit.*, pp. 59 sgg.

²² ID., 2013b, *Tra il Mar Ligure e la Lombardia. La committenza architettonica dei marchesi del Carretto nei secoli XV-XVI*, in *Architettura e identità locali*, II, a cura di H. Burns, M. Mussolin, Firenze, Olschki, pp. 261-277, pp. 264-265.

²³ B. DEL BO, *Un itinerario signorile nel crepuscolo angioino. I Falletti di Alba*, in *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*, a cura di R. Comba, Milano, Unicopli, 2006, pp. 314-323.

²⁴ P.F. PISTILLI, *Architetti oltremontani al servizio di Carlo I d'Angiò nel Regno di Sicilia*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, Viella, 2006, pp. 263-276.



Fig. 5. Castel Rivera (foto E. Lusso).



Fig. 6. Castello di Cortemilia (foto E. Lusso).

il Piemonte – soprattutto nei settori centrale e meridionale – sembra dunque permeabile a istanze provenienti dalla Francia mediterranea e dalle iniziative di fortificazione promosse da Luigi IX e dai fratelli Alfonso d'Artois e Carlo d'Angiò stesso dopo l'acquisizione del titolo di conte di Provenza. In questo senso, la cortina difensiva di Aigues-Mortes (1272 sgg.), che vide tra l'altro la partecipazione di maestranze genovesi, rappresenta senz'altro il punto di arrivo di un percorso di progressivo affinamento formale che prese le mosse direttamente dai cantieri regi del primo quarto del secolo e raggiunse negli anni quaranta sintesi originali – Puilaurens (ca. 1242) –, mostrando significative assonanze formali e cronologiche con certe soluzioni subalpine. Il complesso di Najac (1253-1266), per esempio, utilizza torri di rinforzo angolare simili a quelle di Castel Rivera e di Castiglione²⁵.

A onor del vero, si deve comunque distinguere tra utilizzo di singoli manufatti e affermazione di sistemi difensivi complessi. Mentre questi, seppure in anticipo rispetto ai territori sottoposti al dominio sabauda, hanno tempi di diffusione congruenti rispetto a quelli provenzali, le torri cilindriche parrebbero fare la loro comparsa nel Piemonte meridionale precocemente, di fatto negli stessi anni in cui prendevano forma i primi castelli che, nel demanio reale francese, ne facevano uso. Al riguardo è già stata suggerita la rilevanza che per il Midi può aver avuto la fabbrica della torre del castello di Simiane, datata agli ultimi anni del XII-primissimo sec. XIII²⁶. Varrebbe dunque la pena interrogarsi circa il ruolo che potrebbe aver avuto nella diffusione del modello anche in area subalpina: d'altronde, fatte le debite proporzioni, la circostanza che mostri una chiara valenza residenziale e un'inconsueta attenzione per gli aspetti decorativi l'avvicina alla torre di Cortemilia, segnata da cordonature marcapiano a sezione torica uniche nel panorama padano che, senza dubbio, mal si accordano a un suo eventuale uso militare.

²⁵ J. MESQUI, *Châteaux forts et fortifications en France*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 15-16, 261-262, 310-312.

²⁶ G. BARRUOL, *La rotonde du château de Simiane en Haute-Provence*, in *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rotondes*, sous la dir. de M. Jannet, Ch. Sapin, Dijon, Editions Universitaires, 1996, pp. 277-288.

“IL SIMBOLO CHE PIÙ TURBA”.
PROPOSTA MINIMA
PER UN *SARCOFAGO* DI MONTALE*

Paolo Luparia

Che la serie dei *Sarcofagi*, in origine posta a suggello della prima sezione degli *Ossi di seppia (Movimenti)*, vada debitrice alla tradizione europea della poesia sepolcrale tra Sette e Ottocento, è cosa ben nota e del resto implicita nella stessa scelta del tema. Già Pancrazi evocava, per i quattro componimenti, l'ombra di Keats. E Bonora, per il quarto e ultimo, non esclusivamente incentrato a differenza dei tre precedenti nell'*ekphrasis* di basorilievi funerari, faceva il nome di Thomas Gray. Più di recente l'indicazione è stata sviluppata in modo esauriente dalla puntualissima analisi di Tizi. Se torno ora sull'argomento è per proporre una diversa interpretazione di due dei luoghi più oscuri del testo che conclude la serie.

Ma dove cercare la tomba
Dell'amico fedele e dell'amante;
quella del mendicante e del fanciullo;
dove trovare un asilo
per codesti che accolgono la brace 5
dell'originale fiammata;
oh da un segnale di pace lieve come un trastullo
l'urna ne sia effigiata!
Lascia la taciturna folla di pietra
per le derelitte lastre 10
ch'anno talora inciso
il simbolo che più turba
poiché il pianto ed il riso
parimenti ne sgorgano, gemelli.
Lo guarda il triste artiere che al lavoro si reca 15
e già gli batte ai polsi una volontà cieca.
Tra quelle cerca un fregio primordiale
che sappia pel ricordo che ne avanza

trarre l'anima rude
per vie di dolci esigli:
un nulla, un girasole che si schiude
ed intorno una danza di conigli...

20

L'attacco richiama circolarmente l'implicita movenza interrogativa del testo di apertura. Ma il forte *incipit* avversativo; l'urgente reiterazione anaforica della domanda, intensificata dalla trepidazione degli infiniti dubitativi; lo stesso culminare del periodo sintattico e poetico nell'esclamazione o nel sospiro ottativo dei vv. 7-8, dicono che alla distaccata disposizione meditativa e contemplativa dell'inizio si sostituisce ora una più intensa partecipazione emotiva dell'io lirico o dell'*uomo che passa*, del *camminante* che ne è il doppio. Allo sguardo che indugia e si interroga accostandosi al mistero della morte attraverso le enigmatiche figurazioni dell'arte funeraria classica, *natura fulminata* capace di atteggiare nell'immobile fissità di un'immutata esistenza fuori del tempo i gesti e i movimenti delle *felici / sue creature*; alla coscienza della arcana impenetrabilità della condizione mortuaria per il vivo, non per nulla indotto ogni volta, dopo l'offerta votiva o la sosta pensosa, a riprendere il proprio cammino (*Lungi di qui la tua via ti conduce*); succede nell'ultimo dei *Sarcofaghi*, per autonomo imperativo della volontà, una attiva ricerca, ansiosa di *trovare*, di riconoscere, infine, nella tomba il punto di incontro tra vita e morte: *un asilo* per i vivi nel loro riconciliato rapporto con i morti e con la morte, di cui diventa il simbolo – contrapposto alla bronzea perennità dei sarcofaghi – la fragile, minimale, totalmente combusta essenzialità dell'*urna* cineraria, effigiata però e distinta e riscattata dalla numinosa levità di *un segnale di pace*.

Come a Keats l'urna greca, così i sarcofaghi classici nei primi tre testi (e segnatamente in quello d'apertura, debitore, oltre che al poeta inglese, al Leopardi della canzone *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*) appaiono a Montale *silent form*: indecifrabile, atemporale enigma di bellezza ideale, dinnanzi al quale sorgono domande senza risposta ("Thou, silent form, dost tease us out of thought / As doth eternity: Cold Pastoral! / When old age shall this generation waste, / Thou shalt remain, in midst of other woe / Than ours [...]"). Nell'ultimo, invece, l'invocato *segnale di pace* è un ponte gettato sull'abisso tra l'eternità (età vote e lente consumate nel sonno di morte o vita vera, chi può dire?) e il tempo che costringe entro il suo duro limite l'uomo che passa. La stasi dà luogo al movimento. Alla serena ma fredda oggettività della rappresentazione plastica – *Cold Pastoral* – finta dalla pietra o dal bronzo, imperiture materie che rac-

chiudono e custodiscono in un raggelato guscio il mistero della morte, succede ora la ricerca della *tomba*, dell'*urna* (al singolare e determinata: quella e non un'altra) dove riposano coloro che furono vivi, resi riconoscibili, individuati dal legame che li unì in vita ad altri viventi: un legame che ancora fiammeggia nel caldo d'amore. Proprio in questo motivo dell'itinerario, compiuto da chi serba ricordanza e cura d'obliati mortali, contrapposto a quello "epigrafico", Tizi ha scorto l'influsso dell'*Elegia* di Gray (comprovato anche da precisi elementi linguistici, mutuati dalla classica versione in sciolti del Cesarotti). Non resta traccia però in *Sarcofaghi IV* della evangelica contrapposizione, connotata anche in chiave sociale, tra la fastosa e vana superbia dei mausolei gentilizi e i *polverosi tumuli* dei semplici (Montale la riassorbe semmai nella sua poetica dell'oggetto povero dall'intenso valore gnoseologico). Né vi torna il motivo centrale, classico insieme e cristiano, etico e religioso, dell'*Elegia*: la rivendicazione dell'uguaglianza degli uomini di fronte all'*inevitabil punto* (*tb' inevitable hour*). In sua vece si instaura, nel passaggio scandito dall'imperativo (*Lascia*), il contrasto tra due condizioni ontologiche, tra due mondi. Da una parte l'immobilità silenziosa, metafisica della *taciturna folla di pietra* (chi conosce Staglieno sa cosa il poeta intenda), arcana e trasognata allegoria, "ambigua come un pericolo" (Contini), di una morte sentita nella sua totale alienità; dall'altra il persistere della vita nella morte, oltre la morte, manifestantesi, per paradosso, nelle *derelitte lastre*: tali non tanto perché neglette o "abbandonate" (così il commento agli *Ossi* di Cataldi-D'Amely) quanto perché solitarie e umili tombe terragne, senz'altra difesa che la fragile, caduca memoria nella deriva verso il nulla, eppure soffermate, ancora, al limitar di Dite. Qui emerge in tutta la sua intensità il nucleo foscoliano dell'ispirazione di Montale. Ciò che induce i vivi a cercare la tomba, a trovarvi l'illusione della vita, è un legame d'amore che a un'indistinta *folla di pietra* sostituisce i volti di coloro che vissero e amarono in qualsiasi forma: coloro che donarono il loro amore come *philia* o *eros* (*l'amico fedele, l'amante*) o coloro che attraverso le età della vita lo ricevettero e se ne nutrirono nella carità e nella pietà (il mendicante e il fanciullo). Non più contemplata con rituale distacco, la morte, cercata e vissuta ora nell'umiltà della tomba come segno e memoria di individuali esistenze, giunge a farsi vivente sentimento che ancora serba il potere di scaldare. Torna a essere, per il vivo, un *asilo* ritrovato.

Gli interpreti, senza distinzione, hanno inteso la seconda implicita domanda dei vv. 4-6 come una iterazione, appena variata, della prima.

Ma dove cercare la tomba, si era chiesto il poeta, al novenario inarcato facendo seguire, in due endecasillabi paralleli anche nel ritmo, due simmetriche coppie di genitivi – distinte solo dall’interposizione di un aggettivo nella prima, e dalla ripresa pronominale nella seconda –, la cui specularità fonica è ribadita dalla rima interna (*amante : mendicante*) e dalla stessa consonanza (*quella ... fanciullo*). Dove trovare un asilo, ripete ora, variando la modulazione iniziale nell’ottonario: e quel sostantivo, inarcato come *la tomba*, ma indeterminato, viene ancora riferito da tutti gli esegeti ai morti: “*un asilo*: un ricovero degno dopo la morte”, *per codesti*, “le figure nominate ai vv. 2-3, e altre come loro” (chiosano Cataldi-D’Amely, catalizzando tutte le spiegazioni correnti). Ma chi cerca *la tomba* – quella e non altra – per trovarvi *un asilo* sono i vivi, non i morti. I vivi, che in *Sarcofaghi IV* agiscono per stabilire, come abbiamo detto, un diverso rapporto con la morte. Il dimostrativo con spiccata funzione deittica *codesti* indica un preciso contesto spaziale, prossimo a chi ascolta: il *tu* cui il poeta si rivolge in tutti i testi della serie, *l’uomo che passa*, *il camminante*. Ma si definisce soprattutto in rapporto all’azione verbale – si badi, un presente indicativo – della relativa: ne è, oserei dire, inseparabile.

Chiamando in causa l’allusività della poesia di Montale e, in genere della poesia moderna, Bonora spiega che l’ellittica espressione *per codesti che accolgono la brace / dell’originale fiammata* significa che “nelle persone più umili (l’amico fedele, l’amante, il mendicante, il fanciullo), che forse hanno più coraggiosamente bruciato la loro esperienza umana, il grande fuoco della vita continua ad ardere tenace come il fuoco sotto la cenere”. Obbietterei al grande studioso che non so quanto si addica al Montale degli *Ossi* questa credenza in un perpetuarsi, sia pur soltanto residuale, della fiamma vitale oltre la morte. Se debbo giudicare da un testo esemplare, benché più tardo, come *I morti*, direi che il poeta condividesse piuttosto il punto di vista dell’immortale *Coro di morti* del *Ruysch* leopardiano (“[...] Come da morte / Vivendo rifuggia, così rifugge / Dalla fiamma vitale / Nostra ignuda natura; / Lieta no ma sicura; / Però ch’esser beato / Nega ai mortali e nega a’ morti il fato”). E del resto, in *Sarcofaghi I*, la condizione di chi dal divenire è uscito resta enigmatica e imperscrutabile (“Mondo che dorme o mondo che si gloria / d’immutata esistenza, chi può dire?”). Non i morti dunque, del cui destino nulla sappiamo, ma i vivi sulla tomba di chi fu loro caro *accolgono la brace / dell’originale fiammata*: fulminea sintesi che condensa l’estremo gesto della *pietas* funeraria, l’eredità d’affetti lasciata da spente esistenze, il perdurante calore che si

sprigiona dalla memoria di una fiamma vitale consumata nell'amore (o nel sacrificio come in *Crisalide*).

La pregnanza semantica del verbo *accolgono* (sufficiente a dissipare l'ambiguità del pronome *codesti*), nell'etimo stesso – *co- legere* preceduto da *a-* rafforzativo – porta in primo luogo l'idea di adunamento, di ordine (radunare le sparse ceneri ancora calde, celebrare le esequie). Ma insieme esprime quel particolare modo del ricevere – ospitale, cordiale, *accogliente* – in virtù del quale la cosa accolta sia contenuta nello spazio: in questo caso lo spazio tutto interiore della rimembranza, ove *la brace* – l'amorosa memoria dell'*originale fiammata* – continua a covare, non spenta, sotto la cenere del tempo. Aggiungo che più tardi, nel *Quaderno di traduzioni*, misurandosi con *Quando tu sarai vecchia* di Yeats, Montale renderà in modo analogo il gesto della donna curvata sul calore del *libro-braciere* che preserva il ricordo della sua bellezza e gioventù perdute: “Cùrvati dunque su questa tua griglia di brace / [...]”. Non è impossibile che la remota ascendenza del verbo risalga ancora ai *Sepolcri*: “[...] A noi / Morte apparecchi riposato albergo / [...] e l'amistà raccolga / Non di tesori eredità, ma caldi / Sensi e di liberal carne l'esempio” (vv. 145-150).

Si tratta in ogni caso di una disposizione sentimentale – pertinente, in quanto tale, ai vivi – che, sostituendosi alla astratta contemplazione della morte, consente per mezzo della tomba di serbare un contatto con gli estinti (motivo foscoliano per eccellenza).

L'urgenza di cercare la tomba delle persone comuni, distinte soltanto dal loro agire o dalla loro umana condizione in vita, costituisce o prefigura la possibilità per i memori viventi di *trovare un asilo*. La frase ripete la struttura sintattica della allocuzione rivolta in *Sarcofaghi I*, 21-23 all'uomo che passa: “Lungi di qui la tua via ti conduce, / non c'è asilo per te, sei troppo morto: / seguita il giro delle tue stelle”. La ripete nella speranza di ribaltarne la negatività (chi è immerso nella vita apparente del divenire è paradossalmente troppo morto per trovare riparo nella condizione – emblematicamente raffigurata dai sarcofaghi – di quanti, con il tempo, si sono ormai lasciati alle spalle quel punto acerbo che di vita ebbe nome).

Tizi a ragione definisce *asilo* una parola-tema; ma non concordo con lui quando – fuorviato dall'interpretazione corrente – ne precisa il significato parlando di “meta delusa dei *Sarcofaghi* (in I, 22 negata al viandante, in IV, 4 smarrita ai ‘puri’)”. Lo studioso infatti interpreta il vocabolo come sinonimo di “tomba”, adducendo il luogo dei *Sepolcri* (vv. 33-37) dove la terra porge “nel suo grembo materno ultimo asilo” all'amico estinto. È

però evidente che quell'epiteto – assente in Montale – conferisce al sintagma un significato completamente diverso. In *Sarcofaghi* I, 22 è il vivo a essere perentoriamente indotto a constatare quanto la morte gli risulti aliena e inospitale. Non c'è in essa, sola nel mondo eterna, *asilo* per lui: il viandante non può trovarvi scampo e salvezza, come in un inviolabile luogo sacro capace di offrire, a lui, inerme ma illeso, un riparo dal dolore e dal male di vivere nell'immobilità extratemporale. È *troppo morto* perché torna a morire in ogni istante della sua esistenza che brucia l'amara sua scorza. L'*asilo* vietato (la corrosa porta, rinchiusa per sempre, del tempietto in *Sarcofaghi* III) per chi ancora si trovi immerso nell'esistenza, altro non significa che la stasi del non essere, in cui leopardianamente *si posa / Nostra ignuda natura*. Dove allora *trovare un asilo*, un ricetto, un ospitale riparo, che collettivamente accolga – in un rapporto con la morte non più freddamente speculativo e astratto ma dominato dalla memoria della vita – quanti *accolgono la brace / dell'originale fiammata*? Per codesti – i viventi, le persone comuni – è possibile cercarlo, trovarlo forse, nelle sepolture individuali di chi amò e di chi fu amato. L'esclamazione ottativa che chiude il periodo (“oh da un segnale di pace lieve come un trastullo / l'urna ne sia effigiata!”) coinvolge nel voto un *noi* che include potenzialmente tutti gli esseri umani. Anche in questo caso propongo una diversa interpretazione del pronome *ne*, inteso di solito come pronome di 6^a persona riferito a *codesti* (ossia, secondo la *vulgata*, alle due coppie dei vv. 2-3). Secondo un uso arcaico e letterario tutt'altro che ignoto a Montale, *ne* (etimologicamente continuazione di *inde* attraverso *'nde* ‘di lì’) può però anche valere *a noi* (vedi per esempio *Vento e bandiere* 14-15 *E scampo / n'è*). In forma di voto il poeta risponde dunque alle ansiose domande che aprono il componimento: possa *l'urna*, che altrimenti rischieremmo di cercare invano, essere *effigiata* (ornata, impressa come da un'impronta inconfondibile) a noi, per noi viventi – così che ci sia dato riconoscerla *nostra* e trovarvi finalmente un asilo –, *da un segnale di pace* di fanciullesca giocosa levità (in contrasto con la grave memoria, con l'emblematica monumentale dei sarcofaghi): baluginante cenno rivolto ai lontani, segno convenuto per guidarli e insieme *senhal* o cifra di salvezza che esprime un riconciliato rapporto con la morte o, meglio, con la vita attraverso la morte *per vie di dolci esigli*.

Ecco allora manifestarsi al *camminante* che accolga l'invito a trascorrere oltre (e che proprio di questo va in cerca), *talora inciso* sulle umili lastre tombali, il misterioso simbolo dei vv. 12-14. Una parte degli interpreti vi

ha scorto una valenza cristiana: l'Alfa e l'Omega (Bonora); la croce (Cataldi-D'Amely). Tale interpretazione mi sembra però in evidente conflitto con il contesto. E non solo, nel secondo caso soprattutto, per la presenza dell'avverbio *talora*, ma ancor più per il carattere conturbante attribuito al simbolo. Come conciliare, del resto, con la significazione religiosa della croce la sconcertante reazione che essa produce nel *triste artiere* (vv. 15-16)? Anche le scelte linguistiche dicono altro. Non credo che un poeta come Montale avrebbe mai riferito alla croce una coppia antitetica quale *il pianto ed il riso*: per di più insistendo sulla loro condizione paritaria, anzi gemellare, ribadita dal bellissimo zeugma *parimenti ne sgorgano*¹⁴. Non occorre essere teologi per sapere che la croce è il simbolo della vittoria sulla morte. Ma proprio questo è il punto: nei *Sarcofaghi* non vedo alcuno spazio per la speranza cristiana nella resurrezione della carne. Non posso ora diffondermi sul tema della religiosità del poeta (tema interessante). Dirò solo che da questo punto di vista Montale appare molto più in sintonia con Keats e con Foscolo che non con l'evangelica, anglicana *Elegia* di Gray. Il *segnale di pace*, il simbolo che anticipa e si rispecchia nel *fregio primordiale* evocato nella chiusa, non riguarda il destino ultraterreno dei morti. È piuttosto un labile, intermittente messaggio (*un nulla* 21) destinato ai vivi. In quanto tale produce in loro lo scatto della vitalità: proietta nel dominio della morte, per mezzo del ricordo, l'*amor vitae*.

Con finezza Bonora riconosce, inciso sulle *derehite lastre*, il simbolo stesso della vita. Che non può però essere, a mio giudizio, l'Alfa e l'Omega di *Apc* I, 8; 21, 6; 22, 13, espressione ellenizzata della assoluta trascendenza divina di Cristo-Vita, Colui che primo alla vita chiama e dopo gli ultimi sarà ancora (*Is* 41, 4 e 44, 6-8), l'eone spazio-temporale nella sua totalità, il Padre e il Figlio nella sua gloria di Risorto. Altri studiosi, attenendosi all'intonazione neoclassica della serie, hanno richiamato piuttosto il mito dionisiaco della rinascita o addirittura, con gravità un poco grottesca, quello priapico della fecondità.

C'è però un simbolo dell'arte sepolcrale antica che godette di particolare fortuna nel clima *art nouveau* (e Tiziana Arvigo ci rammenta opportunamente che lo stesso Francesco Messina si inserisce nel solco di una tradizione neoclassica "con forti venature moderniste"). Ricordo – *si parva licet* – che turbava anche me bambino ignaro, anima se non *rude* certo ingenua, nelle rituali visite al cimitero: era, per usare le parole del poeta in un celebre *Ossobreviario*, *dolce e turbatore come i nidi delle cimase*; quei nidi sotto i cornicioni il cui segreto pispillio quasi di *carillon* ci rideva, nella bella

stagione, dicendoci che la vita ricomincia, ed è paragonato al mattino della felicità che giunge a schiarare le anime invase di tristezza (e così sembra infatti agire sul *triste artiere* del v. 15). Era – rammento – la figura alata di Amore come dio di morte: in diverse attitudini ma più spesso immobile, le gambe incrociate, stava tristemente appoggiato su una fiaccola rivolta verso il basso, simbolo della fiamma vitale – *l'originale fiammata* – estinta. Ma aveva il potere, quel dio dolce-amaro (*glyky-pikron*), quel dio mobile e inafferrabile, sempre fluttuante tra gioia e dolore – “ché non pur sotto bende / alberga Amor, per cui si ride e piagne” (R.V.F. 28, 113-114) – sospeso tra speranza e paura, miele e assenzio; aveva il potere di rappresentare la vita stessa. Non era forse stata la sua face nuziale, agitata nell'ebrezza gioiosa degli imenei antichi, ad accenderne la favilla? (E: “Pelle humum pedibus, manu / pineam quate taedam” lo incita invocandolo Catullo, *Carm.* 61, 14-15). Non potrebbe dunque il divino fanciullo amato da Psiche, colui che vince ogni cosa (*omnia vincit Amor*), trionfare anche della morte?

La faccia luminosa della sua natura non è in realtà separabile da quella oscura. Gli antichi lo identificavano con la morte stessa nel suo aspetto doloroso non meno che in quello gioioso. E questo bifrontismo o gemellarità non poteva non ricondurre Montale al Leopardi di *Amore e Morte* (“Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / Ingenerò la sorte. / Cose quaggiù sì belle / Altre il mondo non ha, non han le stelle”). Nessuno sgomento, nessuna opprimente tristezza poteva essere connessa alla Morte se si manifestava nelle sembianze di Amore: essa che “gode il fanciullo Amore / Accompagnar sovente; / E sorvolano insiem la via mortale, / Primi conforti d'ogni saggio core”.

Vano sarebbe ora cercare di sviluppare gli infiniti significati di questo tema, che costituisce un vero e proprio mistero pagano esplorato magistralmente da Edgar Wind nel suo classico libro. Lo studioso osserva che spesso i sarcofagi antichi raffiguravano miti evocanti lo *hieros gamos* di un Dio con un mortale, così che la Morte vi appariva sotto forma di comunione con il divino mediante Amore. Se, per il potere di *Eros*, gli immortali amanti acquisiscono nel dolore una sembianza di mortalità, per parte loro i mortali amati sopravvivono alla morte perché vivono “sepolti” nel cuore dei loro amanti che *accolgono la brace / dell'originale fiammata* (“Felix Polia quae sepulta vivis”, reca una poetica iscrizione).

Nel mondo tutto umano di Montale, la vita che dà barlumi si accende, in quel *segnale di pace*, anche per il *triste artiere*.

Bonora non ha nascosto il proprio fastidio per il vocabolo, di cui coglie subito l'ascendenza carducciana e dannunziana. Sarei più indulgente, mettendo in risalto il vero e proprio ribaltamento operato da Montale rispetto al *grande artiere* del *Congedo* delle *Rime nuove*: muscolare e fabbrile metafora del mestiere del poeta che picchia e *doma su l'incude il verso* ("Capo ha fier, collo robusto, / Nudo il busto, / Duro il braccio, e l'occhio gaio"). Quanto diverso l'anonimo uomo-massa gravato dal lavoro come da una condanna, l'operaio senza gioia nel disumano ingranaggio del mondo, dal quale forse il poeta non si sente troppo lontano. Ma soprattutto il critico severamente addita il v. 16, "stonatissimo", come il "vero guasto di questo frammento" ("non so proprio che cosa sia e come entri in questa poesia la volontà cieca che batte ai polsi, che sa del peggiore D'Annunzio, e qui è fuori luogo"). Oso sperare che chi mi ha seguito possa almeno temperare il giudizio. Quella "visione di Vita-Morte" (così Montale stesso ebbe a definire l'ultimo *Sarcofago* in una lettera a Messina del 27 settembre 1924) talora incisa sulle *derelitte lastre* in sembianza di *eros* funerario ha il potere di ricondurre alla vita. La *volontà cieca* (perché inconsapevole) non evoca l'enfatico e spietato vitalismo egotistico di D'Annunzio, semmai il *Wille* di Schopenhauer. Forse anche *l'artiere*, immerso, al pari dell'uomo che passa, nella vita apparente del divenire, è *troppo morto* e arde d'inconsapevolezza. Ma non appena guarda ciò che sulle *derelitte lastre* sta inciso, una prepotente spinta vitale torna a pulsargli nelle arterie. È *l'amor vitae* che risorge dalla morte per il triste, per lo spento visitatore dei cimiteri (uno di *codesti* che vi cercano un asilo). Ora nella morte cerca la vita: il *fregio primordiale* non è semplicemente per lui "un'immagine essenziale" (Cataldi-D'Amely) ma una cifra, un simbolo – lieve come un trastullo –; il *segnale*, primitivo forse e incondito, ma capace di riportare all'inizio, alla vita che sempre ripullula. Capace, *pel ricordo che ne avanza* (altra tessera del *Coro* del *Rijnsch* – *Tal memoria n'avanza* – che si salda al tema del ricordo, rendendo esplicita l'allusione dei vv. 5-6), non di condurre bensì di trascinare, di trasportare anche quell'*anima rude* con il suo peso di tristezza esistenziale verso un barlume della vita vera, della vita perenne, *per vie di dolci esigli*:

un nulla, un girasole che si schiude
ed intorno una danza di conigli ...

Nota

* In ossequio al precetto di Giovenale – *periturae parcere chartae* – restringo qui il discorso interpretativo all'essenziale. Chi volesse leggerlo nella sua interezza, completo di note, di indicazioni bibliografiche e di qualche fuoco fatuo dell'erudizione, potrà trovarne una seconda versione integrale sulla rivista di italianistica *online* "Lo stracciafoglio", che uscirà a primavera. Il festeggiato riceverà così un duplice omaggio, che spero possa riuscirgli non discaro, se non altro perché ne è oggetto colui che non senza ragione viene considerato il poeta "più anglosassone" (conciso, asciutto, antiretorico, metafisicamente oggettivo) della nostra tradizione. Quanto al tema, in apparenza poco idoneo a una *Festgabe* (e tale da provocare in più d'un ordinario accademico, immediati rituali apotropai-ci), confido nel *sense of humour* di Paolo Bertinetti: saprà coglierne il significato recondito e augurale di inno alla vita *per vie di dolci esigli*. "Ev'n from the tomb the voice of Nature cries, / Ev'n in our ashes live their wonted Fires".

Pino Torinese, 2 novembre 2014

L'è el dì di mort, alegber!

NON È COME SEMBRA.
SULL'IMPRENDIBILITÀ DELLA RELAZIONE
TRA MAESTRO E ALLIEVO

Elena Madrussan

*Ce qui n'est pas ineffable
n'a aucune importance.*
Paul Valéry

Sono davvero infinite le modalità con le quali è stata posta sotto analisi la relazione formativa tra Maestro e allievo: non bastano la costruzione dell'umanità – morale e politica –, le arti ambigue della persuasione, le tensioni verso l'idealità dell'intera storia dell'educazione e della filosofia; non bastano le numerose pagine letterarie, che ne hanno così magistralmente descritto le partiture e le implicazioni; né le più recenti analisi dei comportamenti e dei retaggi sociali della sociologia dell'educazione; né, ancora, lo svelamento delle pieghe nascoste e le interpretazioni dello sviluppo psicologico. L'interesse di tali proposte, tuttavia, più che certificare l'acquisizione di conoscenze sempre più articolate ed esaustive, pare testimoniare, al contrario, l'impossibilità di afferrare definitivamente la problematicità del fenomeno.

Del resto, tale estrema difficoltà è stata sempre tenuta in debito conto e ribadita anche quando ad essere posta al centro dell'attenzione è stata la strumentalità della relazione pedagogica in funzione di un orizzonte teleologico ben definito, come è stato fino al secolo scorso. Nel suo *Sommario di pedagogia come scienza filosofica*, pubblicato e poi più volte ampliato tra il 1912 e il 1925, quando Giovanni Gentile individuava nella pedagogia “la quintessenza di ogni pedanteria e l'arte stessa di tutte le malearti” (Gentile 1982: VII) e nei pedagogisti i “tormentatori degli anni che dovrebbero essere i più lieti dell'uomo” (*Ivi*: VIII), tentava, contemporaneamente, di emancipare pedanterie e moralismi da una visione riduttiva dell'educazione. Sostituendola, cioè, con l'idea per la quale “l'educazione, se Dio vuole, non è sola funzione scolastica: e tutta la società, in cui tutta si svolge la nostra vita, si attua in virtù di reciproche azioni spirituali, ciascuna delle quali implica tutti i problemi educativi” (*Ivi*: IX). Egli sanciva,

così, che se la relazione tra Maestro e allievo viene a collocarsi prevalentemente nell'ambito dell'insegnamento, è quest'ultimo a non poter essere inteso in senso restrittivo come spazio di trasmissione e di apprendimento, quanto piuttosto come veicolo privilegiato di costruzione della personalità. Costruzione che accade dentro e fuori la scuola. È in questa prospettiva, quindi, che diventa decisivo il paradigma gentiliano dell'educazione come sintesi a priori, fondata proprio sulla relazione tra educatore ed educando, visti da Gentile nella loro dualità quali attori protagonisti di quell'"unificazione spirituale" che solo l'educazione propriamente detta rende possibile.

Per altro verso, da una prospettiva opposta rispetto a quella di Gentile, quando John Dewey, nel 1916, poneva al centro della relazione educativa il vettore dell'*interesse*, definiva anch'egli la necessità di liberare educatore ed educando da una visione parziale ed autoritaria del sapere e della curiosità che deve riguardarlo. Stabilendo il primato dell'interesse da parte dell'allievo e l'impegno da parte dell'insegnante di individuarne e guidarne lo sviluppo, Dewey metteva a fuoco nella relazione educativa – sempre calata nell'ambiente d'appartenenza – una convergenza imprescindibile. Solo a partire da essa, infatti, l'educazione diventa "un processo di nutrizione, di allevamento, di coltivazione" (Dewey 1992: 53) il cui "passo finale è di fare dell'individuo il socio o il partecipe dell'attività associata, in modo che egli senta il successo e l'insuccesso di essa come il suo proprio" (*Ivi*: 57). Una visione sociale e politica dell'educazione, dunque, i cui fini ambiscono al miglioramento dell'ambiente d'appartenenza, partendo da esso per superarlo.

Due esempi classici, questi, sia per rilievo storico-pedagogico sia per acume critico, che, pur nella loro radicale dissonanza d'approccio e d'intenti e nonostante le relative compromissioni con la storia, risultano, oggi, carichi di risonanze di senso e di consapevolezza etico-culturale dell'ampiezza del problema. Se per Gentile era in gioco la spiritualità dell'uomo, per Dewey lo erano i destini della democrazia.

Non sfuggirà, perciò, quanto tale ampiezza rischi di arenarsi nell'odierna segmentazione in dispositivi e in casistiche e quanto si indebolisca, per altro aspetto, nel generico ricorso a prospettive 'valoriali' astratte. Ciò che ancora vale di questi due magistrali esempi – come di molti altri possibili – e che li avvicina l'uno all'altro, è, allora, il radicamento della relazione in una realtà contingente anticipatamente colta e progettuamente assunta nella sua problematicità. Dove, tra l'uno e l'altro dei poli dialetti-

ci, sta la relazione come punto di convergenza e di sintesi di un agire avvertito, mai ripiegato sulla semplificazione, quanto, piuttosto, intelligentemente pronto ad afferrare le possibilità che di volta in volta si dispiegano come altrettanti strumenti di formazione autentica. È alla luce di quest'ultima, infatti, che non solo l'ipotesi di affrontarne esclusivamente un aspetto diventa pericolosamente fuorviante – si pensi soltanto a quanto possono essere articolate le forme della relazione educativa come esercizio del potere –, ma, ancor più, il silenzio ostile verso ciò che di essa continua a rimanere misterioso e affascinante – inafferrabile – ne oculta, in maniera sempre più evidente, la portata di senso implicita. È in questa chiave, semmai, che l'analisi del dettaglio su alcune delle numerosissime componenti della relazione Maestro-allievo finisce per risultare fuorviante, se non altro perché essa rischia troppo spesso di smarrire la visione d'insieme.

Il punto, infatti, è: *quale* visione d'insieme? Orientata come? e verso quale direzione?

Che la relazione formativa sfugga, nella storia della cultura come nell'esperienza corrente, a qualsiasi tentativo di imbrigliamento in categorie epistemologiche o in schematismi disciplinari è cosa che non cessa mai di sorprendere. Tanto da alimentare il felice sospetto che sia questa, di fatto, una possibile cifra dell'inesauribile interesse che essa suscita. Un interesse che, a voler entrare ora nel merito della questione, sembra consistere proprio nella sua imprevedibilità. Se non altro perché a definirne i contorni di significato e a farne un'esperienza chiave nei termini di ogni esistenza non sono certo i suoi effetti di spendibilità. Piuttosto, la sua forza sembra consistere nell'effettiva svolta esistenziale che produce, nell'inattesa involontarietà di una scoperta decisiva, nell'apertura di orizzonti convincenti d'interpretazione di sé e del mondo. Cioè: la sua forza formativa. Ed è proprio in merito a questi essenziali aspetti, alla possibilità di immergersi nei loro dinamismi per comprenderli ed osservarli, che il campo dell'imprevedibilità diventa, paradossalmente ma necessariamente, centrale.

Come interrogarsi su quanto di indecifrabile abita la relazione, sulla composizione dei diversi aspetti che ne costituiscono la trama, sulla loro miscela potenziale e sempre situata?

Almeno a partire da due intendimenti. Il primo: restituire al lavoro interpretativo il compito dello sguardo d'insieme, superando la caotica messe delle funzioni d'uso; il secondo: tentare di indagare lo spettro di

possibilità che la questione stessa dell'inafferrabilità chiama in causa. Ferma restando, ovviamente, la piena consapevolezza che, proprio per la sua storia e per questo suo tratto caratteristico, nessun ulteriore tentativo di decifrare la formatività della relazione potrà ambire ad essere esaustivo. Anzi: a farsi largo è, semmai, l'idea per la quale è nelle sue pieghe meno familiari e meno afferrabili che la relazione tra Maestro e allievo può mostrare tutto il suo carico di senso.

Non a caso, è stato intuendo la portata di questo elemento – “il *mistero* della cosa” (Steiner 2004: 9) – come paradigma dell'insegnamento che George Steiner, oramai tramontata la sua carriera di professore, s'impegnava ad indagare sviluppi storici, figure esemplari, personalità, episodi emblematici che ne potessero, in qualche modo, mettere a fuoco le ulteriori di senso ancora inesplorate o sottaciute. L'occasione gli era data dall'invito della Harvard University a tenere, nell'anno accademico 2001/2002, le Charles Eliot Norton Lectures oggi note al grande pubblico come *Lessons of the Masters*, il volume che, tra l'altro, gli valse, nel 2004, il Premio Mondello. La domanda di fondo, il movente stesso di questo oggetto di studio – forse un po' tardivo? – sono espliciti: “per quale svista o volgarizzazione avrei dovuto essere pagato per diventare ciò che sono? Quando invece – e l'ho avvertito come un malessere sempre più acuto – sarebbe stato molto più appropriato che io pagassi coloro che mi avevano invitato ad insegnare?” (*Ivi*: 25).

Cogliendo, quindi, in una tensione contraddittoria il nucleo della questione, Steiner osserva:

I pericoli corrispondono all'esultanza. Insegnare seriamente è toccare ciò che vi è di più vitale in un essere umano. È cercare un accesso all'integrità più viva e intima di un bambino o di un adulto. Un maestro invade, dischiude, può anche distruggere per purificare e ricostruire. Un insegnamento scadente, una pedagogia di routine, uno stile di istruzione che è, consapevolmente o meno, cinico nei suoi obiettivi meramente utilitari, sono rovinosi. (*Ivi*: 24)

D'altra parte, “l'idea opposta di un vero maestro non è un'utopia o una fantasia romantica fuori portata sul piano pratico” (*Ivi*: 25). Ed è a questo proposito che comincia la lunga ed approfondita disamina steineriana dei grandi temi che hanno attraversato la storia, incarnati nelle figure dei grandi Maestri – nel loro insegnamento, nel loro pensiero, nelle loro esperienze – o rappresentati nella più significativa letteratura, non di

rado con l'ironia o il sarcasmo che producono sempre le domande rilevanti. Dall'insegnamento come *convocazione* e come *mistero* alla seduttività della *persuasione*; dal "maestro interiore" di Agostino all'insuperabile magistero nella e della *Commedia* dantesca: Steiner cerca nelle pieghe del già scritto e del già accaduto le fonti "dell'autorità dell'insegnamento" (*Ivi*: 9). E le cerca con una tale dedizione al tema da ricordare la caccia ad una delle ragioni ultime della vita.

La svolta del lungo saggio arriva, per così dire, in sordina. Non si tratta di una svolta teorica, non di una scoperta rivelatrice né, tantomeno, di una chiusura del cerchio. Uno Steiner perseverante, infatti, ribadisce periodicamente l'impossibilità di afferrare la questione: "'coprire' questo campo sarebbe un'ambizione assurda" (*Ivi*: 141). Ma è a proposito della reciprocità della relazione tra Maestro e allievo, vista attraverso "i fantasmi" di Pessoa, Reis e Campos, alle prese con il loro Maestro Caeiro, che s'affaccia una possibilità decisiva, secondo la quale "la capacità di essere ipnotizzati distingue le personalità forti" (*Ivi*: 59). È a partire da qui che Steiner sceglie di tenere sullo sfondo le rappresentazioni letterarie e sagistiche del problema per dedicarsi allo studio delle relazioni incarnate: Flaubert-Maupassant, Goethe-Schopenhauer, Brahe-Keplero, Husserl-Heidegger, e molti altri che, come i multipli di Pessoa, hanno scritto il numero alla potenza delle personalità forti. Storie di tradimenti, menzogne, ferite. Storie di perdite – per Husserl il voltafaccia di Heidegger è stata "la fine dell'amicizia dell'anima" (*Ivi*: 84) – che segnano indelebilmente la vita, oltre che la cultura. Solo da qui, poi, il ritorno al ruolo del Maestro: alla perfida e fondamentale domanda di Bourget – "è responsabile il maestro della condotta dei suoi allievi?" (*Ivi*: 97) – e all'intransigente monito di Nietzsche – "il vero insegnamento può essere un'impresa terribilmente pericolosa" (*Ivi*: 99). A prevalere, infatti, sarà proprio la più nietzscheana delle immagini: quella del Maestro come emblema della più radicale delle solitudini.

Per cui, se ne risulta che non è nelle esemplarità della storia né nelle pagine dei grandi Maestri o dei loro allievi – che non di rado si son fatti Maestri a loro volta – che è possibile rintracciare un modo per diventare "un vero maestro", è anche sicuro che è proprio grazie alle fitte panoramiche come quella di Steiner che si distingue, in tutta la sua chiarezza, il fatto che solo "l'imperfetta meraviglia della cosa" conduce "alla *dignitas* della persona umana" (*Ivi*: 171). Così come risulta che tale "imperfetta meraviglia" sia destinata, in ultimo, alla reciprocità più estrema e crudele

dell'abbandono. Per questo, “nessun mezzo meccanico, per quanto rapido, nessun materialismo, per quanto trionfante, può cancellare il nuovo giorno che viviamo quando abbiamo compreso un maestro. Quella gioia non allevia certo la morte. Ma ci rende furiosi per il suo spreco” (*Ibid.*).

Ecco: ‘comprendere’ diventa decisivo. Ma le insidie attorno a questo termine, a questo verbo, a questa azione formativa, sono molte. Stabilita fin dal primo ventennio del secolo scorso – e proprio grazie ad Edmund Husserl e ai suoi allievi – la sua complementarità all’attività rischiarante della ragione, il comprendere corrisponde al momento del ‘fare-proprio’. Un’appropriazione soggettiva del vissuto, dunque, non un’assimilazione passiva di qualche cosa che rimane estraneo, né l’archiviazione di un’informazione nella memoria. Vale a dire, un con-sentire che non solo ha ben poco a che vedere con la verticalità della ‘trasmissione’, ma che, meglio ancora, prima di raggiungere la rarissima corrispondenza empatica con l’altro – con buona pace di certa frettolosa pedagogia della comunione –, si manifesta, più modestamente, come ‘apertura di un accesso’: un acconsentire all’ascolto, a trasferire nel sentire soggettivo qualche cosa di estraneo. Oppure, a sentire come proprio qualche cosa che è detto da altri, che dovrebbe collocarsi per definizione ‘fuori’ da sé.

Ecco, allora, una possibile trama dell’imprendibilità della relazione che davvero educa, che forma trasformando. Perché, al di là delle intenzioni, degli artifici e delle tecniche, nessuno può insegnare a suscitare la comprensione. Ciò che sembra significativo, invece, è giustappunto il *mistero* di quel momento così ben fotografato da Aldo Gargani quando afferma: “Capire è al tempo stesso cessare di capire, capire non vuol dire – diversamente da quanto si ritiene normalmente – trarre la conclusione da un processo noto e a lungo trascinato verso il suo termine. Capire è un cambiamento di stato” (Gargani 1992: 117).

Da dove viene, allora, questa svolta, improvvisa, perturbante e, tuttavia, carica di una soddisfazione piena? Forse non dalle analisi del fenomeno in atto, né dalle sue successive decifrazioni, ma da ciò che le precede. Ossia dall’atteggiamento preliminare – quand’anche esso sia involontario – che permea la relazione.

Un atteggiamento preliminare che Hans Blumenberg, allievo di Ludwig Landgrebe e, quindi, collocato nel solco degli studi fenomenologici, conosce bene. E lo dimostra approssimandosi programmaticamente allo ‘spazio’ oscuro e affascinante che situa la comprensione nell’orbita

dell'inconcettualità. Essa, infatti, attiene alla costruzione del mondo-della-vita e, proprio per questo, riguarda ciò che aderisce al *mistero* in quanto tale: metafora dell'inattingibile, dell'incompiuto, dell'inafferrabile. Tre coordinate che appartengono, con la stessa pregnanza, alla relazione formativa. Il lavoro metaforico, sul quale Blumenberg ha strutturato il suo pensiero, è il movimento opposto rispetto a quello del concetto, con il quale ciascuno tenta di colmare l'inafferrabile in una forma razionalizzata, lucida e ordinata dell'esperienza. Al contrario, la metafora – quella assoluta, cioè quella che non ha altre similitudini possibili – descrive il vissuto e la visione che esso proietta in maniera piena e rivelatrice, condensa le relazioni del pensiero in un'immagine insostituibile, unisce il dicibile e l'indicibile, poiché dice ciò che non è dicibile in altro modo (Bodei 1999: 30). Essa, quando è davvero lontana dalla strumentalità dell'uso spicciolo cui siamo abituati, s'incunea nella carenza del pensiero: arriva là dove il concetto non arriva, perché agisce *prima* della concettualizzazione, in un 'altrove' che prescinde dal dispiegamento del ragionamento compiuto e che pure rimane il migliore dei "modi di dar senso [...] anche al pensiero concettuale" (*Ivi*: 31, *passim*). Peraltro, secondo Blumenberg, da questi luoghi proviene l'ideazione del mito come necessità umanissima di dare forma narrativa a ciò che altrimenti non sarebbe spiegabile né giustificabile, rendendo così accettabile e organizzata l'oscurità impenetrabile degli eventi. Di qui, anche, il puntuale pedinamento interpretativo della modernità, quando alle paure antiche (nei confronti della natura) e premoderne (nei confronti della storia) si è sostituita la modernissima paura dell'uomo nei confronti di se stesso. La metafora del naufragio, del naufrago e dello spettatore, diventa, così, per Blumenberg, metafora dell'esistenza stessa, della sua instabilità e della insufficienza di una tecnica che vorrebbe salvarla (Blumenberg 1985). Non una narrazione fantastica, dunque, ma la visione della realtà secondo un paradigma di precisione insuperabile. Ci sono metafore, scrive il pensatore tedesco, che "con la loro precisione concentrano in un'immagine tutto ciò che altrimenti potremmo ricavare solo in maniera approssimativa e a titolo di congettura [...] Stanno come al centro di un orizzonte e rendono visibile l'unicità di un rapporto tra persona e situazione" (Blumenberg 1989: 91-92, *passim*).

A partire da ciò che si colloca altrove rispetto al consueto, Blumenberg ha descritto la storia della civiltà europea nella forma inusuale di una inesausta digressione. E proprio le digressioni sono, qui, un altro esempio di approccio al *discursus* formativo. Respingendo risolutamente il luo-

go comune della digressione come perdita di tempo, Blumenberg ne inverte i connotati, assumendola come luogo privilegiato che illumina, dai margini, il centro dell'argomentazione. La perdita, allora, quella effettiva, consisterebbe nell'escludere il superfluo. Del resto,

Possiamo esistere solo perché facciamo digressioni. Se tutti andassero per la via più breve, arriverebbe uno soltanto. Perciò da un lato essa sembra caratterizzata da un'insufficiente razionalità [...] ma dall'altro lato sono le digressioni che danno alla civiltà la funzione di umanizzare la vita. La pretesa 'arte di vivere' della via più breve è, nella consequenzialità delle sue esclusioni, barbarie. (*Ivi*, 114, *passim*)

In questa chiave, vien da ripensare alle lunghe parentesi discorsive – magari aperte e mai chiuse – che hanno animato quelle esemplari relazioni che Steiner ha setacciato, raccolto e descritto. Lontane dall'infausta grettezza dell'opinione, le digressioni cui si fa qui riferimento somigliano, piuttosto, a quegli *excursus* che possono venire soltanto da una conoscenza profonda e appassionata, da un paziente lavoro di osservazione, dall'intuizione felice di un nesso o di una lettura dei fatti che ne consente una comprensione rinnovata. Ma vengono anche in mente tutte quelle relazioni che sono rimaste segrete alla storia della nostra cultura, quelle 'minori', quotidiane, ostinate frequentatrici di luoghi attigui al sapere dominante, talvolta improvvidamente consegnato ad una essenzialità troppo ingenua per non diventare falsificante. Infatti, scrive Blumenberg, “sono le digressioni che danno alla intersoggettività il suo significato”, perché “potenzialmente ognuno ha per ciascuno qualcosa *in pectore* che egli solo può dare e che gli dà diritto a ciò che l'altro dal canto suo ha preso *per notam* nel proprio cammino” (*Ivi*: 115). Allo stesso modo, non sono forse *excursus* irrinunciabili “persino le esistenze inventate dalla letteratura epica, in aggiunta alle memorie e alle biografie” (*Ivi*: 115), per comprendere quell'imperituro mistero, la nostra civiltà e, con essa, almeno un po' di più, la nostra stessa vita e la sua forma? E non è con e oltre Blumenberg e Gargani, e magari con e oltre Jankélévitch e Serres, che possiamo tentare di mettere in gioco un'idea di educazione davvero fedele all'imprendibilità della relazione, che anticipi e tradisca ciò che essa comunemente sembra?

Riferimenti bibliografici

- BODEI R., *Metafora e mito nell'opera di Hans Blumenberg*, in AA.VV., *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, a cura di A. Borsari, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 29-43.
- BLUMENBERG H., *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979 [*Naufragio con spettatore*, Bologna, il Mulino, 1985].
- ID., *Die Sorge geht über den Fluss*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987 [*L'ansia si specchia sul fondo*, Bologna, il Mulino, 1989].
- DEWEY J., *Democracy and Education*, New York, Macmillan, 1916 [*Democrazia ed educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1992].
- GARGANI A.G., *Il testo del tempo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- GENTILE G., *Sommario di pedagogia come scienza filosofica*, Firenze, Sansoni, 1982⁵.
- JANKELEVITCH V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Éditions du Seuil, 1980 [*Il non-so-che e il quasi-niente*, Torino, Einaudi, 2011].
- SERRES M., *Le Tiers-Instruit*, Paris, Éditions François Bourin, 1991 [*Il mantello di Arlecchino*, Venezia, Marsilio, 1992].
- STEINER G., *Lessons of the Masters*, Cambridge, Harvard University Press, 2003 [*La lezione dei maestri*, Milano, Garzanti, 2004].

LE STAGIONI DELLA TRADUZIONE, IN UN TITOLO

Carla Marello

Have you the lion's part written? pray you, if it
be, give it me, for I am slow of study.

Act 1, Scene 2, *A Midsummer Night's Dream*¹

Anche un testo breve come un titolo può esser il punto di partenza per una riflessione sul modo di tradurre. Le traduzioni di opere teatrali sono quelle che più invecchiano e che vengono quindi sovente sottoposte a *domestication* per risultare più vicine ai gusti del pubblico del momento. Tuttavia al titolo di solito è risparmiato ogni processo di modernizzazione che non sia di sola grafia, perché il titolo è come il nome proprio di un'opera e cambiarlo farebbe correre il rischio di non identificare più l'opera.

Per quanto concerne il titolo della commedia di William Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* si può tuttavia affermare che una leggera differenza nelle traduzioni italiane del titolo, oscillanti fra *Sogno di una notte d'estate* e *Sogno di una notte di mezza estate*, pur non ostacolando le possibilità di riconoscere l'opera, permette di capire come il traduttore consideri le capacità interpretative del lettore/spettatore e si rapporti con esse.

1. *Le oscillazioni di un titolo*

Co' tipi della vedova Pomba e figli nel 1818 a Torino veniva stampato il "dramma di G. Shakspeare (sic)" *Sogno di una notte di mezza estate* "recato in versi italiani" da Michele Leoni di Parma, con pagine introduttive "Al Lettore" tratte dal saggio che August Wilhelm Schlegel aveva scritto anche in relazione alla propria traduzione tedesca terminata nel 1797. Il Leoni, umanista, frequentava circoli letterari milanesi e fiorentini dove ebbe modo di apprezzare il dibattito sulla traduzione che il romanticismo tedesco aveva iniziato. Fu il primo traduttore di opere di Shakespeare e

¹ Paolo Bertinetti chiese quindici anni fa la mia opinione sulla traduzione italiana del titolo della commedia di Shakespeare *A Midsummer Night's Dream*. *Slow of study* come il personaggio Snug, solo adesso ho capito che è una *good question*, con molte risposte.

Byron. Prima del 1818 si era già cimentato con la traduzione di *Giulio Cesare, Amleto, Romeo e Giulietta, Cimbelino, Macbetto, Riccardo III, La tempesta*.

Nel 1876 Giulio Carcano dà alle stampe *Opere di Shakespeare*, traduzione in 12 volumi. Un volume comprende *Sogno di una notte d'estate, Troilo e Cressida, Timone d'Atene*. Nel 1894 Matilde Serao pubblica cinque racconti fra cui *Sogno di una notte d'estate*, dedicato a Roberto Bracco, giornalista e commediografo partenopeo. Il racconto si può leggere anche in rete. La notte estiva di cui tratta è napoletana. È una storia d'amore non felice e non magica: condivide con il dramma di Shakespeare il trionfo dell'ordine sulla tentazione e perciò forse ne riecheggia il titolo.

Il musicista Antonio Cicognani nel 1887 scriveva una partitura musicale con quel titolo. Già preceduto da Purcell e Mendelssohn e seguito poi da Britten, tutti ispirati dalla "poetica sonorità del dramma" (Camerlingo 2000, p. 153), così da farne traduzioni in musica e non semplici accompagnamenti musicali di rappresentazioni teatrali.

Osserviamo dunque che la versione del titolo sul finire dell'Ottocento è quella che ritroviamo in molte traduzioni novecentesche, non ultima quella di Patrizia Cavalli per l'edizione Einaudi curata da Paolo Bertinetti

Procediamo per gradi, anche se ci sfuggiranno alcune traduzioni, dal momento che lo scopo non è redigere una bibliografia completa, ma censire le oscillazioni nel titolo.

Nel 1914 a Milano presso la casa editrice Treves si pubblica una traduzione di Diego Angeli che recupera *mezz'estate* e anche l'articolo *il*. Nel 1934 Giulia Celenza traduce *Sogno di una notte d'estate*². La casa editrice Mondadori nel 1955 opta invece per *mezz'estate*. A Torino la Einaudi nel 1964 pubblica *Sogno d'una notte d'estate*; nella stessa città tre anni dopo la UTET (casa editrice in un certo senso erede de' tipi della vedova Pomba e figli) in un'edizione a cura di Luciana Pozzi preferisce *Il sogno di una notte di mezz'estate*. Così pure Garzanti nell'edizione del 1977 con traduzione e note di Pier Carlo Ponzini opta per *Sogno di una notte di mezz'estate*.

Nel 1985 è la volta di Gabriele Baldini che per Rizzoli sceglie *mezz'estate* e l'articolo *il*.

Nel 1990 Giorgio Melchiori, curando per Mondadori le commedie eufuistiche di William Shakespeare, sceglie *Sogno di una notte di mezz'estate*.

² W. Shakespeare *Sogno d'una notte d'estate*; versione col testo a fronte di Giulia Celenza; introduzione e note di G. N. Giordano-Orsini; e un profilo di Giulia Celenza di Mario Praz, Firenze, G. C. Sansoni 1934.

Nel 1992 e poi nel 2013 Feltrinelli ha proposto *Sogno di una notte di mezza estate* – testo originale a fronte tradotto da A. Lombardo.

Non se ne può fare né una questione di genere, anche se pare che le traduttrici donne preferiscano *estate*, né una questione geografica. Facendo una ricerca dei titoli dei copioni teatrali o comunque della traduzioni pensate per la messa in scena, *mezza estate* non ha praticamente rivali. Scorriamo alcuni: *Sogno di una notte di mezza estate*, regia di Alessandro Brissoni, Estate musicale napoletana, Luglio-Agosto 1948; riproposto a Verona Villa Giusti nel 1952. Nel 1983 a Bolzano nel Teatro Stabile si è rappresentato il *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare, nella traduzione di Angelo Dallagiocoma.

Fa eccezione l'adattamento in due tempi di Guido Salvini, regia di Guido Salvini, rappresentato nel 1946 e nel 1952, che segue la traduzione di Paola Ojetti e s'intitola *Il Sogno di una notte d'estate*.

2. *Quando cade la mezza estate di Shakespeare?*

Chi non traduce *midsummer* con *mezza estate* lo fa perché ritiene fuorviante indirizzare il lettore su una data che questi interpreta in base all'attuale suddivisione dell'anno in quattro stagioni. Invece chi adotta *mezza estate* o si fa acriticamente trascinare dall'inglese o piuttosto sa di questo uso di *summer* a significare l'intera bella stagione, divisa in due proprio dal solstizio d'estate. È uso definito e registrato dall'OED che lo correda di una serie nutrita di passi d'autore:

[OED] summer, n.1

1.a. The second and warmest season of the year, coming between spring and autumn; reckoned astronomically from the summer solstice (21 June) to the autumnal equinox (22 or 23 September); in popular use comprising in the northern hemisphere the period from mid-May to mid-August; also often, *esp.* as in (c) below, in contradistinction to *winter*, the warmer half of the year (cf. *midsummer*). (Often with initial capital.)³

Nel Son. 98 di Shakespeare³ ci sono due stagioni, *summer* e *winter*, contrapposte e si fa riferimento a una *summer's story*, un componimento poeti-

³ Debbo alla gentilezza di Lucia Folena le segnalazioni relative al sonetto 98 e a *Winter's Tale*

co o un racconto adatto alla bella stagione, gioioso e pieno di speranza. Il contrario del *winter's tale* del dramma omonimo, che, come spiega Mamillius a Hermione, è collegato alle lunghe serate d'inverno in cui, davanti al focolare, si narrano storie tristi di fantasmi:

HERMIONE

Come, sir, now

I am for you again: pray you, sit by us,
And tell 's a tale.

MAMILLIUS

Merry or sad shall't be?

HERMIONE

As merry as you will.

MAMILLIUS

A sad tale's best for winter: I have one
Of sprites and goblins.

[*Winter's Tale* II. i]

Secondo Luca Fontana mantenere la traduzione italiana più diffusa di questo titolo – *Sogno di una notte di mezza estate* – è troppo fuorviante, fa pensare agli italiani che si tratti della notte di ferragosto, mentre è la notte del solstizio d'estate, ossia il 21-22 giugno.

La traduzione corrente francese *Songe d'une nuit d'été*, si rassegna alla vaghezza: una notte qualsiasi, purché calda. La traduzione tedesca, di A.W. Schlegel, è invece precisa: *Ein Sommernachtstraum*. *Sommernachtstraum*, infatti, come il *midsummer* inglese, è appunto la notte del solstizio d'estate. Se si considera poi che Shakespeare, e tutti gli inglesi allora, regolavano la propria vita in base al calendario giuliano – Old Style Calendar, rimasto in vigore in Gran Bretagna fino agli inizi del Settecento – bisognerebbe togliere circa una decina di giorni a quel 21-22 giugno. La traduzione del titolo che propongo io è: *Sogno della notte d'estate*.

Fontana (2009, p. 443)

Due anni più tardi Fontana prepara una traduzione per il teatro e il titolo della pièce è *Sogno della prima notte d'estate*. Entrambe le soluzioni che propone sono ingegnose: la prima rende specifica con l'articolo *la* la notte d'estate, facendola diventare la notte estiva per antonomasia; la seconda sente la necessità di lessicalizzare con qualcosa di più corposo dell'articolo l'eccezionalità della notte di San Giovanni.

In giro per l'Europa, là dove le celebrazioni precristiane del solstizio non sono radicate e note, si tralascia *mezzo* senza cercare soluzioni che rendano l'aura di *midsummer*. *Visul unei nopți de vară*, lett. Il sogno di una notte d'estate, è la traduzione romena. Il titolo in esperanto *Somermeznokta sonĝo* fa pensare più a una mezzanotte estiva, con quella posizione di *mez* prima di *notte*, anziché prima d'*estate*.

3. Il successo nella pronuncia?

L'abitudine a citare la commedia con il titolo *Sogno di una notte di mezza estate* ha certo la sua importanza, ma deve far riflettere il fatto che registi e attori la preferiscano. *A Midsummer Night's Dream* ha un bel contorno prosodico, *Sogno di una notte d'estate* è meno armonico. Anche tutti i titoli che non elidono la *a* di *mezza* prima di *estate* suonano male. È da notare come spesso si legga *mezz'estate* anche quando è scritto *mezza estate*; d'altra parte viene spontaneo, come in *mezz'ora* che alla fine si è lessicalizzata, diventando *mezz'ora*, cioè una sola parola grafica. Se si ha il coraggio di scrivere anche *d'una*, si ottiene un armonioso endecasillabo *Sogno d' una notte di mezz'estate*.

Ed è forse questa una testimonianza se non dell'autonomia⁴ quanto meno della forza del significante, a dispetto delle traduzioni fedeli al calendario di Shakespeare.

Bibliografia

- CAMERLINGO R., *Il Rinascimento e Shakespeare*, in *Storia della letteratura inglese vol. 1. Dalle origini al Settecento*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2000, pp. 61-206.
- FONTANA L., *Shakespeare come vi piace: manuale di traduzione*, Milano, ilSaggiatore, 2009.
- FONTANA L., *Sogno della prima notte d'estate. Una traduzione per il teatro*, Milano, il Saggiatore, 2011.
- GREINER N., *The Comic Matrix of Early German Shakespeare Translation*, in *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, a cura di D.

⁴ È stato Claudio Marazzini a farmi notare l'endecasillabo. Inevitabile perciò il riferimento a una nostra comune lettura, *L'autonomia del significante* di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1975.

- Delabastita, L. D'hulst, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1993, pp. 203-217.
- SERAO M. *Le amanti: La grande fiamma, Tramontando il sole, L'amante sciocca, Sogno di una notte d'estate*, Milano, Fratelli Treves, 1894
- SHAKESPEARE W. *A Midsummer Night's Dream*, a cura di Paolo Bertinetti; traduzione di Patrizia Cavalli ; note al testo di Renato Rizzoli, Torino, Einaudi, 2002
- TEMPERA M. (a cura di), *A Midsummer Night's Dream: dal testo alla scena*, Bologna, Clueb, 1991
- .

BENESSERE E PAESAGGIO.
APPUNTI SU UN DIRITTO E SU UNA OSMOSI

Mariagrazia Margarito

Il mare lava tutte le brutture umane
Euripide, *Ifgenia in Tauride*

Meno nota forse di altri grandi trattati internazionali, la *Convenzione europea sul paesaggio* (aperta alla firma degli Stati membri del Consiglio d'Europa a Firenze il 20 ottobre 2000, entrata in vigore il 01.03.2004), ricordata con numerose manifestazioni in tutta Italia nel 2010 in occasione del suo decimo compleanno, viene presentata quale “primo trattato internazionale esclusivamente dedicato al paesaggio europeo nel suo insieme”¹. Consta di un Preambolo e di 18 articoli suddivisi in quattro capitoli; suo intento principale è di “istituire un nuovo strumento dedicato esclusivamente alla salvaguardia, alla gestione e alla pianificazione di tutti i paesaggi europei”². Di questa Convenzione³ ci siamo occupati in lavori precedenti⁴, ma una affermazione nella parte finale del Preambolo rimane per noi inatteso e felice spunto per riflessioni ulteriori.

In un testo rivolto ad una platea internazionale, caratterizzato da enunciati che cercano consenso il più vasto possibile, frutto di grandi lavori preparatori a livello di commissioni e di sottogruppi (e, una volta approvato, motore di *Ateliers* annuali che ne prendono in esame vari aspetti affinché gli iniziali intenti trovino realizzazione e innovazione) una collocazione lessicale nel Preambolo⁵ aveva quindi catturato la nostra attenzione: “Persuasi che il *paesaggio* rappresenta un elemento chiave del

¹ conventions.coe.int/Treaty/ita/Treaties/html/176.htm (consultato in ottobre 2014).

² Ibid.

³ *Convenzione europea sul paesaggio* che citeremo con la sigla CEP.

⁴ M. MARGARITO, “...comme un beau paysage”: *de la Convention européenne du paysage et de quelques nouvelles axiologies*, in M. MARGARITO, M. HEDIARD, N. CELOTTI (éd.), *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto, La communication touristique. Langues, cultures, institutions en face-à-face*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, 2011, pp. 281-291; M. MARGARITO, *Paysage et textes institutionnels*, 2014, in corso di stampa.

⁵ Si veda l'allegato Preambolo.

benessere individuale e sociale” (nostra la sottolineatura); e nella versione francese (ci riferiremo spesso a testi in francese, solitamente nostra lingua di lavoro. La Convenzione qui citata è presente anche in inglese, francese e inglese essendo le lingue ufficiali del Consiglio d’Europa): “Persuadés que le *paysage* constitue un élément essentiel du *bien-être* individuel et social”.

La dichiarazione è inserita in una sequenza di paragrafi che iniziano formalmente con gerundi o aggettivi, o participi passati a valore aggettivale, a forte performatività, tipica⁶ dei testi delle grandi istituzioni internazionali: “Considerando che il fine del Consiglio d’Europa è...”, “Desiderosi di pervenire a...”, “Constatando che il paesaggio...”, “Consapevoli del fatto che...”, “Riconoscendo...”.

Ci interessa questa sollecitudine per il benessere individuale e sociale focalizzato sul paesaggio (e non immediatamente riconducibile a ottiche ecologiche); la vicinanza lessicale *benessere* – *paesaggio* è rara, anche in altri trattati di grandi istituzioni internazionali che hanno a cuore, per esempio, il patrimonio culturale e naturale dell’umanità (UNESCO, Patrimonio mondiale dell’umanità)⁷. Tale collocazione è strettamente collegata, in quella “materialità della lingua” che costituisce il testo e che per noi è vasto campo di ricerca, al binomio *qualità paesaggistica*, citato a più riprese nella Convenzione, ma mai precisato⁸, e che nell’implicito della redazione della CEP ci porta alla definizione di paesaggio come “una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni” (art. 1).

Ci sono di aiuto per procedere ad una miglior comprensione del nesso per noi rilevante tra benessere e paesaggio gli *Atti degli Ateliers pour la mise en œuvre de la Convention européenne du paysage* che annualmente si tengono in diverse città europee, incontri tematici in cui vengono approfonditi e aggiornati i principi della CEP e avanzate proposte per le loro attualizzazioni. Li citiamo, e fanno parte del nostro corpus di lavoro⁹:

- 1e réunion: Strasbourg, 23-24.03.2002
- 2e réunion: Strasbourg, 27-28.11.2003

⁶ A. KRIEG.PLANQUE, *Analyser les discours institutionnels*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 100 e ss.

⁷ www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-mondiale (consultato in ottobre 2014).

⁸ M. MARGARITO, *Paysage et textes institutionnels*, cit.

⁹ Pubblicati dal Consiglio d’Europa; reperibili sul sito http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Landscape/Publications_fr.asp.

- 3e réunion: Cork, Irlande, 16-17.06.2006: *Des paysages pour les villes, les banlieues et les espaces périurbains*
- 4e réunion: Ljubljana, Slovénie, 11-12.05.2006: *Paysage et société*
- 5e réunion: Girone, Espagne, 28-29.09.2006: *Les objectifs de qualité paysagère: de la théorie à la pratique*
- 6e réunion: Sibiu, Roumanie, 20-21.09.2007: *Paysage et patrimoine rural*
- 7e réunion: Piestaby, République Slovaque, 24-25.04.2008: *Le paysage dans les politiques de planification et la gouvernance vers un aménagement intégré du territoire*
- 8e réunion: Malmö, Suède, 8-9.10.2009: *Paysage et forces gouvernantes*
- 9e réunion: Cordoue, Espagne, 15-16.04.2010: *Paysage et infrastructures pour la société*
- 10e réunion: Evora, Portugal, 20-21.10.2011: *Paysages multifonctionnels*.

I paesaggi considerati nella Convenzione hanno tutti uguale valore e uguale dignità, vanno ben oltre le tipologie tradizionali dei paesaggi culturali, storici, naturali, eccezionali e comprendono paesaggi urbani, periurbani, agricoli, ordinari, degradati¹⁰ ... su questa linea aggiungerei anche i non luoghi del paesaggio, così cari alla letteratura, alle più avanzate manifestazioni artistiche della modernità, tipici anche dei grandi disagi sociali dell'epoca contemporanea.

Rileviamo, senza soffermarci in questa sede su tale confronto, che altro è stato l'intento dell'UNESCO nella sua *Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale, culturale e naturale* (Parigi, novembre 1972) in base alla quale, da decenni ormai, sono sorte notevoli e regolamentate iniziative per proclamare un sito "patrimonio dell'umanità" e stilare l'elenco aggiornato almeno ogni due anni, secondo il testo del 1972. E questa "lista del patrimonio culturale e naturale" comprende beni considerati come "dotati d'un valore universale ed eccezionale" (art. 11). Sono dichiarati *patrimoine naturelle* i siti "naturali, o le zone naturali strettamente delimitate, che hanno valore universale eccezionale, dal punto di vista della scienza, della conservazione o della bellezza naturale" (art. 2)¹¹.

¹⁰ L. SCAZZOSI, *Sites culturels protégés et paysage, Quatrième réunion des Ateliers du Conseil de l'Europe pour la mise en œuvre de la CEP*, Slovénie, Ljubljana, 2006, p. 159: "L'acceptation du terme [paysage] va bien au-delà des types de paysages (que l'on appelle culturels, historiques, ou naturels ou encore exceptionnels) et englobe la totalité des paysages européens, qu'ils soient urbains ou périurbains, agricoles, naturels, extraordinaires ou ordinaires, etc."

¹¹ <http://whc.unesco.org/fr/conventiontexte/>.

Non esistono caratteri di eccezionalità per i paesaggi di cui si occupa la CEP, qua e là anzi negli *Ateliers* si leggono considerazioni critiche su una eccezionalità che isola i beni sulla vetta di eccellenze intorno alle quali un territorio può rivelarsi negletto, abbandonato.

La forte pregnanza sociale che governa la CEP si deduce anche da quella non meglio identificata “percezione” del paesaggio provata dalle popolazioni che vivono su un territorio, dall’irrinunciabile ruolo riconosciuto agli esseri umani, anzi, il paesaggio esiste perché presente nello sguardo di chi vi abita e lo percorre. Gli Atti degli *Ateliers* mettono in risalto la funzione profondamente identitaria del paesaggio per le popolazioni: “grazie ai paesaggi, tutti *diversi* e tutti *uguali* possiamo esser coscienti del nostro *essere lì* e non *chissà dove* [...]. La Convenzione europea sul paesaggio ci spinge anche ad andare oltre il semplice *stare lì* per raggiungere uno *stare lì bene*”¹².

Ponendoci nell’ambito scientifico dell’analisi del discorso (“analyse du discours” di scuola francese) rileviamo come passo passo nei testi esaminati siano gettati ponti tra paesaggio e benessere. Il paesaggio esiste in virtù dell’occhio che lo guarda, ma esiste perché esplicitato in discorsi. Seguiamo quindi le tappe segnate da iterazioni e ridondanze negli *Ateliers*: benessere e paesaggio, qualità paesaggistica, paesaggio come bene patrimoniale, paesaggio con rinvii lessicali a “ambiente, natura, storia, ecologia” (termini che in quegli interventi annuali rimangono spesso vaghi, banalizzati ormai da un loro diffuso uso passe-partout), fino a prese di posizione di maggior incisività quando si legge che: “Allargando il campo d’applicazione del paesaggio a tutti i territori e oltrepassando quindi l’ottica borghese del paesaggio limitato ai territori d’eccellenza, la Convenzione inserisce il paesaggio tra i diritti umani: il diritto al paesaggio non è prerogativa di pochi, ma di tutti”¹³.

¹² J.-F. SEGUIN, *Synthèse de l’Atelier 1 sur Le paysage et les politiques urbaines, Troisième réunion des Ateliers du Conseil de l’Europe pour la mise en œuvre de la CEP*, Irlande, Cork, 2005, pp. 69-70: “c’est grâce aux paysages tous *différents*, et tous *égaux* que nous pouvons avoir conscience d’*être là* et non pas *n’importe où* [...]. La Convention européenne du paysage nous incite aussi à dépasser le simple *être là* pour atteindre un *être là bien*”. Nostre le traduzioni in queste pagine.

¹³ F.SPINGOLA, *Paysage et changement: vers un nouveau modèle de gouvernance dans les politiques du paysage, Quatrième réunion des Ateliers du Conseil de l’Europe pour la mise en œuvre de la CEP*, cit., p.243 : ”La Convention, en élargissant le champ d’application du paysage à tous les territoires et en dépassant même en ceci la vision bourgeoise du paysage, limité aux ter-

Di conseguenza si apre la strada ad un dibattito culturale, di cui la CEP è al contempo documento catalizzatore di consapevolezza sulla fragilità del paesaggio e stimolo generatore di maggior attenzione alle interrelazioni sociali abitanti d'un luogo e paesaggio. La spettacolarizzazione del paesaggio non viene più ricercata, anzi, pur nella discorsività dagli angoli smussati che contraddistinguono (ripetiamo) i documenti delle istituzioni internazionali, opposta alla recente evoluzione epistemologica che accoglie e difende qualsiasi tipologia di paesaggio.

Sempre sul filo della vicinanza lessicale *benessere – paesaggio*, in contesto, e mutando completamente ambito di ricerca, passando all'universo mondano, promozionale, sempre più commerciale e politico (le politiche territoriali *in primis*) con focus sull'individuo e su cure mediche di grande tradizione, ma tuttora non universalmente accettate dalla medicina ufficiale, abbiamo svolto ricerche su cataloghi di centri per la talassoterapia e hanno mostrato più che contiguità, osmosi tra paesaggi e benessere..

A livello di morfologia lessicale talassoterapia è lemma composto da due elementi di origine greca (*thalassa* = mare e *thérapeia* = trattamento), per il referente, citeremo la definizione ufficiale stilata nel 1986 dalla Fédération Internationale de Thalassothérapie *Mer et santé*: “In una località marina privilegiata, la talassoterapia è l'impiego ben armonizzato, sotto sorveglianza medica e a scopo preventivo e curativo, dei benefici dell'ambiente marino che comprendono: il clima di mare, l'acqua di mare, i fanghi marini, le alghe, la sabbia e altre sostanze estratte dal mare”¹⁴.

Sull'asse diacronico la talassoterapia nasce in Bretagna nel XIX secolo, ma già nel 1778 sulla spiaggia di Dieppe veniva aperto dal medico Louis Lepec de la Clôture uno dei primissimi centri di cura con acqua di mare. Uno dei primi trattati sui benefici dell'acqua di mare, *The Use of Sea Water*, nel 1753 era stato pubblicato dal Dottor Charles Russel; nel 1789, anno d'inizio della Rivoluzione francese, il Dottor Hugues Maret pubblicava *La manière d'agir des bains d'eau douce et d'eau de mer et de leur usage* dove espli-

ritoires d'excellence, inscrit le paysage parmi les droits de l'homme: le droit au paysage n'est pas une prérogative de peu, mais de tous”.

¹⁴ “Dans un site marin privilégié, la thalassothérapie est l'utilisation combinée, sous surveillance médicale et dans un but préventif et curatif, des bienfaits du milieu marin qui comprend: le climat marin, l'eau de mer, les boues marines, les algues, les sables et autres substances extraites de la mer”.

cita che oggetto della sua ricerca sono i “mixtes”, quegli elementi misti che distinguono l’acqua di mare dall’acqua dolce.

Se l’uso delle acque termali, dei bagni in acqua dolce ha tradizione antichissima (Greci e Romani ne hanno lasciato notevoli vestigia), così come la consapevolezza dei benefici del clima marino, diversa sorte sembra esser toccata all’acqua di mare. Ricercando nei dizionari antichi francesi (detti “classici”), a partire dal primo completamente monolingue, il *Dictionnaire françois contenant des mots et des choses* di Pierre Richelet (1680)¹⁵, leggiamo che il lemma *bain* porta in microstruttura informazioni anche enciclopediche, come succedeva nella lessicografia dell’epoca, note preziose per conoscere gli usi sociali del tempo. Compare già l’attribuzione di doppia finalità del bagno, il piacere per i giovani (“les jeunes gens se baignent par plaisir”), la salute per gli altri (“les autres prennent le bain pour se conserver en santé”). Meglio poi bagnarsi in un corso d’acqua che in casa, perché più naturale (“le bain est meilleur à la rivière qu’au logis, parce qu’il est plus naturel”).

La prima edizione del *Dictionnaire de l’Académie française* (1694)¹⁶ oltre a citare i bagni caldi (le acque termali) di località già celebri allora (Bourbon, Montdor) allude all’acqua di mare come curativa per coloro che sono stati morsi da cani rabbiosi (“on baigne à la mer ceux qui ont esté mordus de chiens enragez”). Nella quarta edizione (1762) del medesimo *Dictionnaire de l’Académie française* il lemma *bain* è arricchito in microstruttura da un esempio in cui acqua dolce e acqua di mare paiono godere di uguale impiego: “Bain que l’on prend dans la mer, dans la rivière”.

Via via nei secoli l’acqua di mare avrà sempre maggiori riconoscimenti per i suoi salutarî effetti: nel 1835 l’Académie de Médecine la collocherà tra le acque termali, essa che è “la più termale di tutte”. Se torniamo al vocabolo *talassoterapia*, è stato formulato per la prima volta nel 1865 dal dottor Jules la Bonnardière nella sua tesi di medicina intitolata *Introduction à la thalassothérapie*; la sua lessicalizzazione è situata negli anni 1960, 1966 (*Trésor de la langue française informatisé*)¹⁷.

La talassoterapia viene effettuata in riva al mare (non possono esserci cure talassoterapiche in città o in montagna), in stabilimenti che non

¹⁵ Reperibile nelle biblioteca on line *Gallica*, della Bibliothèque Nationale de France, www.bnf.fr.

¹⁶ Biblioteca on line *Gallica*, della Bibliothèque Nationale de France, www.bnf.fr. Dal medesimo sito sono tratte le citazioni di altre edizioni del *Dictionnaire de l’Académie française*.

¹⁷ <http://atilf.atilf.fr/>.

vanno confusi con gli ormai numerosissimi centri benessere o con pratiche genericamente comprese nella sigla-appellativo SPA, *salus per aquam, salus per aquas*. La talassoterapia necessita dell'armonioso amalgama di clima marino, di acqua di mare che viene opportunamente utilizzata (con sabbia, fanghi, alghe) in trattamenti diversificati: docce, getti, impacchi d'alga, idromassaggio...

Abbiamo interrogato cataloghi di istituti e centri talassoterapici francesi per osservare quali strategie discorsive siano utilizzate in questi testi promozionali per invitare al perfetto benessere fisico (e di conseguenza, psicofisico). Noteremo rapidamente che tali cataloghi, facilmente disponibili sino a pochi anni fa, sono diventati più rari (pubblicati a colori, belle fotografie, carta di qualità risentono di una economia in sofferenza e del sempre maggior impiego delle nuove tecnologie informatiche che portano ad altre formulazioni e a diverse modalità di interrogazioni e di lettura dei dati rinvenuti). Abbiamo lavorato sui cataloghi (2007, 2014) di presentazione dei seguenti centri:

- Castel Thalasso (Belle-Ile-en Mer)
- Hôtel et Institut Miramar (Port-Crouesty)
- Thalasso Douarnenez
- Thermes marins de Saint-Malo
- Thalasso Roscoff Institut Marin Rockroum
- Thalazur Cabourg.

Come molte guide turistiche, questi cataloghi sono testi misti di discorsi promozionali dominanti e di una ideale paraletteratura, spesso di decorazione, che attinge ad una sorta di pre-mitologia, mai ben esplicitata, ma di auspicato impatto emotivo: il mare, l'aria, il vento, elementi e forze della natura che sono un invito al sogno insieme con una certezza di benessere. Nella lingua i dati procedurali dei testi (gli imperativi, principalmente) spingono ad immergersi non solo nell'acqua di mare, ma nei suoi elementi, sino ad assimilarli, per osmosi:

“Entrate, e lasciate che il fascino agisca” (Thalasso Douarnenez)

“Oltrepassate le porte del sogno “ (Thermes marins de Saint-Malo)

“... concede al vostro corpo di risvegliare i sensi e di ritrovare il suo equilibrio” (Thalazur Cabourg)

“È qui, nella Cornovaglia marittima, che il mare si rifugia per consegnare agli uomini i suoi tesori più preziosi” (Thalasso Douarnenez)¹⁸.

Se si procede ad analisi dei dati semantici dominanti in questi testi che invitano a riconquistare, grazie al mare, al sole, ai venti, all'aria energie sopite, salute, benessere troveremmo che il lessico impiegato ci riconduce ad alcuni grandi nodi di significato¹⁹, tra i quali privilegiamo qui l'osmosi, nelle sue due accezioni di fenomeno fisico collegato a principi di permeabilità, e di influenza, compenetrazione²⁰. Nel nostro corpus di cataloghi rimandano al fenomeno fisico composizioni lessicali come *eau de mer, éléments naturels*: il mare e i suoi elementi (sali minerali, oligoelementi, ioni) attraverso la pelle sono assimilati dall'organismo umano e conducono al benessere fisico. In quanto alle procedure, l'osmosi si effettua per immersione nell'acqua di mare, per contatto con le alghe, i fanghi, che portano a penetrazione dell'acqua di mare e dei suoi componenti e assimilazione da parte del corpo.

In quanto all'accezione di osmosi come influenza, quali gli elementi che possono influenzare coloro che seguono dei trattamenti talassoterapici? Il mare, sempre, e l'ambiente naturale. E quest'ultimo, per opera del primo, è anche paesaggio. Come i componenti del mare, anche il paesaggio concorre al benessere dell'uomo.

L'affermazione non presenta certo caratteri di novità, piuttosto quasi di luogo comune, ma ci ha colpito questo incontro *benessere –paesaggio* partendo da orizzonti diversi: di ottiche sociali, con intenti di grande incisività per la salvaguardia e la buona gestione del paesaggio che conducono al benessere delle popolazioni, l'uno, di protocolli salutistici, ampiamente commercializzati, dove il benessere individuale in gran parte è debitore del paesaggio, l'altro.

Bibliografia

¹⁸ Rispettivamente: “Entrez et laissez le charme agir”, “Franchissez les portes du rêve”, “permet à votre corps d'éveiller ses sens et de retrouver son équilibre”, “C'est ici, en Cornouaille maritime, que la mer vient trouver refuge pour livrer aux hommes ses plus prestigieux trésors”.

¹⁹ G. CANALIS, *Lessico della salute e del benessere*, Tesi di laurea in Lingue e Letterature straniere, Università di Torino, a.a. 2003-2004.

²⁰ *Dizionario di italiano Sabatini-Colelli*, s. v. osmosi. http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/.

- G. CANALIS, *Lessico della salute e del benessere*, Tesi di laurea in Lingue e Letterature straniere, Università di Torino, a.a. 2003-2004.
- A. KRIEG.PLANQUE, *Analyser les discours institutionnels*, Paris, Armand Colin, 2012.
- M. MARGARITO, "...comme un beau paysage": *de la Convention européenne du paysage et de quelques nouvelles axiologies*, in M. MARGARITO, M. HEDIARD, N. CELOTTI (éd.), *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto, La communication touristique. Langues, cultures, institutions en face-à-face*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, 2011.
- M. MARGARITO, *Paysage et textes institutionnels*, 2014, in corso di stampa.
- L. SCAZZOSI, *Sites culturels protégés et paysage, Quatrième réunion des Ateliers du Conseil de l'Europe pour la mise en œuvre de la CEP*, Slovénie, Ljubljana, Conseil de l'Europe, 2006.
- J.-F. SEGUIN, *Synthèse de l'Atelier 1 sur Le paysage et les politiques urbaines, Troisième réunion des Ateliers du Conseil de l'Europe pour la mise en œuvre de la CEP*, Irlande, Cork, Conseil de l'Europe, 2005.

Sitografia

<http://atilf.atilf.fr/>
<http://conventions.coe.int/Treaty/ita/Treaties/html/176.htm>
http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/
www.bnf.fr
http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Landscape/Publications_fr.asp
www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-mondiale

Allegato

Convenzione europea sul paesaggio - Firenze, 20.X.2000

Preambolo

Gli Stati membri del Consiglio d'Europa, firmatari della presente Convenzione, Considerando che il fine del Consiglio d'Europa è di realizzare un'unione più stretta fra i suoi membri, per salvaguardare e promuovere gli ideali e i principi che sono il loro patrimonio comune, e che alla fine è perseguito in particolare attraverso la conclusione di accordi nel campo economico e sociale; Desiderosi di pervenire ad uno sviluppo sostenibile fondato su un rapporto equilibrato tra i bisogni sociali, l'attività economica e l'ambiente; Constatando che il paesaggio svolge importanti funzioni di interesse generale, sul piano culturale, ecologico, ambientale et sociale e costituisce una risorsa favorevole all'attività economica e che, e salvaguardato, gestito e pianificato in modo adeguato, può contribuire alla creazione di posti di lavoro;

Consapevoli del fatto che il paesaggio concorre all'elaborazione delle culture locali e rappresenta una componente fondamentale del patrimonio culturale e naturale dell'Europa, contribuendo così al benessere e alla soddisfazione degli esseri umani e al consolidamento dell'identità europea;

Riconoscendo che il paesaggio è in ogni luogo un elemento importante della qualità della vita delle popolazioni nelle aree urbane e nelle campagne, nei territori degradati, come un quelli di grande qualità, nelle zone considerate eccezionali, come in quelle della vita quotidiana;

Osservando che le evoluzioni delle tecniche di produzione agricola, forestale, industriale e pianificazione mineraria e delle prassi in materia di pianificazione territoriale, urbanistica, trasporti, reti, turismo e svaghi e, più generalmente, i cambiamenti economici mondiali continuano, in molti casi, ad accelerare le trasformazioni dei paesaggi;

Desiderando soddisfare gli auspici delle popolazioni di godere di un paesaggio di qualità e di svolgere un ruolo attivo nella sua trasformazione;

Persuasi che il paesaggio rappresenta un elemento chiave del benessere individuale e sociale, e che la sua salvaguardia, la sua gestione e la sua pianificazione comportano diritti e responsabilità per ciascun individuo;

Tenendo presenti i testi giuridici esistenti a livello internazionale nei settori della salvaguardia e della gestione del patrimonio naturale e culturale, della pianificazione territoriale, dell'autonomia locale e della cooperazione transfrontaliera e la Convenzione relativa alla conservazione della vita selvatica e dell'ambiente naturale d'Europa (Berna, 19 settembre 1979), la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa (Granada, 3 ottobre 1985), la Convenzione europea per la tutela del patrimonio archeologico (rivista) (La Valletta, 16 gennaio 1992), la Convenzione-quadro europea sulla cooperazione transfrontaliera delle collettività o autorità territoriali (Madrid, 21 maggio 1980) e i suoi protocolli addizionali, la Carta europea dell'autonomia locale (Strasburgo, 15 ottobre 1985), la Convenzione sulla biodiversità (Rio, 5 giugno 1992), la Convenzione sulla tutela del patrimonio mondiale, culturale et naturale (Parigi, 16 novembre 1972) e la Convenzione relativa all'accesso all'informazione, alla partecipazione del pubblico al processo decisionale e all'accesso alla giustizia in materia ambientale (Aarhus, 25 giugno 1998);

Riconoscendo che la qualità e la diversità dei paesaggi europei costituiscono una risorsa comune per la cui salvaguardia, gestione e pianificazione occorre cooperare;

Desiderando istituire un nuovo strumento dedicato esclusivamente alla salvaguardia, alla gestione e alla pianificazione di tutti i paesaggi europei,

Hanno convenuto quante segue [...]

PIERRE MELLARÈDE
E LA *RELATION DE L'ÉTAT*
DE LE COUR D'ANGLETERRE (1713)

Pierpaolo Merlin

1. *Una personalità di rilievo.*

Pierre Mellarède fu uno dei più importanti funzionari del governo sabauda tra Sei e Settecento, membro autorevole di quella schiera di “avvocati burocrati” di cui si servì Vittorio Amedeo II per realizzare il suo progetto di riforma politica e istituzionale dello stato¹. Nato a Montmélian nel 1659 da famiglia originaria della Linguadoca trasferitasi a Chambéry, venne avviato agli studi legali dal padre notaio. Entrato nel Senato savoiaro come avvocato, nel 1697 divenne avvocato generale dei poveri e quindi nel 1699 fu nominato intendente generale della Contea di Nizza, carica da poco creata da Vittorio Amedeo e destinata a rivoluzionare l'amministrazione delle periferie del ducato².

In questa veste Mellarède agì con l'obiettivo di abbattere i privilegi fiscali nizzardi e di imporre il controllo dello stato in materia tributaria, operando una profonda revisione dei bilanci delle comunità e facendo redigere catasti aggiornati. Nizza servì come laboratorio per verificare l'efficacia dei nuovi metodi di governo e per valutare la loro possibile estensione a tutti i domini sabaudi. Contro l'ostinata difesa dell'autonomia portata avanti dalla municipalità di Nizza, che la giustificava su basi storiche, l'intendente si impegnò a respingere tale pretesa con l'ausilio di approfondite ricerche storico-giuridiche, secondo una prassi che sarebbe stata caratteristica del suo operato anche in futuro³.

¹ Cfr. QUAZZA 1957, *passim*. QUAZZA 1971, pp. 144-46. SYMCOX 1985, *passim*. SYMCOX 1994, *passim*. RICUPERATI 1994, *passim*. RICUPERATI 2001, *passim*.

² MERLOTTI 2009.

³ MALAUSSÉNA 1966, pp. 65-93. MALAUSSÉNA 1979, pp. 29-36. COSTAMAGNA 1990, pp. 403-14. Sulla particolare situazione di Nizza, si veda MERLIN-PANERO-

Nonostante gli sforzi egli però dovette cedere alle resistenze locali e Nizza fu l'unica città ad essere esentata dalla compilazione di un nuovo catasto. L'avvocato savoiano fu costretto inoltre ad abbandonare la Contea a causa dell'invasione francese seguita al ribaltamento delle alleanze operato nel 1703 da Vittorio Amedeo II. Il duca allo scoppio della guerra di Successione spagnola aveva scelto di appoggiare la Francia, ma ora aveva deciso di avvicinarsi alla grande coalizione comprendente Olanda, Inghilterra e Impero, costituitasi per contrastare i propositi egemonici di Luigi XIV.

Tornato in Piemonte, Mellarède fu inviato in Svizzera col compito di ottenere il sostegno finanziario e militare della Confederazione, in un momento di particolare difficoltà dello stato sabauda, che rischiava di essere completamente accerchiato. I francesi avevano infatti occupato Savoia, Nizza e Valle d'Aosta e soltanto la sconfitta da loro subita davanti a Torino nel settembre 1706 riuscì a bloccarne l'avanzata⁴. Dell'attività svolta presso gli Svizzeri rimane una copiosa documentazione, di valore non solo diplomatico, bensì storico-politico, grazie all'interessante analisi dell'ordinamento repubblicano dei Cantoni⁵.

L'esperienza maturata in terra elvetica aprì al solerte avvocato le porte della carriera in diplomazia. Mandato nel 1710 in missione a Vienna per sanare i contrasti tra Savoia ed Impero in merito all'assegnazione dei feudi imperiali del Monferrato, prevista dal trattato di alleanza del 1703, Mellarède dovette gestire anche i non facili rapporti con il principe Eugenio di Savoia, che pretendeva di intromettersi nelle relazioni austrosabaude. Dai lavori scritti per l'occasione, emerge la consapevolezza dell'intricata situazione giurisdizionale del territorio monferrino, per affrontare la quale erano richieste competenze non solo di giurisprudenza pratica, ma anche di teoria del diritto e di storia giuridica, tutte materie

ROSSO 2013, p. 245 sgg. Gli scritti di Mellarède sono conservati in BRT (Biblioteca Reale di Torino), Storia patria 576, *Sommaire d'histoire de la Province Nice*; Storia Patria 765, *Sommaire d'histoire de la Provence*.

⁴ Sul contesto diplomatico militare cfr. GALVAGNO, 2005. BALANI-BENEDETTO, 2006.

⁵ A proposito si veda AST (Archivio di Stato di Torino), Corte, *Negoziazioni co'Svizzeri*, mazzo 7. *Lettere Ministri, Svizzera*, mazzi 33-36. BRT, Storia Patria 237, *Negociations en Suisse*. CARPANETTO 2009, pp. 84-88.

che l'ambasciatore dimostrava di padroneggiare e che rimarranno una costante della sua attività⁶.

Intanto, la situazione internazionale era mutata e alcune delle maggiori potenze in lotta (in particolare Francia e Inghilterra) sembravano più disposte ad una soluzione negoziata. In quest'ottica nel 1709 si erano già aperti all'Aia dei colloqui preliminari, a cui partecipò una delegazione sabauda di cui faceva parte Mellarède. Gli inglesi, il cui governo era espressione del partito *whig*, erano disposti a sostenere i Savoia, in quanto il Piemonte veniva visto come un potenziale mercato per le esportazioni britanniche, specie di prodotti tessili e inoltre come un utile contrappeso al dominio dell'Austria in Italia. All'inviato inglese Townshend furono quindi date istruzioni, affinché appoggiasse le richieste piemontesi riguardo alla garanzia di una barriera protettiva contro la minaccia francese⁷.

Il problema delle cosiddette "barriere" fu uno dei punti principali sostenuti dagli inviati ducali e quello in cui maggiormente si impegnò, anche dal punto di vista teorico, l'avvocato savoiaro, il quale ne trattò in varie memorie. Agli alleati fu infatti chiesto di impegnarsi perché lo stato sabauda avesse "des plus amples barrieres contre la France" (naturalmente si pensava a limiti naturali, come montagne e fiumi) e l'abilità di Mellarède fu di collegare la questione della sicurezza del ducato a quella più generale dell'intera penisola. Se non si metteva il Piemonte al sicuro dagli attacchi della Francia, sosteneva nell'agosto 1709, "l'Italie ne sera pas en seureté"⁸.

La tendenza antiastburgica e di conseguenza "filo-piemontese" del governo di Londra si accentuò nel 1710 con l'affermazione dei *tories* guidati da lord Bolingbroke. Furono presi contatti con la Francia, che portarono alla convocazione dei belligeranti a Utrecht nel gennaio 1712. Gli inglesi erano pronti a riconoscere al duca la barriera alpina e il possesso del Monferrato, ma Vittorio Amedeo voleva di più, cioè il Milanese o almeno ampi compensi territoriali nell'oltre Po, compresa la provincia di Vigevano. Inoltre, il duca ambiva ad ottenere il titolo regio, magari diventando sovrano di Spagna o di Sicilia.

⁶ AST, Corte, *Lettere Ministri, Austria*, mazzi 41, pp. 43-44. BRT, Storia Patria 234, *Negotiations à Vienne*. Storia Patria 758, *Lettres sue le fiefs du Langhes (1710)*.

⁷ Sui rapporti tra stato sabauda e corona inglese in questo periodo cfr. GENTA, 2004.

⁸ AST, Corte, *Biblioteca Antica*, J.b.II.5, *Memoires concernant les interetes de S.A.R. avec le Roy de France. Recueillis par le Sr. Mellarède, Conseiller d'etat de sa dicte A.R. et son Plenipotentiaire pour la paix general*.

La definitiva rinuncia da parte di Filippo V di Borbone ai diritti ereditari sulla corona di Francia, costituì una svolta decisiva, in quanto comportava che il compenso richiesto dai Savoia fosse trovato in Italia (con la Sicilia) e non più in Spagna. L'asse anglo-francese funzionò in questo senso perfettamente e lo stesso Vittorio Amedeo riconobbe che ogni possibilità di ingrandimento dipendeva ormai dalla benevola disposizione degli inglesi, dichiarandosi addirittura disposto allo scambio "delli nostri stati colli regni di Napoli e di Sicilia". Per l'Inghilterra il possesso sabauda della Sicilia era il solo mezzo per contrastare l'influenza imperiale nella penisola e per mantenere un'importante base strategica nel Mediterraneo. Lasciare l'Italia in balia dell'Austria veniva infine considerato molto dannoso per gli interessi commerciali sia inglesi, sia olandesi. Quando però nell'agosto 1712 Londra e Parigi si accordarono per cedergli solo la Sicilia, il governo piemontese fu costretto a rivedere anche le sue posizioni in merito alla barriera alpina, rinunciando ad un'ulteriore espansione al di là del Monginevro⁹.

2. *La missione londinese*

Come abbiamo detto, fin dall'inizio delle trattative dell'Aia la corona inglese aveva mostrato un atteggiamento favorevole ai Savoia e del resto lo stesso Vittorio Amedeo aveva capito la necessità di averne l'appoggio, riconoscendone il ruolo di principale garante del futuro equilibrio europeo. La situazione politica londinese era tuttavia piuttosto incerta e la regina Anna Stuart doveva bilanciarsi tra *whigs* e *tories*, mentre diventava sempre più urgente quanto incerta la questione della successione al trono. In ogni caso era chiaro che le possibilità di successo del Piemonte al tavolo della pace sarebbero dipese completamente dal sostegno dell'Inghilterra.

Fu in questo clima che Pierre Mellarède giunse a Londra sul finire del 1712, con il compito di ottenere il consenso britannico per la neutralità dell'Italia e di frenare i propositi aggressivi dell'Austria, che non voleva accogliere le richieste sabaude in merito al Monferrato e alla Lombardia. La *Relation de l'état de la Cour d'Angleterre* inviata a Torino nel gennaio 1713 dall'avvocato savoiano non conteneva tuttavia una descrizione della vita di corte, quanto una lucida disanima della situazione politica inglese¹⁰.

⁹ GASCO 1935, FREY-FREY 1995, pp. 281-82.

¹⁰ CARUTTI 1885, pp. 221-40.

Il diplomatico informava Vittorio Amedeo II soprattutto su due punti: la delicata questione della successione al trono e il mutamento avvenuto nei vertici del governo con l'arrivo di un ministero *tory*. Quest'ultimo fatto si era rivelato positivo per la Corona, in quanto la regina Anna, la quale fino a quel momento era stata condizionata dal duca e dalla duchessa di Marlborough, sostenuti dai *whigs*, ora si era liberata dal loro influsso, appoggiandosi al gran tesoriere lord Oxford. Costui era riuscito a “terasser le parti des Whigs, dont le chefs avoient osé menacer S.M.” e a “rétablir le parti des Toris dans le gouvernement”. Ai *whigs* adesso non rimaneva che “la liberté de crier, sans espoir de reprendre leur ancienne autorité, à tout le moins pendant le Règne de S.M.”.

È interessante notare che nella sua analisi Mellarède dimostrava di cogliere perfettamente la natura dei due partiti che ormai da oltre un ventennio regolavano la vita politica inglese e ne individuava con precisione le radici socio-economiche. Se infatti egli descriveva i *whigs* come “les plus pécunieux d'Angleterre”, espressione del mondo degli affari e della finanza, riconosceva nei loro avversari i veri sostenitori della monarchia. I *tories* quindi risultavano essere “le parti naturel des Rois d'Angleterre, parce que les Toris sont ceux qui sont pour l'autorité des Rois et que l'on nomme à ce sujet les Royalistes; qu'ils sont de l'Eglise Anglicane, qui l'on nomme en Angleterre la Haute Eglise, ce qui engage dans leurs interests les Éveques et le Clerge”.

Non sfuggiva tuttavia al ministro sabaudo il fatto che la regola dell'alternanza tra le due compagini politiche non escludeva forme per così dire di “trasformismo”. Egli infatti citava l'esempio del duca di Marlborough e del conte Godolphin, i quali in un primo tempo militavano tra i *tories*, ma poi per sostenere la propria linea politica e “pour avoir les moyens de continuer la guerre” contro la Francia, erano stati costretti a “se ranger du coté des Whigs”, dovendo contare sul loro appoggio economico.

Non erano poi mancati casi di “nepotismo”, per cui la duchessa di Marlborough, favorendo la nomina a segretario di Stato del conte di Sunderland, “son beau fils”, aveva di fatto permesso la penetrazione dei *whigs* all'interno del precedente governo *tory*, con la conseguenza che essi erano diventati ben presto “Maitres du Ministère”. Ora però lord Oxford aveva convinto la regina a riprendere le redini della situazione, così che “les Whigs ont été renversés et les Toris mis à leur place”.

Secondo Mellarède, tra governo e corona esisteva adesso una piena comunità di intenti e di vedute. I *tories* erano decisi a sostenere fino in

fondo la politica della regina e questo si rifletteva anche sui rapporti con i Savoia. Se Anna Stuart mostrava infatti “une sincère et cordiale affection” per Vittorio Amedeo II, anche il gran tesoriere, “le seul dèpositaire des secrets du coeur de S.M.”, si dichiarava ben disposto verso la dinastia piemontese.

Inoltre, era quanto mai importante che il principale ministro della Corona fosse “fort uni et de bon concert avec Milord Bollingbroke”, ossia con l'uomo che capeggiava la diplomazia inglese ai colloqui di pace e che era il *leader* riconosciuto del partito *tory*. Costui aveva dichiarato di voler sostenere le richieste sabaude, affermando apertamente di considerarsi “bon Savoiard”. Era infine entrato in confidenza con un altro valente ministro al servizio di Vittorio Amedeo II, vale a dire il conte Annibale Maffei, destinato ad essere uno dei protagonisti della fase finale dei negoziati di Utrecht.

3. *La pace di Utrecht*

Nonostante la buona accoglienza fatta a Mellarède, Vittorio Amedeo II dovette ridimensionare le proprie pretese, alla luce dei nuovi rapporti che si erano instaurati tra le grandi potenze europee. Il diplomatico savoiano contribuì da parte sua a convincere il duca e nel valutare l'ipotesi che il Milanese e il Napoletano passassero all'Austria, sosteneva che comunque “La Casa di Savoia per mezzo della Sicilia può conseguire il Regno di Napoli e lo Stato di Milano. Col Piemonte piglierà Milano, colla Sicilia piglierà Napoli [...], perché avendo quei popoli provato il peso del giogo dei Tedeschi e la durezza del loro governo, volenterosi verrebbero sotto un principe d'Italia”¹¹.

In seguito all'accordo franco-inglese, Vittorio Amedeo all'inizio del 1713 dovette quindi rivedere le richieste relative alla “barriera”, accontentandosi di ottenere l'alta Valle di Susa con il forte di Exilles e la Valle di Pragelato con Fenestrelle, mentre cedette a Parigi Barcellona e i luoghi limitrofi. Il principe dichiarava di aver acconsentito “per aver essa barriera [...] alla cessione in cambio della valle di Barcellona, con farne di necessità virtù, per ridurre al di là dell'Alpi una potenza sì formidabile e che è stata sempre così esiziale alla nostra casa”¹². In questo modo l'11

¹¹ CARUTTI 1885, pp. 223-24.

¹² GASCO 1935, p. 355.

aprile 1713 si giunse alla pace con la Francia. Del lavoro svolto da Mellarède nel corso delle trattative rimane una copiosa documentazione, che ne testimonia l'impegno sia teorico che pratico¹³.

Rientrato a Torino, egli venne nominato ministro di Stato (la prima volta per un togato) e primo presidente della Camera dei Conti di Piemonte. Con la riorganizzazione delle segreterie avvenuta nel 1717, fu inoltre messo a capo di quella degli Interni. Nel frattempo era diventato uno dei consiglieri più ascoltati di Vittorio Amedeo, proclamato re di Sicilia nel 1713. Giunto al culmine della carriera, Mellarède acquistò il feudo di Bettonet vicino a Chambéry, con parte della signoria di Chamoux, conseguendo il titolo di conte ed entrando così a far parte della nobiltà titolata. Raggiunto tale *status*, maturò una forte passione per il collezionismo, che si rivolse soprattutto alla pittura di genere, nello stile dei "bamboccianti"¹⁴.

In qualità di segretario agli Interni, Mellarède divenne il coordinatore di tutte le riforme portate avanti da Vittorio Amedeo II nell'ultima parte del suo regno, intervenendo in tutte le principali questioni, dalla controversia giurisdizionale con il papato alla riorganizzazione delle segreterie, dalla compilazione delle Regie Costituzioni alla riforma dell'Università di Torino, alla prosecuzione del catasto. Egli svolse altresì un importante ruolo quale supervisore della politica piemontese nei confronti della Sardegna, passata sotto il dominio sabauda nel 1720, mantenendo uno stretto controllo sull'azione dei funzionari e dei viceré¹⁵.

Alla sua morte nel 1730 il marchese d'Ormea trasformò la struttura della segreteria degli Interni, rimuovendo i collaboratori del predecessore e rinnovando il personale. Verso la metà del secolo ai vertici dell'amministrazione sabauda si trovava soltanto Victor Amedée Chapel de Saint Laurent, controllore delle finanze, come unico sopravvissuto di quel gruppo di funzionari savoardi che avevano dominato con Vittorio Amedeo II sotto l'autorevole coordinamento del Mellarède.

¹³ BRT, Storia Patria 231, *Paix d'Utrecht (1712)*. Storia Patria 232, *Congrès d'Utrecht (1712-13)*. Storia Patria 239, *Relation de la Paix (1714)*.

¹⁴ CIFANI-MONETTI 2009, pp. 165-203.

¹⁵ MERLIN 2005, pp. 30-82.

Bibliografia

- BALANI D.-BENEDETTO S.A. 2006, *Torino 1706. Dalla storia al mito, dal mito alla storia*, Torino.
- CARPANETTO D. *Divisi dalla fede. Frontiere religiose, modelli politici, identità storiche nelle relazioni tra Torino e Ginevra (XVII-XVIII secolo)*, Torino.
- CARUTTI D. 1885, *Relazione sulla Corte d'Inghilterra del Consigliere di Stato Pietro Mellarède, plenipotenziario di Savoia al Congresso di Utrecht*, Miscellanea di Storia Italiana, XXIV.
- CIFANI A.-MONEITI F. 2009, *La collezione di dipinti di Pietro Mellarède (1659-1730) e degli eredi nel castello di Betton Bettonet in Savoia*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 33.
- COSTAMAGNA H. 1990, *La dédition de 1388 vue par l'intendant Pierre Mellarède*, in *1388. La dédition de Nice à la Savoie. Actes du Colloque International*, Paris.
- FREY L.-FREY M. 1995, *The Treaties of the War of the Spanish Succession. An Historical and Critical Dictionary*, Westport.
- GALVAGNO F. 2005, *L'assedio. Torino 1706*, Torino.
- GASCO M. 1935, *La politica sabauda ad Utrecht nella "Relazione Mellarède"*, "Rivista Storica Italiana", LII.
- GENTA E. 2004, *Principi e regole internazionali tra forza e costume. Le relazioni anglo-sabaude nella prima metà del Settecento*, Napoli.
- MALAUSSÉNA P.L. 1966, *Un intendant dans la Comté de Nice au XVIIIe siècle*, "Nice historique", LXV.
- MALAUSSÉNA P.L. 1979, *L'intendance de Pierre Mellarède dans le Comté de Nice (1699-1702)*, "Chaiers de la Méditerranée", XII.
- MERLIN P. 2005, *Per una storia dei viceré nella Sardegna del Settecento: gli anni di Vittorio Amedeo II*, in MERLIN P., *Governare un Regno. Viceré, apparati burocratici e società nella Sardegna del Settecento*, Roma.
- MERLIN P.-PANERO F.-ROSSO P., *Società, culture e istituzioni di una regione europea. L'area alpina occidentale fra Medioevo ed Età moderna*, Torino.
- MERLOTTI A. 2009, *Mellarède De Bettonet, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma.
- QUAZZA G. 1957, *Le riforme in Piemonte nella prima metà del Settecento*, Modena, 2 voll.
- QUAZZA G., 1971, *La decadenza italiana nella storia europea. Saggi sul Sei-Settecento*, Torino.
- RICUPERATI G., 1994, *Le avventure di uno stato ben amministrato*, Torino.
- RICUPERATI G., 2001, *Lo stato sabauda nel Settecento. Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino.
- SYMCOX G., 1985 *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabauda (1675-1730)*, Torino (ed. or. *Victor Amadeus II. Absolutism in the Savoyard State, 1675-1730*, London, 1983).
- SYMCOX G., 1994, *L'età di Vittorio Amedeo II*, in MERLIN P., ROSSO C., SYMCOX G., RICUPERATI G., *Il Piemonte sabauda. Stato e territori in età moderna*, vol.VIII, t. 1 della *Storia d'Italia*, Torino.

INDICAZIONI FISIOGNOMICHE INEDITE
TRATTE DAL *SECRETUM SECRETORUM*

Matteo Milani

Due degli oltre quaranta testimoni diretti, completi o parziali, della tradizione italiana del *Secretum secretorum*¹, trattato enciclopedico medievale pseudo-aristotelico di origine araba, ma forse con prima matrice greca², tramandano una versione specifica e ad oggi inedita della serie degli insegnamenti fisiognomici:

- FL3 = Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Plut. 89 inf. 54, cc. 58rb-59va (1463)

- FN2 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.I.363, cc. 81r-82v (1473)³

Tuttavia, mentre FN2, “linguisticamente settentrionale”⁴, copre l’intera sezione, cui anzi aggiunge una sorta di esemplificazione conclusiva dedicata alla malvagia indole di Caino, la testimonianza di FL3 si esaurisce con le indicazioni relative alle braccia dell’uomo, risultando così priva degli ultimi capitoli riguardanti le palme e le dita, i piedi, le cosce, le ginocchia, i passi e l’uomo di mezzana forma.

Fin dai primi paragrafi, la forte caratterizzazione del testo tradito, quantitativamente corrispondente alla sezione w e al capitolo L76 delle edizioni latine curate rispettivamente da Robert Steele (1920: 166-172) e Reinhold Möller (1963: 158-164)⁵, non lascia dubbi sull’affinità tra i due codici:

¹ Per la quale cfr. da ultimo MILANI 2012b: 429 e MILANI i.c.s.: n. 1, con i rispettivi rimandi bibliografici.

² Cfr. WILLIAMS 2003: 17-30.

³ I due riferimenti cronologici sono proposti in Zinelli 2000: 552-553; in Zamuner 2005: 104-105 si indica più genericamente un “ante 1473” per FN2, mentre la datazione di FL3 non viene fornita.

⁴ Zinelli 2000: 553.

⁵ Cito preferibilmente da Steele 1920, facendo ricorso a Möller 1963 solo in caso di maggiore vicinanza all’esito volgare.

Cave et precave ab homine infortunato et diminuto in aliquo membro, sicut cavendum est tibi ab inimico. (Steele 1920: 167)

E riguardati da ogni homo *infortunato* e diminuito *in* alchuno *membro*, cioè da homo el quale avesse pure uno ochio o una mano o uno piede o l'uno *membro* mazore de l'altro, inperò che sono senza lege e con pocha fede e con pocho amore e sono traditori e pessimi *in* ogni vitio. (FN2, c. 81r)

Guardati e riguardati da ogni huomo infortunato e dimenuito alchuno *membro*, cioè da huomo ch'abbi pure huno occhio, una mano, un piede o l'uno *membro* maggiore che l'altro, *però* che sono sança leggie e sono con pocha fede e con poco amore e sono traditori e pessimi in ongni vitio. (FL3, c. 58rb)

Tale affinità si sostanzia di alcuni esiti propriamente erronei, che denotano una comune difficoltà nel rendere o nel riprodurre il dettato originale; tra i passaggi più significativi, segnalo fin d'ora⁶ l'assorbimento dell'*incipit* del capitolo dedicato al volto nelle riflessioni sul naso, con riduzione e conseguente andamento approssimativo del discorso, e il travisamento *bellicosus* › (*bellus?*) › *bello*:

Et in nasis ille est magis equalis qui est mediocriter longus, et cujus latitudo est mediocris ad extremitatem et ejus foramina non multum magna.

Capitulum.7. de facie.

Facies plana carens tumoresitate significat litigiosum, discolum, injuriosum, et immundum. (Steele 1920: 168-169)

Naso che sia *inguale*, né *lungo* né *curto* né *ampio* né *stretto*, e li suo fori non sia troppo grandi et ampia la faccia piena, non troppo grassa, è morbido e litigatore, *ingiurioso* e reo. (FN2, c. 81v)

Naso che ssia uguale, né *largo* né *corto* né *anpio* né *stretto* e suo fori non siano troppo grandi e abbi⁷ la faccia piena, è litigatore, morbido e *ingiurioso* e reo. (FL3, c. 59ra)

Et qui habet grossam vocem et sonoram est bellicosus et eloquens. (Steele 1920: 169)

E chi à grossa voce e sonante è huomo d'arme e bello favellatore. (FN2, cc. 81v-82r)

Chi à grossa boce e sonante è huomo d'arme e favellatore bello. (FL3, c. 59rb)

⁶ Altre considerazioni sono inserite nelle note al testo.

⁷ La lezione *abbi* di FL3 sembra frutto di un tentativo di aggiustamento sintattico.

D'altro canto, sulla base di alcuni errori separativi di un certo peso ecdotico, identificabili, salvo che in un caso, grazie al conforto del testo latino, possiamo quanto meno escludere rapporti di dipendenza diretta, tanto di FL3 da FN2⁸:

Et cum videris aliquem in te frequentantem visum, et cum respicis eum terretur ex hoc et erubescit, et maxime si intus suspirat (Steele 1920: 167)
Sappi che quando tu vedi uomo lo quale ti guarda in faccia e ttu guarderai lui e [tu ve]di che arossischa nello suo viso e pare che di te abbia paura e massimamente se sospira (FL3, c. 58rb)
se sospira] FN2 selo spira⁹

Si vero contrarium fuerit, est invidus et contempnens te. (Steele 1920: 167)
Ma sse avvenisse che facesse il contrario di quello che detto è di sopra, sappi che tt'ài in dispregio né di te né tuo ragionare non cura niente: fuggilo, ché ssua natura è pessima e malvagia e rea. (FL3, c. 58rb)
fuggilo] FN2 figliolo¹⁰

Cum vero habet oculos extensos cum extensione vultus (Steele 1920: 168)
Chi ha gli occhi lunghi e lungheçça di volto (FL3, c. 58vb)
lunghi] FN2 om.

Et qui habet longum nasum et protesum ad os, est probus et audax. (Steele 1920: 168)
Quale huomo à 'l naso lungho e steso verso la bocca, quello è aldace nel favellare ed è savio. (FL3, c. 59ra)
steso] FN2 grasso

Latitudo vero pectoris et grossicies humerorum et tergi significat probitatem et audaciam cum retencione intellectus et sapiencie. (Steele 1920: 170)

⁸ Comunque con buona probabilità più tardo (cfr. *supra*).

⁹ Pare chiaro lo slittamento *s- > l-* in *sospira*, con successiva redistribuzione dei grafemi nel pronome *elo* e nel verbo base *spira* (*s'elo spira*).

¹⁰ Non credo sussistano dubbi sulla preferenza da accordare alla lezione di FL3, anche in assenza di un immediato corrispondente nel dettato latino, ove peraltro, nel paragrafo precedente, non tradotto nella versione in esame, compare proprio l'imperativo *fuge* in riferimento all'uomo di aspetto livido ("Fuge ergo ab omni homine livido flavo, quoniam declivus est ad vicia et luxuriam", Steele 1920: 167).

Largheçça di petto, groseçça d'omeri dirieto singnificha aldacia e ritenimento d'intelletto e de buono consiglio. (FL3, c. 59va)
aldacia] FN2 non audacia

quanto di FN2 da FL3:

Multitudo etiam pilorum in pectore et in ventre declarat horribilitatem et singularitatem nature et diminutionem apprehensionis et amorem iniuriarum. (Möller 1963: 160)

E multi pilli nel ventre e nel petto mostra che l'uomo dè essere crudelle e de singular natura e d'una grande aprensiva, amatore de *ingiurie*. (FN2, c. 81r)
de *ingiurie*] FL3 di giustizia

Et cum fuerit nasus latus in medio declinans ad simitatem, est verbosus mendax. (Steele 1920: 168)

Quale homo à el naso lato di sopra è favelante e bosadro. (FN2, c. 81v)
favelante] FL3 asa valente

Et qui habet dulcem vocem invidus est et suspiciosus. (Steele 1920: 170)

E chi à dolce voce e d'ellectevele è *invidioso* e *suspicioso*. (FN2, c. 82r)
suspicioso] FL3 *superchioso*

Pulcritudo eciam vocis indicat stoliditatem et insipientiam et magnanimitatem. (Steele 1920: 170)

Belleza di voce è segno di pocha stabilità e di pocha sapiencia e di grande animo. (FN2, c. 82r)
di pocha sapiencia e] FL3 *om.*

Qui vero habet ventrem magnum est indiscretus, stolidus, superbus, amans coitum. (Steele 1920: 170)

Chi à el ventre grande è huomo *indiscreto*, *superbo* e *luxurioso*. (FN2, c. 82r)
indiscreto] FL3 *discreto*

E si aggiunga il seguente passo, in cui, nel breve volgere di una frase, FN2 e FL3 incorrono alternativamente in lezioni divergenti dall'antecedente latino:

Subtilitas vero tergi significat hominem discordantis nature. (Steele 1920: 170)

Sotiglieza de spalle significha huomo discordante de la verità. (FN2, c. 82r)

Sottiglieçça di spalli singnificha huomo destro, dotati dalla natura. (FL3, c. 59v)

Altrove poi le apparenti manchevolezze di uno dei due manoscritti trovano giustificazione in un particolare esemplare latino:

Cave et precave ab homine infortunato et diminuto in aliquo membro (Steele 1920: 167)

Cave] Möller 1963: 158 *om.*

Guardati e riguardati da ogni huomo infortunato e dimenuito alchuno membro (FL3, c. 58rb)

Guardati] FN2 *om.*

Qui vero habet faciem mediocrem [...] est verax, amans, intelligens atque sapiens, servicialis atque compositus et ingeniosus. (Steele 1920: 169)

atque sapiens] Möller 1963: 160 *om.*

E quello homo à la faccia di megia fogia [...] veramente è amante, intendevole, savio, serviciale, bem conposto et ingignoso. (FN2, c. 81v)

savio] FL3 *om.*

Più in generale, nonostante la portata limitata della testimonianza offerta, che rende problematico un loro accostamento ad altri esemplari noti, i due codici presentano numerose *lectiones singulares*¹¹, secondo una consuetudine al continuo lavoro sul testo comune all'intera tradizione dell'opera¹², che travalica e in molti casi offusca le normali vicissitudini legate alle operazioni di copia: portatori di un dettato analogo nell'assetto complessivo, ma quasi metodicamente differenziato nelle scelte particolari, FL3 e FN2 sfuggono a rigorose classificazioni stemmatiche, lasciando aperte ipotesi alternative sulle modalità della loro composizione¹³ e sugli eventuali rapporti tra essi intercorrenti.

In questo quadro, l'unica soluzione filologica dotata di una certa funzionalità, in grado di scongiurare l'allestimento di un testo fortemente ibrido, ma al contempo capace di superare il limite della semplice riproduzione del singolo manoscritto, mi pare da identificare nell'edizione criti-

¹¹ Merita una menzione la voce (*non*) *falinbello*, dal toscano *falinguello*, variante di *fringuello*, utilizzata nell'accezione traslata di 'persona sciocca' da FL3 nel capitolo dedicato alle fattezze del collo, in corrispondenza della quale FN2 attesta un più comune (*no*) *fallibile* (il latino sovviene solo parzialmente con *stolidus*, senza negazione; cfr. Steele 1920: 170).

¹² Sull'argomento cfr. MILANI 2012a.

¹³ Volgarizzamenti paralleli di un medesimo antecedente latino? O copie parallele di un medesimo volgarizzamento? O copie di due volgarizzamenti paralleli derivati da un medesimo antecedente latino? O ancora volgarizzamenti o copie di volgarizzamenti di due analoghi antecedenti latini?

co-interpretativa del testimone completo FN2, sul quale si interviene soltanto in caso di guasti testuali, e rispetto al quale si danno in un apparato finale tutte le varianti di FL3¹⁴, ad eccezione di quelle meramente grafiche¹⁵, ponendo in calce le indicazioni paleografiche sullo stesso FN2 e le note minime indispensabili all'intellezione dello scritto.

Tale scelta, pur sempre opinabile, credo presenti due indubbi vantaggi: attraverso l'interazione tra i due livelli di testo e apparato riesce comunque a dare voce a entrambe le testimonianze; non edulcora la patina linguistica chiaramente settentrionale di FN2, che costituisce un'apprezzabile eccezione nel panorama delle versioni italiane del *Secretum secretorum*¹⁶, decisamente toscano-centrico¹⁷.

TESTO

(1) [81r] Questo si è uno capitolotrato d'uno libro che se chiama *El secreto dei secreti* d'Aristotile philosopho, lo quale libro Aristotile mandò al grande Allissandro, el quale capitolo è intitolato in quello libro *De la phillosomia d'Aristotile*.

(2) Constituto et ordinato è a ti, Allissandro, *infra* le altre cosse in quella dotrina de la phillosomia da ricollì¹⁸, constitutioni e chapitoli brevi e sufficienti, i quali darano a la nobilità e a la toa signoria e natura grande cognossimento¹⁹.

(3) E però sapij che quando tu vedrai uno homo lo quale te guardi *in* faccia, quando tu guardi lui, ello se vrigogna et arosisse nel suo viso e pare²⁰ che de ti abia temenza, e maximamente se sospira e quasi pare che voglia lacrimare, quello cotale homo t'ama di cuore et à²¹ timenza di te. (4) Ma se advene che ello faccia el contrario a quello ch'è dicto di sopra, sapij che ello t'à in dispresio e di te né di tuo rasonare non chura niente: fuggilo, *imperò* che soa natura è malvasia e ria.

(5) E riguardati da ogni homo *infortunato* e diminuito *in* alchuno membro, cioè da homo el quale avesse pure uno ochio o una mano o uno piede o l'uno

¹⁴ Distribuite secondo le pericopi in cui ho suddiviso il testo. L'apparato contiene naturalmente anche le rare lezioni di FN2 non accolte a testo.

¹⁵ Più precisamente, non si segnala l'alternanza tra *a/ad*; *à/ba*; *c/ch* + *a o u*; *c/ci* + *e*; *e/ed/et*; *g/gi* + *e*; *gn/gni/mgn/ngn/ngni*; *j/gi*; *m/n* + labiale o dentale; *z/ç*.

¹⁶ Senz'altro degna di un approfondimento in altra sede.

¹⁷ Anche nel rispetto di tale marcatura linguistica, la trascrizione risponde a criteri fortemente conservativi.

¹⁸ Variante di *regolì*, qui come corrispettivo maschile di *regola*; in latino *regulas* (Steele 1920: 166).

¹⁹ FN2: sul margine sinistro del rigo successivo, di diversa mano, *Sguardo*.

²⁰ FN2: da *lui* a *pare* sottolineato.

²¹ FN2: segue *d* cassata con tratto verticale.

membro mazore de l'altro, inperò che sono senza lege e con pocha fede e con pocho amore e sono traditori e pessimi *in* ogni vitio.

(6) E sapi, Allixandro, che la più drita e temperata natura e rasonevole si è la megiana statura de l'uomo, cioè non troppo²² grande né troppo picholo, e vole avere li ochi soi nigri e li chapilli del chapo nigri e 'l volto ritondo²³. (7) La soa aparençia sia biancha mescolata cum rosso, che se chiama colore te[mp]erato, et abia tute interamente le sue membre, e sia drito ne la sua statura, (8) et abia el capo né troppo grande né troppo picholo, e parli poche parole, e quando parla el suo parlare sia ripossato, senza cridare, con la voce ripossata: (9) questo cotale homo voglio che te piazza e tenelo techo *in* toa compagnia, inperò che tu lo potrai informare a tuo vollere *in* continente²⁴.

(10) Sapij anchora²⁵, Allixandro, che l'uomo che à li capilli del capo piani e soavi, significhano benignitate e mansuetudine e frigiditate de celebrò. (11) E multi pilli nel ventre e nel petto mostra che l'uomo dè essere crudelle e de singular natura e d'una grande aprensiva, amatore de ingiurie. (12) Li capilli rossi sono segno de pocha stabilitate e di molta ira e factore de molte ingiurie ad altrui. (13) Li capilli nigri dimostrano e significhano recitudine et amatore de justitia. / (14) E quilli chi sono nel megio del rosso e del nigro significha che l'omo è amatore de pace.

(15) Quilli homini ch'ano li ochij grandi è invidioso, sfazato²⁶, pigro e disubbidiente, e specialmente se sono lividi. (16) E quilli homini ch'ano li ochi de megia fogia e discandone a color celestino o nero è sottile, ingignoso, cortese, intendente e fidele. (17) Chi à li ochi lunghi cum lungheza de volto, questo tale è malvasio e rio. (18) Quale homo à li ochi a modo d'asino è socho²⁷ e di dura natura. (19) E chi à li ochi li quali se moveno molto spesso e forte *et* à el volto molto lungo, questo tale è frodolente e malvasio, ladro e traditore. (20) Quello homo à li ochi rossi, questo tale è adiroso, forte et animoso e poderoso de la persona. (21) In più certi ochi sono quilli che àno *in* su li ochi alchuna macula biancha o negra o rossa o qualunque altra maculla, questo tale homo è pessimo de tucti li vicij et non è da usare con lui *in* alchum modo.

(22) Quale huomo di sopra à cigli molto pieno de²⁸ peli dimostra che l'uomo non sia aconcio a bel parlare²⁹. (23) E chi à le ciglie³⁰ molto lunghe si è invidio-

²² FN2: segue *picholo* cassato con tratto orizzontale per errata anticipazione.

²³ FN2: da *l'uomo a ritondo* sottolineato.

²⁴ FN2: sul margine sinistro, di diversa mano, *Capelli*.

²⁵ FN2: *Sapij anc* sottolineato.

²⁶ In latino *inverecundus* (Steele 1920: 168).

²⁷ La forma, alternativa a *sciocco*, qui per *insipiens* (Steele 1920: 168), ricorre anche più avanti (pericope 32), in corrispondenza di *stultus* (Steele 1920: 169).

²⁸ FN2: dittografia di *pieno de*.

so. (24) E chi à le ciglie rade de pelli, *non* tropo lunghe né tropo curte, questo cotale homo è bem disposto ad intendere ogni cossa e bene.

(25) Quale homo à el naso sotile, quello cotale è somamente adiroso di natura. (26) Quale homo à el naso lungo e steso verso la bocha, questo è ardito *in* parlare *et* savio. (27) Chi à el naso semo si è renressevele e invidioso. (28) Quale homo à el naso con li forami non bene aperti, questo tale è molto adiroso. (29) Quale homo à el naso lato di sopra è favelante e bosadro. (30) Naso che sia *inguale*, né *lungo* né *curto* né *ampio* né *stretto*, e li suo fori non sia tropo grandi *et* *ampia* la faccia piena³¹, non tropo grassa, è morbido³² e litigatore, *ingiurioso* e reo.

(31) E quello homo à la faccia di megia fogia *et* *inverso* le masselle è grasso nel mezo de le golte³³, veramente è amante, *intendevo*le, savio, serviciale, bem conposto *et* *ingignoso*.

(32) Chi à la bocha larga è huomo d'arme *et* ardito. (33) Quale homo à le labre grosse si è socho e con pocho seno. (34) Chi è charnoso ne la faccia si è men che savio *et* è *importuno* e bosadro. (35) Chi à la faccia pichola e senta de collor giallo è pessimo e vicioso *et* *inganatore*³⁴ *et* è somamente grande *inbriacho*.

(36) E chi à le gengie grosse è forte adiroso.

(37) E chi à le orecchie grande è presso che paçço, *et* à tanto di bene che à buona ritentiva e di buona memoria e ricordassi de le cosse. (38) Chi à le orecchie picholine oltra la megiana fogia è luxurioso e ladro.

(39) E chi à grossa voce e sonante [82r] è huomo d'arme e bello favellatore.

(40) Chi à la voce di megiana fogia ne l'alteça del suo parlare è savio e provido e³⁵ homo verace e justo.

(41) Et quale huomo non è subito ne le sue parole *et* à voce grande, è importuno e bosadro. (42) Chi à la voce grossa è subito molto ne l'ira. (43) E chi à dolce voce e delfectevele è *invidioso* e suspicioso. (44) Belleza di voce è segno di pocha stabilità e di pocha sapiencia e di grande animo.

(45) Quale homo favella molto movendo le mane è favellatore lungo e inganatore: volse guardare de *non* avere a fare *con* lui. (46) E chi è astinente del mo-

²⁹ La prima parte del paragrafo mostra qualche difficoltà testuale, da cui peraltro non è esente neppure FL3 con “Qualunque huomo à sopra gli occhi molti pieni di peli” (c. 58vb); in latino “Supercilium quod habet multos pilos” (Steele 1920: 168).

³⁰ FN2: dittografia di *le ciglie*.

³¹ Cfr. *supra* per il commento al passo.

³² FN2: nel senso etimologico del latino MORBIDUS ‘malsano’, da MORBUS ‘malattia’.

³³ Nuovamente un andamento testuale difficoltoso, comunque preferibile alla resa di FL3 “E quale huomo à lla faccia di meçcana fogia inverso le mascella e grasso le mascele delle ghote” (c. 59ra); in latino “Qui vero habet faciem mediocrem in genis et temporibus, vergentem ad pinguedinem” (Steele 1920: 169).

³⁴ FN2: prima *a* in interlinea.

³⁵ FN2: segue *justo* cassato con tratto orizzontale per errata anticipazione.

vimento de le mane e parla riposato cierto cum riposato et honesto guardare di ochi³⁶ è di perfecto intendimento e de buona disposizione e de savio consiglio.

(47) Quale huomo à lo collo lungo è costante e no fallibile. (48) Chi à el collo curto è di calda natura e de sottile spirito *in* ogni modo. (49) Chi à el collo lungo e grosso è grande manzatore e giotto.

(50) Chi à el ventre grande è huomo *in*discreto, superbo e luxurioso. (51) Chi à di megiana fogia el ventre et à stretto el petto significa alteza d'intendimento e di buon consiglio. (52) Largeza di petto e groseza de li humori di drito significano audacia cum rigimento de intellecto e de buon consiglio. (53) Sotiglieza de spalle significa huomo discordante de la natura. (54) Chi à di megiana fogia el petto e le spalle è optimo segno. (55) L'alteza de le spalle oltra misura è segno d'aspra natura et è fidele.

(56) E quale homo à le braza lunghe sì che tochi *cum* esse le zenochie, significa audacia e largheza. (57) E chi à le braza curte è amatore de discordie e non è savio.

(58) E chi à le palme e le dite de le mane lunghe è bem disposto a molte arte. (59) La grosseza de le dite e lla³⁷ curteza significa homo di pocha stabilità e di pocho seno.

(60) Li piedi charnosi e grossi significano socheza³⁸ *et* amatore de ingiurie. (61) Li piedi piccoli e lievi significano dureza de persona. (62) E quale huomo à le gambe sottile è segno di socheza; e chi le à grosse significa audacia e forteza. (63) E chi le à large *in* sul dosso e largo i galoni³⁹ significa forteza. (64) Le molte charne ne le natiche significano debillità de virtù corporale.

(65) Chi fa li passi asiati e largi sono segno di savio homo e riposato ne li soi fatti. (66) Li passi picholini significano l'uomo subito e suspicioso, di pocha potencia e di mala voluntà in tute le soe opere.

(67) Quello homo è de optima memoria e bene *com*posto ne la natura humana lo quale à le carne morbide et humile, di megiana fogia, intra l'aspreza e lla morbideza, né tropo grande né tropo picholo, bianco meschalato *cum* rosso, / (68) cum humano et umille guardare, li chapilli del capo niri e piani, megiani ochi e siano tondi, e convenevole capo, né tropo grande né tropo picholo, el collo *ing*uale e bem disposto, (69) e li homuri che non siano chinato *in*anci e non siano pieni di carne, et abia chiara voce, né grossa⁴⁰ né sottile, le palme de le

³⁶ In FL3 “Chi è astinente del movimento delle mani e parla rado con boce riposata e onesto modo e riguardar degli occhi” (c. 59rb). Il latino offre un riscontro ridotto: “Qui vero est abstinentes a motu manuum” (Steele 1920: 170).

³⁷ FN2: segue *groseza* cassato con tratto orizzontale per errata ripetizione.

³⁸ Forma alternativa a *sciocchezza* (cfr. *supra socho*), qui per *fatuitatem* (Steele 1920: 171), alla pericope seguente per *ignorantem* (Steele 1920: 171).

³⁹ Vale ‘fianco, anca’, forse dal gallico CALON ‘coscia, femore’; in latino *talorum* (Steele 1920: 171)

⁴⁰ FN2: *r* in interlinea, con segno di inserzione.

mane lunghe et anche le dita anzi sottile che grosse, rida pocho, e l'aspetto suo sia mescolato de leticia et allegrezza.

(70) Ma tutavia guarda, Allexandro, e poni mente a tuti quisti segni, e perché alchuno abia alchuno de quisti signi rei e li altri buoni, atenti, judica sempre al meglio et alla migliore parte.

(71) ⁴¹Quivi se fa mencione di segnali de Chayn, che fo homo rio e perverso *in* tuti vicij e pechati e fo disclerato. (70) La soa factione⁴² fo rea, e fo de pelle bruna e li occhi lupigni, le ciglie cagiante, lo guardo traditore, dente sopra dente, *in* la chapalladura de le spalle crespo e negro, el colo lungo e magro e secho, de soa persona bene grande. (71) Naque nel segno de scorpione nel terzo dì de la luna a sol corente. (72) Questo fo disoluto *in* ogni crudele crimene.

APPARATO

(1) si] FL3 *om.*;trato] FL3 tratto; che se] FL3 il quale si; secreto dei s.] FL3 segreto de segreti; philosopho] FL3 filosafo; Aristotile mandò] FL3 manda a.; Allissandro el] FL3 alexandro il; capitolo] FL3 *om.*; è] FN2 *om.*; intitolato] FL3 titolato; in] FL3 *om.*; De la phillosomia] FL3 filosomia

(2) Costituto... constitutioni] FL3 e chostituito e ordinato ad te alexandro fra l'altre cose in questa iscientia della filosomia reghole chostituzioni; sufficienti i] FL3 sofficienti li; darano... signoria] FL3 daranno della tua nobilita e signoria; grande c.] FL3 gran chonoscimento

(3) E però] FL3 *om.*; vedrai] FL3 vedi; uno homo] FL3 uomo; te guardi... arosisse nell] FL3 ti guarda in faccia e ttu guarderai lui e [tu ve]di che arossisca nello; de ti... temenza] FL3 di te abbia paura; maximamente] FL3 massimamente; se sospira] FN2 selo spira; pare che] FL3 *om.*; lacrimare q.] FL3 lagrimare questo; homo] FL3 huomo; chuoer] FL3 fede; timençaj] FL3 temençaj; (4) se advene] FL3 sse avvenisse; che ello faccia] FL3 *om.*; ch'è dicto] FL3 che detto e; che ello t'à] FL3 che tta; dispresio e] FL3 dispregio ne; né di tuo r.] FL3 ne tu ragionare; fuggilo] FN2 figliolo; inperò] FL3 *om.*; soa] FL3 ssua; è malvasia e r.] FL3 e pessima e malvagia e rea

(5) E r.] FL3 guardati e r.; homo] FL3 huomo; diminuito] FL3 dimenuito; in] FL3 *om.*; homo el quale a.] FL3 huomo chabbi; uno ochio... piede] FL3 huno ochio una m. un p.; mazore de] FL3 maggiore che; inperò] FL3 pero; senza l. e con] FL3 sança leggie e sono con

(6) E s. A.] FL3 sappi alexandro; la p. drita] FL3 lla p. diritta; e rasonevele... cioè non tropo] FL3 si e piu ragioneveole e lla meççana natura ne lomo ne troppo; né tropo... chapilli] FL3 ne troppo piccholo gli occhi sieno netti e chapegli; c. nigri] FL3 c. neri (7) soa a.] FL3 sua compressione in apparença; mescolata c.] FL3 mesolata co; se c.] FL3 ssi c.; abia t.] FL3 abbi tutti; sue m.] FL3 sua menbra; sia d. ne la] FL3 ssia diritto nella (8)

⁴¹ Come ricordato in apertura, le righe che seguono costituiscono una giunta autonoma di FN2.

⁴² Nel senso dell'etimo latino *FACTIONEM* 'modo di agire' o in quello letterario e oggi desueto di 'aspetto'.

et abia el] FL3 ne abbi il; tropo g.] FL3 troppo g.; tropo p.] FL3 troppo piccholo; el suo] FL3 il s.; ripossato... ripossata] FL3 riposato e sança gridare e con boce riposata (9) homo] FL3 huomo; te piazza e t.] FL3 a tte piaccia e tenghalo; techo] FL3 *om.*; toa] FL3 tua; inperò che] FL3 *om.*; lo] FL3 l; a tuo vollere i.] FL3 in tuoi costumi e a ttuoi voleri incontentente

(10) Sapij] FL3 sappi; A.] FL3 alexandro; l'uomo... capilli] FL3 lluomo cha i capelli; piani] FL3 piatti; benignitade] FL3 benignita; frigiditade de c.] FL3 frugidita di celabro (11) multi p.] FL3 molti peli; mostra] FL3 mostrano; crudelle] FL3 crudele; de singular] FL3 di singulare; aprensiva a. de i.] FL3 apressiva e amatori di giustitia (12) Li c.] FL3 chapegli; sono] FL3 e; de p.] FL3 di p.; stabillitade] FL3 stabilita; ira e f. de] FL3 ria ed e fattore di (13) Li c. n.] FL3 chapegli neri; recitudine] FL3 rettitudine; amatore de] FL3 amor di (14) quilli c.] FL3 quelli che; meglio... significha] FL3 meçço di rossi e di neri significhano; l'omo] FL3 luomo; de p.] FL3 di p.

(15) Quilli... grandi] FL3 quale huomo a locchio grande; sfazato] FL3 perso; disubbidiente e s.] FL3 disobediante ispetialmente (16) E... sotile] FL3 quale huomo a locchio di meççana foggia e scendonsi a ccholoro cilestrino o no ed e sottile; ingignoso] FL3 *om.*; intendente] FL3 *om.*; fidele] FL3 fedele (17) lunghi] FN2 *om.*; cum l. de] FL3 e lungheçça di; questo t.] FL3 quello cotale; malvasio e r.] FL3 malvagio e reo (18) Quale... modo] FL3 quello huomo cha gli occhi di natura; socho e di] FL3 scioccho ed e di (19) E] FL3 *om.*; li ochi li] FL3 gli occhi i; moveno] FL3 muovono; el volto... tale] FL3 il v. l. quello chotale; e malvasio... traditore] FL3 malvagio t. e l. (20) Quello... tale] FL3 e quello huomo cha gli occhi rossii quello cotale; adiroso] FL3 animoso; animoso e] FL3 *om.*; de la] FL3 della (21) In] FL3 *om.*; ochi] FL3 occhi; quilli c. à.] FL3 quelli channo; li ochi] FL3 gli occhi; negra] FL3 nera; o qualunque... homo] FL3 o d'alchunaltra machula quello chotale huomo; de tucti... lui] FL3 e di tutti e viçij e di non avere a ffare co llui; in alchum modo] FL3 *om.*

(22) Quale] FL3 qualunque; di sopra... pieno de] FL3 a sopra gli occhi molti pieni di; dimostra c. l'u.] FL3 mostra chello; aconcio] FL3 atto ne a. (23) E] FL3 *om.*; ciglie m.] FL3 ciglia troppe; si è i.] FL3 e troppo i. (24) ciglie] FL3 ciglia; de pelli n. t.] FL3 di peli ne troppe; t. curte q.] FL3 troppe corte quello; homo] FL3 huomo; intendere] FL3 ntendere; cossa] FL3 cosa; e bene] FL3 *om.*

(25) homo] FL3 huomo; el] FL3 l; sotile] FL3 sottile; somamente] FL3 ssommariamente (26) homo] FL3 huomo; el] FL3 l; steso] FN2 grasso; bocha] FL3 boccha; questo] FL3 quello; ardito... savio] FL3 aldace nel favellare ed e s. (27) Chi] FL3 quale huomo; el] FL3 l; semo] FL3 *om.*; si] FL3 quello; rencressevele e i.] FL3 rincrescevole e noioso (28) Quale h.] FL3 e quello huomo; el] FL3 l suo; con... bene] FL3 lo quale a li suoi fori che non sieno b.; questo t.] FL3 quello cotale (29) homo] FL3 huomo; el] FL3 il; lato] FL3 largho; favelante e b.] FL3 asa valente e e bugiardo (30) sia inguale] FL3 ssia uguale; lungo né c.] FL3 largo ne corto; e li s.] FL3 e s.; sia t.] FL3 siano troppo; ampia] FL3 abbi; facial] FL3 faccia; non tropo grassa] FL3 *om.*; morbido... ingiurioso] FL3 l. m. e i.

(31) quello h.] FL3 quale huomo; la facia] FL3 lla faccia; megia f. et i.] FL3 meççana foggia i.; masselle... golte] FL3 mascella e grasso le mascele delle ghote; amante i.] FL3 amatore e i.; savio] FL3 *om.*; servicial b.] FL3 servigiale bene; ingignoso] FL3 ingiengnioso

(32) bocha l.] FL3 boccha grande; et ardito] FL3 ed e aldace (33) Quale h.] FL3 e q. huomo; labre] FL3 labra; si è socho] FL3 e stolto; seno] FL3 senno (34) Chi] FL3 e cchi; ne la f. si è m.] FL3 nella faccia e meno; bosadro] FL3 bugiardo (35) facia p. e]

FL3 faccia piccola o; de c.] FL3 di colore; e vicioso] FL3 ed e vitioso; inganatore] FL3 inghannatore; somamente] FL3 sommariamente; inbriacho] FL3 ubriacone
 (36) le] FL3 lle
 (37) E] FL3 *om.*; le o.] FL3 lorecchia; à tanto... ritentiva] FL3 tanto diviene chi b. ritenitiva; di b.] FL3 de b.; ricordassi de le c.] FL3 ricordasi delle cose (38) le orecchie... fogia] FL3 lorecchio piccholino oltre alla meççana foggia; lussurioso] FL3 llussurioso
 (39) E] FL3 *om.*; voce] FL3 boce; bello f.] FL3 f. b.
 (40) voce] FL3 boce; megiana f. ne l'] FL3 meççana foggia ne la; parlare] FL3 favellare; provido] FL3 proveduto; e homo] FL3 huomo
 (41) ne le s. p.] FL3 nelle p. s.; voce] FL3 boce; inportuno] FL3 nportuno; bosadro] FL3 bugiardo (42) voce] FL3 boce; subito] FL3 ssubito; ne l'] FL3 nell (43) E] FL3 *om.*; voce] FL3 boce; dellectevele] FL3 dilettevole; è] FL3 ed e; suspicioso] FL3 superchioso
 (44) voce] FL3 bocie; stabilità] FL3 stabilita; e di pochi s.] FL3 *om.*; e di g.] FL3 e dun g.
 (45) Quale h.] FL3 e q. huomo; movendo le m.] FL3 cholle mani; è] FN2 et e; è i. v.] FL3 ed e inghannatore e vuolsi; de non] FL3 di nonn; fare c. l.] FL3 ffare cho lui (46) E] FL3 *om.*; de le m.] FL3 delle mani; riposato... di ochi] FL3 rado con boce riposata e onesto modo e riguardar degli ochi; de b. d.] FL3 di b. dispositione; savio] FL3 sano
 (47) Quale] FL3 e q.; lo] FL3 il; è c.] FL3 a chostante; no f.] FL3 non falinbello (48) Chi] FL3 e c.; el] FL3 *om.*; curto] FL3 corto; de sottile] FL3 di sottile; in] FL3 e in (49) el] FL3 l; manzatore] FL3 mangiatore; giotto] FL3 ghiotto
 (50) el... superbo] FL3 l corpo grosso e discreto huomo superbio; lussurioso] FL3 llussurioso (51) megiana f. el] FL3 meççana foggia il; stretto el] FL3 istretto il; alteza] FL3 alteçça; di b. c.] FL3 de buono consiglio (52) Largeza] FL3 Largheçça; e groseza... significhano] FL3 groseçça domeri dirieto significha; audacia] FN2 non a., FL3 aldacia; cum r. de i.] FL3 e ritenimento dintelletto; buon] FL3 buono (53) Sotiglieza de s.] FL3 sottiglieçça di spalli; discordante de la] FL3 destro dotati dalla; natura] FN2 verita (54) megiana f. el] FL3 meççana foggia il; spalle] FL3 spalli; optimo] FL3 ottimo (55) alteza... oltra] FL3 alteçça delle spalli oltre a; fidele] FL3 fedele
 (56) homo] FL3 huomo; le braza] FL3 lle braccia; che t.] FL3 cche si tocchi; cum esse] FL3 *om.*; zenochie] FL3 ginocchia; audacia] FL3 aldacia; largheza] FL3 largheçça

Bibliografia

- MILANI 2012a = Matteo Milani, *Varianti e vocazione al cambiamento nel "Secretum secretorum"*, in *La variazione nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e culturali*. Atti dell'XI Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, Napoli, 5-7 ottobre 2010, a cura di Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, Chiara De Caprio, Francesco Montuori, Firenze, Cesati, 2012, 2 voll., I, pp. 393-400.
- MILANI 2012b = M. MILANI, *Ancora su un compendio italiano del "Secretum secretorum"*, in *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a cura di L. Bellone, G. Cura Curà, M. Cursiotti, M. Milani, introduzioni di P. Bianchi De Vecchi, M. Pfister, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 429-451.

- MILANI i.c.s = M. MILANI, *Un compendio italiano del "Secretum secretorum": riflessioni e testo critico*, in *Trajectoires européennes du «Secretum secretorum» du Pseudo-Aristote (XIIIe-XVIe siècle)*, dir. C. Gaullier-Bougassas, M. Bridges, J.-Y. Tilliette, Paris, Brepols, in corso di stampa.
- MÖLLER 1963 = H. VON HÜRNEHEIM, *Mittelhochdeutsche Prosaübersetzung des "Secretum Secretorum"*, hgg. von R. Möller, Berlin, hgg. von der Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1963.
- STEELE 1920 = "Secretum Secretorum", *cum glossis et notulis. Tractatus brevis et utilis ad declarandum quedam obscure dicta fratris Rogeri*, nunc primum edidit R. Steele, Oxford, E Typographeo Clarendoniano, 1920.
- WILLIAMS 2003 = S.J. WILLIAMS, "The Secret of Secrets": *the Scholarly Career of a Pseudo-Aristotelian Text in the Latin Middle Ages*, Ann Arbor, The University of Michigan, 2003.
- ZAMUNER 2005 = I. ZAMUNER, *La tradizione romanza del "Secretum secretorum" pseudo-aristotelico. Regesto delle versioni e dei manoscritti*, in "Studi Medievali", LXVI (2005), pp. 31-116.
- ZINELLI 2000 = F. ZINELLI, *Ancora un monumento dell'antico aretino e sulla tradizione italiana del "Secretum secretorum"*, in *Per Domenico De Robertis: studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 509-561.

LOS ORÍGENES E LA MEMORIA DELLE COSE
IN *LOS OBJETOS NOS LLAMAN*
DI JUAN JOSÉ MILLÁS

Maria Isabella Mininni

*Escribir no es más que tomar la materia prima de la realidad
y convertirla en literatura para hacerla más digerible.*

J. J. Millás

Uno dei temi che abitano l'opera di Juan José Millás fin dai romanzi d'esordio¹ e che ne costituiscono per certi versi l'ossatura, riguarda la messa in discussione e il conseguente dissolvimento di vincoli familiari e affettivi. Nella sua copiosa e ininterrotta produzione narrativa le relazioni tra gli individui sono state ripetutamente osservate attraverso uno sguardo ossessivo e a tratti paradossale che ha inteso esaminare lo smarrimento del soggetto² e le difficoltà di comunicazione nei rapporti umani, deplorando la solitudine e l'isolamento come esito fatale nei rapporti tra genitori e figli³, fratelli, amici, amanti. In un commento a *Papel mojado* dei primi anni Ottanta, Constantino Bértolo diceva:

En cierto modo, la totalidad, hasta el momento, de su obra, [...] parece responder a un programa sin duda inconsciente, pero no por ello falto de coherencia, pues cada una de sus obras representa una toma de posición con respecto a las figuras primigenias: en *Cerberos son las sombras* sería el padre, en *Visión del abogado* el amor y la pareja, en *El jardín vacío* la madre, en *Letra muerta* la imagen propia y en *Papel mojado* la amistad. Considerada así, su obra podría entenderse como un proceso de ruptura con aquellos elementos que, disfrazados de realidad, nos impiden alcanzar lo real⁴.

¹ J. J. MILLÁS, *Visión del abogado*, Madrid, Alfaguara, 1977.

² Cfr. ID., *Letra muerta*, Madrid, Alfaguara, 1983; *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara, 1986; *Volver a casa*, Madrid, Alfaguara, 1990.

³ Cfr. ID., *Cerberos son las sombras*, Madrid, Legasa, 1975; *El jardín vacío*, Madrid, Alfaguara, 1981; *La soledad era esto*, Madrid, Alfaguara, 1990; *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1995.

⁴ C. BÉRTOLO, *Apéndice*, in J. J. MILLÁS, *Papel mojado*, Madrid, Anaya, 1983, p. 213.

Molto tempo è passato dalle riflessioni sui primi romanzi dell'autore valenziano proposte da Bértolo, alla pubblicazione della più recente raccolta di racconti *Los objetos nos llaman*⁵, tuttavia Millás – ora con più acuta ironia e qualche concessione al grottesco – continua a esplorare l'universo delle relazioni umane manifestando in modo ancor più evidente che “el peso ominoso de la familia es el estigma inicial de [su] antropología [...] y su primera incitación hacia la escritura como exorcismo”⁶.

Di fatto, le ventotto narrazioni brevi a cui si intende qui fare riferimento, incluse nella prima parte del volume *Los objetos nos llaman*, sono raccolte in una sezione non a caso intitolata *Los orígenes* e raccontano le vicissitudini di un personaggio senza nome i cui punti di riferimento affettivi e identitari si rivelano vaghi, inadeguati e dannosi; *las vivencias* del narratore-protagonista vengono qui descritte in modo discontinuo e frammentario tuttavia, nonostante il carattere episodico della narrazione, la persistenza del tema consente all'autore di tornare ad assumere una posizione impietosamente critica rispetto alle figure ‘primigenie’ a cui faceva riferimento Bértolo qualche decennio fa e, nel contesto dell'opera millasiana, configura *Los objetos nos llaman* come una nuova incursione nelle profondità dell'individuo alla ricerca della propria legittimazione nell'ambiente familiare e sociale.

Ma questi nuovi, surreali racconti non ripropongono soltanto uno dei motivi più cari all'autore, bensì mostrano efficacemente ancora una volta il curioso tentativo da parte di Millás di fuggire dall'immaginario per approdare alla realtà attraverso la letteratura, ovvero palesano con chiarezza il suo ostinato impegno nel compiere percorsi che prendono le mosse da eventi straordinari – propri della finzione ormai sconfinata nel fantastico –, al fine di entrare in contatto con il reale in virtù della scrittura. Del resto per il valenziano la scrittura è operazione che cura e guarisce⁷ – ‘esorcizza’, appunto – e a più riprese ne ha ribadito il valore terapeutico affermando che proprio tale attività gli ha consentito nel tempo di calarsi più agevolmente nel reale attraverso il varco che essa stessa è in grado di aprire nell'incubo della quotidianità⁸. La strategia che Millás fa propria

⁵ J. J. MILLÁS, *Los objetos nos llaman*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

⁶ J. C. MAINER, *Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 301-302.

⁷ Si veda J. J. MILLÁS, *El síndrome de Antón*, in ID., *Trilogía de la soledad*, Madrid, Alfaguara, 1996.

⁸ Cfr ID., *Realidad e irrealidad*, in I. Andrés Suárez, A. Casas (eds.), *Juan José Millás*, Madrid, Arco /Libros, 2009, p. 21.

arriva da lontano e affonda le radici nell'infanzia, nella modalità che il bambino adotta per rimuovere dal suo orizzonte l'universo che respinge: a questo proposito s'impone il rimando al suo romanzo *El mundo*⁹, un racconto autobiografico nel quale fin dalle prime pagine non soltanto viene confermata l'importanza della scrittura che sana¹⁰ ma viene altresì chiarito il processo che nel tempo lo ha condotto alla conquista dello sguardo “que de niño reprimía, como una enfermedad”¹¹ e che oggi, invece, accoglie nella vita e nell'attività di scrittore. Quello sguardo è forse lo stesso teorizzato nel breve testo introduttivo alla sua *Trilogía de la soledad*, intitolato *El síndrome de Antón*, dove i sintomi della cecità corticale¹², “la enfermedad que permite construir dentro de uno afueras que en ocasiones llegan a coincidir como un calco con el interior de la realidad”¹³ si rivelano funzionali alla descrizione del suo singolare modo di ‘vedere’ le cose.

La scrittura millasiana percorre dunque itinerari contrari che sembrano negare la realtà eppure ad essa inevitabilmente conducono. Muovendo dal sogno, dall'immagine offuscata dovuta a ricorrenti stati di alterazione¹⁴ dinanzi alle consuetudini della quotidianità, ad essa pur tuttavia fa puntualmente ritorno: los ‘afueras’ coincidono appunto con ‘el interior’ del mondo reale perché “el escritor – dice Millás – es un un tipo al que le duele la pierna que no tiene, así que se refugia en una especie de síndrome de Antón donde construye realidades en las que camina sin muletas”¹⁵.

Come già si è accennato in precedenza, l'individuo ritratto nelle storie brevi de *Los objetos nos llaman* – e in particolare nella prima delle due parti della raccolta, *Los orígenes* – è un personaggio anonimo di età indefinita¹⁶ che abita uno spazio urbano reinventato e mitificato: Madrid, unico luo-

⁹ ID., *El mundo*, Barcelona, Planeta, 2009.

¹⁰ “Mi padre presumía de haber sido el primero en fabricar un bistorí eléctrico en España. [...] Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bistorí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas”, *Ivi*, p. 8.

¹¹ *Como a un replicante de Blade runner me ha tocado vivir una vida que no es mía*, “El País”, 17.10.2007.

¹² I pazienti affetti da cecità corticale possono negare il loro limite e continuare a credere di vedere con le inevitabili pericolose conseguenze.

¹³ J. J. MILLÁS, *El síndrome de Antón*, cit, p. 20.

¹⁴ I protagonisti dei suoi scritti sono spesso in preda alla febbre o all'effetto di analgesici o ansiolitici.

¹⁵ J. J. MILLÁS, *El síndrome de Antón*, cit, p. 9.

¹⁶ Alcuni agganci referenziali permettono di stabilire le ‘epoche’ della vita: la scuola, i festeggiamenti infantili del Natale, la patente di guida, i genitori che invecchiano ecc.

go riconoscibile, di fatto non è mai un riferimento reale bensì solo immaginato. Nei ventotto racconti che indagano le sue ‘origini’ e dove “los espacios físicos acaban convirtiéndose siempre en espacios morales”¹⁷, si riscontrano elementi che accomunano tutte le figure di volta in volta chiamate a condividere l’esperienza: esseri disadattati che vivono la realtà in modo conflittuale e i cui ruoli si rivelano spesso intercambiabili¹⁸ o metamorfici; soggetti pervasi dalla solitudine che mantengono i rapporti con il mondo grazie alla memoria scatenata dalle ‘cose’ e al potere non sempre provvido esercitato dagli oggetti. Già Elena Rincón, la protagonista femminile di uno dei suoi precedenti romanzi testimoniava:

La soledad era esto: encontrarte en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué has sido expulsada. Te han dejado traerte dos objetos [...] que tienes que llevar auestas, como una maldición, hasta que encuentras un lugar en que recomponer tu vida a partir de esos objetos y de la confusa memoria del mundo del que procedes¹⁹.

Oggetti e memoria. Questa l’unica autentica alleanza su cui si fondano i racconti inclusi in *Los objetos nos llaman*: si tratta di “objetos [...] inútiles pero repletos de significado”²⁰ che rinviano irrimediabilmente al passato ripresentandosi come ‘amputazioni’ e ‘protesi’ della coscienza; oggetti ‘interattivi’ che “nos mandan oscuros mensajes de desdicha o felicidad”²¹ imponendo tuttavia la riflessione sul riconoscimento dell’individuo nella banalità del quotidiano. In quelle microstorie, dove emerge il lato misterioso e inatteso della vita di tutti i giorni, Millás propone vicende comuni di padri inetti e incapaci, di madri egoiste e stupidamente laboriose, di figli aberranti che si affacciano alla vita e vivono esperienze bizzarre per raggiungere la maturità: è però sempre l’irruzione nella quotidianità di alcuni oggetti ‘simbolo’ ad aiutarli nel cammino che conduce alla realtà e alla presa di coscienza della loro condizione:

¿Vas a olvidarlo todo? Dime entonces

¹⁷ E. C. HERNÁNDEZ, *La teoría poética de Juan José Millás*, in I. Andrés Suárez, A. Casas (eds.), cit., pp. 74-75.

¹⁸ È frequente lo scambio di ruoli tra fratelli, zii e nipoti: si vedano a questo proposito *La mejor tarde de mi vida* (pp. 28-30) o *El tío Emilio* (pp. 48-50) in *Los objetos nos llaman*, op. cit..

¹⁹ J. J. MILLÁS, *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 1990, p. 133.

²⁰ ID., *Bolsitas de té*, in *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Santillana, 2000, p. 271.

²¹ ID., *Objetos*, “El País”, 29.01.1993.

por qué sobreviviste, con qué objeto
superaste la infancia dolorosa
la adolescencia inútil, más inútil
que la escasa, aunque puta, juventud²².

Questi versi, tratti da un componimento poetico della sua unica e ormai remota raccolta lirica, testimoniano dell'importanza attribuita agli oggetti nel superamento delle fasi della vita, e della sofferenza che i momenti di crescita portano con sé: gli aggettivi *dolorosa*, *inútil* e *puta* definiscono, escludendone la possibilità di riscatto, le tappe di avvicinamento all'età adulta a cui si giunge come sopravvissuti. I racconti in prima persona de *Los orígenes*, scritti a trent'anni di distanza, sembrano voler esorcizzare quella visione cupa dell'esistenza elaborandone i significati attraverso un'inversione comica degli elementi in gioco.

Le cronache folgoranti dell'anonimo protagonista de *Los orígenes*, sebbene indipendenti l'una dall'altra, mantengono tuttavia una certa coerenza tra loro e finiscono per formare uno stravagante quadro familiare in cui il personaggio che narra in prima persona è di volta in volta figlio e nipote, fratello e amico ma è comunque sempre coinvolto in situazioni impreviste e sorprendenti che lo disorientano, inducendolo a porsi quesiti dalla risposta incerta. Seguendo una cronologia discontinua, gli episodi fulminei de *Los orígenes* colgono alcuni momenti della vita di un corpo che li incarna, attingono alle esperienze dell'infanzia e della prima giovinezza per lasciarlo poi approdare, disilluso, alla maturità ma sempre assegnando agli oggetti feticcio evocati, il ruolo che determina l'evento motore del racconto: "Las cosas, como las palabras, están cargadas de signos que nos revelan el interior de la realidad, allí donde la fiebre difumina la realidad, donde la realidad se hace insoportable, se agudizan las sensaciones, nos adentramos en lo subterráneo"²³: ecco allora che un manichino di cartongesso, una matrioska russa, un telefono cellulare o una scatola di cerini possono consentire lo scandaglio delle emozioni *in praesentia* mentre un arto senza consistenza, un odore, una chiamata persa o l'effetto di un ansiolitico determinano l'elaborazione di una perdita *in absentia*. Come si è detto, Millás privilegia la dimensione più segreta e imperscrutabile

²² ID., *Poemas*, in "Papeles de Son Armadans", tomo LXXXVI, n. CCLVII-VIII, 1977, p. 165.

²³ J. A. MASOLIVER RÓDENAS, *Juan José Millás: viaje al centro de la realidad*, in I. Andrés Suárez, A. Casas (eds.), cit., p. 60.

delle cose, il lato capriccioso e accidentale della consuetudine, motivo questo che nei suoi scritti più recenti dilaga nel fantastico a confermare il suo punto di vista che, pur partendo dalla realtà, la osserva “de tal manera que aquello que tomamos por normal se convierta en raro, porque no hay nada más raro que lo normal”²⁴.

La singolarità dell’esperienza del protagonista – uno come tanti, uno come tutti – passa dunque attraverso la conoscenza delle ‘cose’ che rimandano a una realtà spiazzante e dolorosa e proprio per questa ragione appartengono, nella scrittura di Millás, a una dimensione altra, sconosciuta, straordinaria eppure a portata di mano, comune e sorprendentemente accettata. Il corpo femminile, ad esempio, viene sperimentato dal protagonista del racconto *Continuo soltero*²⁵ attraverso un manichino che secerne umori e risveglia pulsioni erotico-affettive dalla vetrina di un negozio; le sensazioni proprie dell’innamoramento sono mediate dalla presenza di oggetti che suppliscono all’incapacità di comunicare ma che impediscono altresì la possibilità di avvicinare l’altro da sé in modo autentico, come avviene ne *La muerta*²⁶, storia breve in cui giovani donne prigioniere di una ‘burbuja’ dalle pareti invisibili, attendono di essere riscattate dalla morte in virtù dell’amore come in ogni fiaba che si rispetti²⁷. Il ricorso all’oggetto come sintomo del disagio e dell’assenza di rapporti con il mondo è ancor più evidente nelle narrazioni che hanno come argomento principale le bizzarrie di una madre stravagante²⁸ e anaffettiva o le mancanze di un padre inseguito mai raggiunto²⁹. La quasi totalità delle storie brevi de *Los orígenes* presentano fin dal segmento d’avvio, il richiamo alle figure genitoriali – *A mi madre le gustaba, Mi madre daba, Mi madre tenía, Mi madre no era capaz, Mi padre estaba, Mi padre no se dio cuenta*

²⁴ J. RODRÍGUEZ MARCOS, *No hay nada más raro que lo normal*, Entrevista a Juan José Millás, “El País”, 13.04.2002.

²⁵ J. J. MILLÁS, *Los objetos nos llaman*, cit., pp. 12-15.

²⁶ *Ív*, pp. 9-11.

²⁷ È interessante notare come ne *Los objetos nos llaman* sia frequente il rimando ai motivi fiabeschi in più d’un racconto.

²⁸ Si veda *Mujeres grandes*: “A mi madre le gustaban las historias de homrecillos que cabían en la palma de la mano.” (p. 16) oppure *Los placeres del taxi*: “A mi madre le gustaban mucho los tebeos y las enfermedades. Cuando estaba en la cama, lo que era muy común, se pasaba el día leyendo tebeos.” (p. 18) o *Ganas de bronca*: “Mi madre sólo escuchaba la tadio para estar de acuerdo o en desacuerdo con ella. Todo lo que oía le servía para pelearse o congraciarse con la realidad.” (p. 43).

²⁹ Ne sono esempio i racconti *Mi pierna derecha, El brazo derecho de mi padre, Los padres de los amigos* o *El olor de la gasolina*.

ecc. – ritratte come figure assenti o distanti e comunque sempre associate a oggetti che consentono di mantenerne la memoria. Esempi efficaci per ognuna delle due figure primigenie si riscontrano in *El brazo derecho de mi padre* e ne *La verdadera muerte de mamá*: nel primo caso il genitore s'accorge di non aver mai abbracciato il figlio solo in seguito all'amputazione del braccio destro: "lo que mi padre llevaba peor era el recuerdo de que apenas me había abrazado mientras podía hacerlo"³⁰ il figlio dal canto suo osserva "el brazo que no tenía como si fuera más visible que el izquierdo"³¹ e proprio a quel braccio d'aria, inesistente, si sente tenacemente stretto; nell'altro caso la sopravvivenza della madre si protrae dopo la sua scomparsa con il perdurare della batteria del telefono cellulare che le era appartenuto in vita: "Mamá habrá muerto del todo cuando su móvil deje de respirar"³². In entrambi i casi è l'oggetto – sia esso presente come *el móvil* o assente come *el brazo de aire* – a creare il pretesto per l'evocazione di accadimenti trascorsi e il recupero delle emozioni. A metà strada tra la fiaba e l'allucinazione si trova invece il racconto *Una historia de fantasmas* dove una vecchia scatola di cerini appartenuta al padre defunto, illumina una sera di black-out elettrico:

Lo raro es que lo que se veía a su luz no era mi despacho, sino el de mi padre. Asombrado, mientras el rabo de la cerilla se consumía, vi cada uno de los rincones de aquella habitación en la que de pequeño tenía prohibida la entrada³³.

E al fondo di quella stanza emersa dalla visione, il protagonista scorge una figura femminile "pero quizá no era mi madre. Es más: no lo era, pues la habría reconocido en seguida". Sospeso nel dubbio sull'identità della donna, l'anonimo personaggio rinvia il momento della verità a una eventuale ulteriore circostanza di oscurità forzata in cui si vedrà costretto, con quella "coartada moral", ad accendere un altro cerino.

Oggetti comuni d'uso quotidiano come gli indumenti, una fotografia o una sigaretta "el único objeto real al que [el padre] se asía con alguna desesperación"³⁴ e, soprattutto, le 'cose' che hanno la funzione di contenere – tanto consuete e ricorrenti nella narrativa breve di Millás – come

³⁰ J. J. MILLÁS, *Los objetos nos llaman*, cit., p. 60.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 42.

³³ *Ivi*, p. 62.

³⁴ *Ganas de bronca*, *Ivi*, pp. 43-44.

‘el taxi’, ‘la casa’, ‘el coche’, ‘el fotomatón’, o la più inedita ‘burbuja’, servono ad evocare in *Los orígenes* l’indifferenza e l’abbandono, la dolorosa assenza di comunicazione tra i membri di un nucleo familiare disgregato e non identificabile così come la conquista difficile e puntualmente mancata della condivisione con un soggetto da amare; gli *objetos* simbolo proposti da Millás ‘maestro de la distancia corta’, rivelano ansie e sollevano quesiti, sospingendoci alla riflessione sull’ordinaria meraviglia insita nella realtà quotidianamente vissuta e sulla sottesa, complessa trama di relazioni con il mondo a cui l’individuo non può sottrarsi nella differita ricerca della propria identità. Tuttavia, sebbene fortemente destabilizzante, lo sguardo allucinato di Millás poggia e sfocia nell’ironia mordace che tutto avvolge, consentendoci anche di ridere di noi stessi.

THOMAS BERNHARD, *EIN ALPENBECKETT*?

Riccardo Morello

La sollecitazione del titolo – Thomas Bernhard come “Beckett alpino”, un Beckett di estrazione continentale – proviene da Martin Esslin, uno dei più importanti studiosi di teatro degli anni 60 che per primo introdusse in un suo celebre saggio¹ il termine “teatro dell’assurdo”. Ho conosciuto casualmente Martin Esslin nel 1998, in occasione di una sua visita a Torino per una conferenza su Karl Kraus e i media alla quale era presente Cesare Cases. Martin Esslin (6 giugno 1918-24 febbraio 2002) si chiamava in realtà Gyula Pereszlényi – un giovane attore, ebreo ungherese, riparato nel 1938 in Inghilterra dal Belgio, dove l’*Anschluss* lo aveva sorpreso nel corso di una *tournée*. All’inizio aveva lavorato, come altri emigrati, facendo il doppiatore, prestava la propria voce ai nazisti tedeschi nei film di propaganda. Dopo la guerra aveva continuato a lavorare alla BBC, diventando un alto dirigente della tv inglese, il grande amore della sua vita però era il teatro, di cui fu critico raffinato e influente. La premessa è necessaria, perché esiste un rapporto sotterraneo complesso, fatto di affinità, reciproci influssi e rimandi culturali tra il mondo “tedesco”, o meglio mitteleuropeo, e un autore come Samuel Beckett, per decenni considerato esponente dell’“avanguardia” – si pensi alle pagine di Adorno a lui dedicate – e quindi di un ‘arte di rottura’, di opposizione che mira alla messa in discussione, allo scandalo. È una collocazione “scomoda”, analoga a quella assunta da Thomas Bernhard (1931-1989), autore austriaco appartenente ad una generazione successiva a quella di Beckett – scomparso prematuramente, proprio nello stesso anno del premio Nobel irlandese. Cercherò di tracciare qualche linea di collegamento tra la drammaturgia di questi due autori, diversi per collocazione culturale e personalità, ma anche per moltissimi versi simili tra loro.

In una scena di *Aspettando Godot* c’è una battuta di Pozzo a Lucky “Pensa porco! Pensa”, un invito reiterato inserito in una scena surreale

¹ M. ESSLIN, *Theatre of the Absurd*, London, Doubleday and Company, 1961.

che ridicolizza il pensiero filosofico a fenomeno da circo o da baraccone. Il discorso di Lucky in effetti segue una sorta di schema triadico di matrice idealistica che tuttavia non approda poi ad alcun risultato se non una totale disgregazione del pensiero stesso.

Già in passato Beckett si era preso gioco del pensiero filosofico accademico all'inizio degli anni trenta alla *Modern Language Society* di Dublino, quando aveva letto una prolusione riguardante un inesistente scrittore francese, di nome Jean Du Chas, fondatore del movimento del "Concentrismo". Tutto inventato ma reso plausibile dal linguaggio utilizzato, molto simile al monologo di Lucky, col suo concentrato di pedanteria, astrusità e noia.

Questo intento critico denigratorio rispetto alla tradizione occidentale di pensiero accomuna sicuramente Beckett a Thomas Bernhard: si pensi ad alcuni testi teatrali di quest'ultimo come *Immanuel Kant* – in cui è molto evidente l'intenzione parodistica e derisoria rispetto alla filosofia accademica – o all'ironia canzonatoria dei luoghi comuni, del gergo intellettualistico, quello per intenderci della filosofia in pillole, delle formule stereotipate, che troviamo a piene mani nell'opera dello scrittore austriaco ("Il mago del Nord e l'idiota del sud")².

In Beckett emerge il rovesciamento – oserei dire blasfemo – del cogito cartesiano "Fallor ergo sum", "Sbaglio, quindi sono". Tutta l'esistenza non è che errore, approssimazione, ambiguità³.

In entrambi gli autori troviamo la stessa compiaciuta irrisione della supposta razionalità del reale. Il loro è un teatro filosofico e nello stesso tempo antifilosofico, estremamente critico nei confronti della pretesa della filosofia moderna di racchiudere il mondo in una rete di concetti univoci. Nella cultura austriaca del primo Novecento vi sono già tutti gli elementi di questa critica dei fondamenti:

"I filosofi sono dei violenti che vogliono mettere la camicia di forza al mondo" (Robert Musil). Una figura fondamentale nel suo rapporto col mondo anglosassone è Ludwig Wittgenstein l'autore del *Tractatus logicus philosophicus*, che in Bernhard spesso viene evocato, citato, parafrasato ed ha anche un pendant grottesco nella figura del "nipote" folle e geniale di lui, incontrato durante un soggiorno in ospedale, di cui ci racconta uno dei libri più belli di Bernhard – *Wittgensteins Neffe* (Il nipote di Wittgen-

² K. HOFMANN, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, München, DTV, 1991, p.129

³ Cfr. M. OPHÄLDERS, "Pensa, porco! (pausa)". *La filosofia sul palcoscenico di Samuel Beckett*, in *La filosofia a Teatro* a c. di A. Costazza, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 263-282.

stein), una sorta di geniale confronto con l'illuminismo, parafrasi di uno dei capisaldi della critica moderna al diletterantismo che è *Il nipote di Rameau* di Diderot.

In Beckett emerge spesso il problema del rapporto tra forma e idee “Mi interessa la forma delle idee anche se non ci credo. In Agostino si può trovare una frase meravigliosa: ‘Non disperare, uno dei ladroni venne salvato. Non gioire, uno dei ladroni venne dannato’”⁴. Tale frase ha un pendant in Godot “uno dei piedi di Estragon è benedetto, l'altro dannato”. Come nel caso dei due ladroni della croce. L'ironia blasfema di Beckett è il frutto di questa fascinazione per una contraddizione simmetrica che il Logos non riesce a concepire perché per la logica corrente è un paradosso. Questo aspetto ossimorico è continuamente presente in Beckett ed anche in Bernhard. È *l'einerseits / andererseits* rimarcato dal pensiero bernhardiano e sottolineato da A.G.Gargani nel suo saggio su Bernhard *La frase infinita*⁵ e che Gargani fa risalire appunto al pensiero di Wittgenstein e alla critica all'idealismo proprio della cultura austriaca. Questa messa in discussione si esercita attraverso una capillare critica logico-linguistica degli automatismi della parola.

Alcuni esempi in Beckett da *Finale di partita*:

“Tu credi nella vita futura”. “La mia lo è sempre stata”.

“Ci sono tante cose terribili”.

“No, no non ce ne sono più tante”⁶.

Tutto il teatro di Thomas Bernhard è, sull'esempio di Beckett, un teatro di parola che serve a dimostrare l'assoluta vacuità e insensatezza della parola umana, a smascherare l'intento comunicativo come infernale meccanismo di tortura, sadico e distruttivo.

Fondamentale è la messa in discussione della presunta totalità e universalità del concetto filosofico.

Beckett: “Non aveva senso accumulare informazioni, raccogliere nozioni. Ogni tentativo di conoscenza mi sembrava sfociare nel nulla. Quello che dovevo fare era indagare sul non conoscere”⁷. Che è poi la

⁴ S. BECKETT, *Teatro* a c. di P. Bertinetti, trad. it. di C. Fruttero, Torino, Einaudi Gallimard, 1994.

⁵ A. G. GARGANI, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Bari, Laterza, 1990.

⁶ S. BECKETT, *Teatro*, p. 112-113.

⁷ Cit. in *Ophälders*, p. 274.

via maestra dell'arte moderna, quella satirica: l'unica conoscenza possibile è ex negativo. La strada che si apre all'arte moderna è lo stupidario di Flaubert, il *Dictionnaire des idées reçues* e *Bouvard et Pécuchet*. Già Schiller aveva considerato la satira – il tentativo di vendicare la natura conculcata dalla civiltà – come la strada più importante dell'arte sentimentale della modernità.

Di qui uno dei temi fondamentali del teatro beckettiano e bernhardiano: inventariare l'assurdo perché “Niente è più grottesco del tragico”. Si riafferma l'interscambiabilità tra tragedia e commedia ed anche tra felicità e infelicità “Niente è più comico dell'infelicità” (*Finale di partita*).

Esslin ha parlato di “catarsi” comica riguardante non le “passioni”, come nel caso classico della tragedia, ma le “illusioni” (vale a dire il senso della vita, la felicità, la possibilità della perfezione e della pienezza). Il teatro di Beckett – come quello di Bernhard – è un teatro che sbeffeggia e mette continuamente in discussione le certezze in cui l'umanità si crogiola, i luoghi comuni, gli alibi intellettuali (anche e soprattutto dell'Intelligenza). Tutte le mode, i “cosiddetti” grandi personaggi, i grandi libri vengono rivoltati come calzini che spesso mostrano impietosamente le loro toppe e i loro rammendi, anche i “cosiddetti” grandi sentimenti mostrano il loro (doppio) fondo miserevole, il loro strascico inevitabile di egoismi, doppiezze, meschinità.

In *Alte Meister* (Antichi Maestri), uno dei più bei romanzi di Bernhard, lo sgretolamento delle certezze investe anche la sfera dell'arte, alla quale il protagonista si aggrappa, illudendosi che essa possa contribuire a lenire le sue sofferenze. Ma non esiste arte consolatoria, come non esiste la perfezione, perché anche gli antichi maestri esposti al *Kunsthistorisches Museum*, ad un esame più severo, rivelano anch'essi limiti e imperfezioni. La maniacale ricerca dei difetti che possono minare la compiutezza dei capolavori trasforma inoltre il geniale critico d'arte in una sorta di clown e mostra impietosamente l'origine umana troppo umana della sua passione: la solitudine, la disperazione per la perdita di una persona cara. La tragedia individuale, il dolore, non trovano ascolto, anzi sembrano riecheggiare in un mondo sostanzialmente sordo e ostile, in cui il tragico degenera in comico, perché non c'è intelligenza in grado di resistere alla stupidità. Se, come sosteneva Robert Musil la stupidità in qualche modo si identifica con le guance rosee della vita e con la salute, allora l'intelligenza rischia fatalmente di degenerare in illusione, abbaglio, “abbacinamento”.

Esslin ha catalogato tre tipologie possibili di risata:

- Amara risata etica ride di quel che non è buono
- Sorda risata intellettuale ride di tutto quel che non è vero
- Cupa risata dianoetica ride di se stessa, di tutto quel che è infelice.

Il teatro di Beckett (e di Bernhard) mira naturalmente ad ottenere soprattutto la terza, e appare perciò in contrasto non solo con la razionalità cartesiana, ma anche col sublime patetico schilleriano e persino con la coscienza politicamente impegnata del teatro epico brechtiano. Esso contempla qualcosa di terribile (tragico) che però in quanto tale risulta nel contempo anche comico.

Sia Beckett che Bernhard mettono in luce la vacuità del mondo, destituiscono di valore ideologie e costruzioni intellettuali, fedi consolidate e certezze più o meno salde mostrandone l'interscambiabilità.

Nella sua prosa *Goethe schreibt* (Goethe muore) 1982, Bernhard si prende gioco dell'agiografia che fiorisce intorno ai grandi personaggi della storia della cultura. Mentre secondo la tradizione il poeta tedesco prima di spegnersi nel 1832 all'età di 83 anni avrebbe pronunciato la celebre frase "mehr Licht" ("più luce"), egli insinua il dubbio che i testimoni abbiano travisato le parole del poeta il quale in realtà avrebbe detto, molto più verosimilmente, "mehr nicht" ("basta così").

Di fronte all'insensatezza del tutto – "Wir haben mit lauter Idioten zu tun!", ("Abbiamo a che fare con autentici idioti!")⁸ – tentare di comunicare, come fanno incessantemente i personaggi di questo teatro, diventa un meccanismo comico irresistibile, qualcosa di involontariamente comico e sostanzialmente tragico. Coppie di opposti, personaggi logorroici e dittatoriali accoppiati a laconici masochisti, continuano incessantemente a ripetere processi comunicativi destituiti di senso, in cui è l'elemento iterativo, l'abitudine, quel che davvero viene evidenziato *Die Macht der Gewohnheit* ("La forza dell'abitudine") è il titolo significativo di una delle pièce di Bernhard.

In un passo Beckett afferma che "la vita non è che una successione di abitudini" ossia di compromessi tra un soggetto fittizio (a sua volta plurimo e scisso) e gli innumerevoli oggetti ad esso correlati – i requisiti di scena, gli oggetti di cui è popolato il suo teatro, coi quali i personaggi armeggiano, giocano e si intrattengono. Lo stesso accade in Bernhard.

Beckett parla del *continuum* dell'esistenza dominato dalla noia della ripetizione, interrotto da periodi di transizione – le "zone a rischio" della vita,

⁸ K. HOFFMANN, *Aus Gespräche mit Thomas Bernhard*, p. 15.

quando la noia della vita è squarciata dalla sofferenza dell'esistere, periodi fecondi di piena consapevolezza che tuttavia mettono a rischio la tenuta degli individui esponendoli al pericolo del suicidio, dell'autodistruzione.

Il tema del suicidio – parlato, minacciato realizzato – è presente in entrambi gli autori con grande evidenza.

In entrambi affiora l'idea della poesia come antitesi alla metafisica, la costruzione di mondi alternativi a quello reale come “gioco”, ancora di salvezza, tentativo di tenere in scacco la morte, nella consapevolezza espressa da Bernhard che “es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt” (“tutto fa ridere se si pensa alla morte”)⁹. Le parole vengono usate come estrema difesa contro la terribilità della realtà: “Bisogna dire delle parole fino a che ce ne sono”¹⁰ anche se questo tentativo è destinato perennemente al fallimento e alla frustrazione:

“Am Ende sind wir vor allem von diesen sogenannten großen Geistern und von diesen sogenannten Alten Meistern alleingelassen”

“Alla fine siamo piantati in asso soprattutto dai cosiddetti grandi spiriti e dai cosiddetti grandi maestri”¹¹

“Was die Schriftstelle schreiben ist ja nichts gegen die Wirklichkeit”¹²

“Ciò che gli scrittori scrivono non è niente rispetto alla realtà”.

Anche la sinergia tra le “arti sorelle” – pittura e musica – è una caratteristica di entrambi.

Soprattutto la musica, arte perfettamente intelligibile e nello stesso tempo inesplicabile, “esatta” e contemporaneamente sfuggente, al limite del dicibile. In entrambi troviamo la ricerca di quel silenzio di fondo, di quella presenza-assenza sottesa a tutte le cose. La critica ha sottolineato il carattere “musicale” della loro prosa¹³. Beckett, come Bernhard che iniziò a cimentarsi con la scrittura dopo aver dovuto rinunciare ad una carriera di cantante presso il Mozarteum di Salisburgo, sostiene che occorre trattare la parola recitata secondo le regole della musica. Pensiamo ad esempio al valore della ripetizione in ambito musicale: l'iterazione di una frase in musica, sia essa variata anche in modo minimale, oppure per il

⁹ TH. BERNHARD, *Rede anlässlich der Verleihung des österreichischen Staatspreises*, 4.3.1968.

¹⁰ S. BECKETT, Cit. in *Opbälders*, p. 275.

¹¹ TH. BERNHARD, *Alte Meister*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, p. 191.

¹² TH. BERNHARD, *Heldenplatz*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, p. 115.

¹³ L. REITANI, *Thomas Bernhard e la musica*, Roma, Carocci, 2006.

solo fatto di essere dopo nel “tempo”, cambia radicalmente il proprio effetto sull’ascoltatore.

In entrambi gli autori possiamo parlare di una conoscenza profonda della retorica musicale, delle regole dell’armonia e del contrappunto applicate al teatro: il loro senso del ritmo, dei tempi e della costruzione scenica rimandano ad un ambito musicale.

La scrittura di Beckett (e di Bernhard) non tende allo sviluppo organico ma è un sistema di variazioni musicali intorno a un tema che essenzialmente è il tramutarsi del senso in non-senso, della verità nella menzogna, la denuncia delle certezze della cultura come autoinganno e illusione. L’unica forma possibile di verità è la ricerca del nucleo di verità della menzogna, il senso si dà – come ha scritto Gargani di Thomas Bernhard – nell’evento stesso della scrittura e della parola, nella continua ricerca di senso per la nostra e l’altrui esistenza. È proprio in questo “musicale ricadere continuo di una frase sull’altra che Bernhard dà voce al più potente strazio e alla più struggente commozione che si levano dal destino degli uomini”¹⁴. Non per quello che dicono o vogliono dire gli uomini si salvano dalla follia e dall’estinzione (*Auslöschung* titolo dell’ultimo romanzo di Bernhard) ma per il fatto che vengono raccontati. Nessuna frase detta potrà salvare un uomo, ma la scrittura che è la narrazione della sua frase avrà il potere di preservarlo dalla follia e dalla morte. La scrittura è rinuncia ad ogni volontà propria di verità: non volontà comunicativa, ma rovesciamento e destituzione di senso di quel che gli uomini hanno voluto dire e comunicare. La scrittura è il riflesso della verità indiretta e incommunicabile che il destino di ognuno rappresenta.

Tutto ciò mette in evidenza quel profondo nesso tra etica ed estetica che è una tipica cifra della cultura austriaca.

La scrittura è vista come analisi critica, decostruzione di ogni affermazione che pretende di essere espressione di verità. “Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein... Der Wille zur Wahrheit ist der rascheste Weg zur Fälschung... Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem Wahrheitswillen des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar”, (“Tutto ciò che si comunica può essere soltanto falsificazione e contraffazione [...] La volontà di verità è la via più rapida per la falsificazione. Ciò che si descrive rende manifesto qualcosa che corrisponde alla volontà di verità di colui che lo descrive, ma non alla verità, perché la verità

¹⁴ A. G. GARGANI, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, p. XIII.

non è assolutamente comunicabile”)¹⁵. Il riconoscimento che tutte le cosiddette verità sono menzogne trasforma la scrittura in un esercizio critico ininterrotto nei confronti die cosiddetti “fatti”: è quel che Bernhard chiama “die Kunst gegen die Tatsachen zu existieren”, (“l’arte di esistere contro i fatti”). La dissoluzione di tutti i concetti, di tutte le immagini (dissoluzione del *Begriff* e del *Bild*) ironia e scetticismo radicale ricerca di un punto di equilibrio che nello stesso tempo è un punto di fuga e poi un carcere.

Esistere contro la natura significa tentare di resistere alla crudeltà della natura che uccide la vita appena generata, così come uccide la conoscenza che essa concede facendo balenare una tenebra ancora più profonda.

Si tratta di un pensiero radicale, sull’orlo della follia, sempre sul baratro (*Abgrund*), che fa i conti con i lati più oscuri della psiche, con la violenza e la sopraffazione che caratterizza i rapporti umani, contemplando tutto questo con distacco e leggerezza, facendo balenare nel buio disperato del presente qualche lampo rischiaratore di ironia radicale, di *Witz*.

Infine potremmo ricordare che in entrambi gli autori emerge la stessa scelta di critica radicale e rifiuto rispetto alla ristrettezza nazionale dei loro paesi e culture di origine, alle quali tuttavia appartengono profondamente. Una critica di tipo anche politico, ma esercitata da una prospettiva rigorosamente “impolitica”, un rapporto profondo di odio-amore, di appartenenza nella distanza scelta e ribadita sino in fondo, il radicamento in una tradizione teatrale che entrambi hanno contribuito in maniera decisiva a rinnovare dall’interno innalzandola nel contempo a una dimensione universale.

¹⁵ TH. BERNHARD, *Frost*, Frankfurt, Insel, 1963, p. 112.

LA STORIA CONTEMPORANEA
NEGLI ALFABETI ILLUSTRATI.
DA CARLO II ALLA REGINA VITTORIA

Mariangela Mosca

Pubblicato nel 1570, *A Methode, or Comfortable Beginning for all Unlearned* di John Hart contiene il più antico alfabeto illustrato di cui si ha conoscenza e in seguito brevi versi rimati cominciarono ad affiancare le lettere e le illustrazioni.

Nel 1693 in *Some Thoughts concerning Education* John Locke raccomandava con forza la presenza di illustrazioni nei libri per l'infanzia e sosteneva l'utilità di abecedari e giocattoli con i quali i bambini avrebbero potuto imparare le lettere dell'alfabeto divertendosi.

Nel secolo seguente, furono pubblicati numerosi alfabeti illustrati e rimati, parte del diffuso tentativo della prima editoria per l'infanzia di unire "instruction with delight". Il famoso alfabeto rimato "A was an archer, and shot at a frog" (di cui furono stampate nuove versioni nei decenni successivi) fu pubblicato in *A Little Book for Little Children* durante il regno della regina Anna e l'ancor più famoso "A was an Apple-pie" apparve nel 1742 in *The Child's New Play-Thing* di Mary Cooper.

Le incisioni e i versi che accompagnano le lettere in tutti gli alfabeti illustrati più antichi fanno riferimento alla natura (animali, vegetali, principalmente frutta), a oggetti di uso comune, situazioni della vita quotidiana ben conosciute dai bambini o, spesso, alla Bibbia. Tra questi talora compaiono a sorpresa eventi o personaggi storici contemporanei e in quei casi i pochi versi e le illustrazioni che affiancano le lettere riescono a creare una piccola narrazione storica e a trasmettere un chiaro messaggio ideologico e politico. Come ha affermato Peter Hunt, "children's books cannot be ideologically innocent, any more than any other text" (TOSI 2001: 18); nemmeno gli alfabeti, si potrebbe aggiungere.

Sette anni dopo la Restaurazione, il re Carlo II e un episodio della sua vita sono presenti nelle incisioni e nei versi dell'alfabeto che inizia con

“In Adams fall / We sinned all”, parte del *primer A Guide for the Childe and Youth* pubblicato da T.H., “Teacher of a Private School”, nel 1667. L’immagine di un re e il distico “King Charles the Good / No man of blood” affiancano la lettera K. Inoltre, l’illustrazione per la lettera O presenta la grande quercia - “The Royal Oak” - in cui Carlo II si nascose per sfuggire ai nemici dopo la battaglia di Worchester nel 1651. I versi spiegano: “The Royal Oak / Our King did save, / From fatal streak / of Rebel slave”. (ZIPES 2005: 10)

Questo alfabeto fu più volte ristampato e divenne molto popolare in quanto parte del materiale proveniente da testi di altri autori che Benjamin Harris, stampatore londinese, radunò per il suo famoso *New-England Primer*. Apparve probabilmente sul mercato a partire dagli anni ’80 del Seicento, ma ne esistono soltanto due copie dell’edizione di Boston del 1727. Vi si possono notare due significative modifiche che Harris aveva apportato per le lettere K e O dell’alfabeto originale. Per la lettera K si legge “Our KING the good, / No man of blood”; il fatto che l’autore fosse stato un grande oppositore di Carlo II spiega probabilmente l’omissione del nome del re. Harris mantenne però la *Royal Oak* per la lettera O, ma nei versi il “fatal streak of Rebel slave” scompare e si legge: “The *Royal Oak* / it was the Tree / that sav’d His Royal Majestie”.

Sempre nel diciassettesimo secolo, la storia contemporanea è presente anche in un alfabeto, costituito da una serie di indovinelli, che occupa le ultime cinque pagine di *The Father’s Blessing* di William Jole, il cui contenuto è definito nel frontespizio “godly and delightful”. Gli indovinelli sono accompagnati da incisioni che rappresentano la risposta corretta alla “Domanda” che la precede: *Ape* per A, *Ball* per B, e così via, con i soliti animali, oggetti, frutti.

Per la lettera O, illustrata da una bella arancia, si trova un curioso complimento al re Guglielmo d’Orange¹. La domanda è:

What rare Outlandish Fruit was that of late
Which Heaven sent us to restore our State?

seguita dalla risposta:

¹ Le incisioni di questo alfabeto sono le stesse che illustrano il citato *A Little Book for Little Children*, nel quale l’arancia è affiancata dalle parole “Oranges ripe are much admir’d with meat”.

Our Statesmen had the *Scurvy* deeply sure
The Princely *Orange* was a sovereign Cure. (JOLE, n.d.:18)

William Jole era un ministro nonconformista e questi versi testimoniano il favore con cui il regno di Guglielmo d'Orange fu accolto negli ambienti della dissidenza religiosa. L'indovinello permette di attribuire una data *post quem* a questo testo non datato o almeno alla copia posseduta dalla British Library, che è probabilmente l'unico esemplare esistente².

Come più in generale tutta la *children's literature*, nel diciannovesimo secolo gli abecedari rispondono al desiderio dei ragazzi di ampliare le proprie conoscenze e cominciano a illustrare vari aspetti della società: ad esempio, alcuni scelgono come tema le navi, la ferrovia o le attività dei campi. Altri presentano le nazioni del mondo o le gesta di re e regine del passato. In questo secolo furono però anche alcuni fatti o momenti storici importanti a ispirare la pubblicazione di abecedari illustrati. Particolarmente significativa fu la pubblicazione dell'abecedario a colori *The Panoramic Alphabet of Peace*, un volume a fisarmonica (*panorama book*) che celebra la fine della Guerra di Crimea (1854-1856). Ogni pagina contiene una lettera dell'alfabeto, con una bella illustrazione e un distico.

Il testo illustra la vittoria, i vantaggi della pace, la gioia per il ritorno dei soldati e dei prigionieri, ma sembra voler soprattutto rendere i giovani lettori consapevoli dei pesanti sacrifici imposti dalla guerra, dando voce ai sentimenti di dolore e pietà della nazione per i caduti e i feriti.

Il topos tradizionale delle armi ormai deposte o trasformate in strumenti utili è ripetutamente presente nell'abecedario. Per le lettere E e I, per esempio, viene evocato il ritorno della nazione alla sua pacifica vocazione per il commercio e l'industria: "E for the steam Engine; better by far / It should guide ships to commerce than drive them to War"; "I is for Industry. Welcome be Peace! / Our swords shall be plough-shares, our stores shall increase".

I bambini compaiono in molte pagine del *panorama*: in una scena di pace domestica per la lettera L: "L for sweet Love, in our homes now at rest / No more by the chances of battle distress", in un momento di gioia per il ritorno del papà dalla guerra o come orfani che abbracciano la mamma in lacrime, a cui non manca però l'aiuto e la protezione

² Cfr. W. SLOANE, *Children's Books in England and America in the Seventeenth Century*, New York, King's Crown Press, 1955, p. 173.

dell'intera nazione: "C is for Charity, tender and kind, / For widows and orphans by War left behind".

I più piccoli celebrano la pace a loro modo: illustrazioni e versi riguardanti le armi ormai rese inutili dalla pace mostrano bambini che giocano con cannoni e mortai che sembrano diventati nuovi, affascinanti giocattoli: "M for the Mortar; since Peace rules the day, / Round War's deadliest engine our children shall play". Nella pagina della lettera G un allegro ragazzino usa un cannone come cavallo a dondolo: "G is the Gun that once thundered in battle; / Now silenced by Peace is its terrible rattle".

Non mancano il veterano che racconta ai più giovani la sua esperienza di guerra, un caritatevole Principe di Galles che conforta un soldato mutilato e l'ovvio omaggio alla regina Vittoria. Anche l'eroina nazionale Florence Nightingale e il suo staff di infermiere volontarie sono ricordate in *The Panoramic Alphabet of Peace*: "N is for Miss Nightingale, with her fair band, / Who solaced our sick in a far distant land".



Negli anni seguenti, la letteratura per l'infanzia ebbe un ruolo fondamentale nel trasmettere alle giovani generazioni sentimenti di orgoglio per la prosperità della nazione, per la sua preminenza economica e militare nel mondo, per l'estensione e l'importanza delle sue colonie. Un abecedario pubblicato verso la fine del regno di Vittoria ne è un chiaro esempio. Si tratta di *An ABC, for Baby Patriots* di Mrs Ernest Ames (Mary Francis Ames), pubblicato probabilmente nel 1898. Non sono menzionati particolari eventi o personaggi storici (eccetto la sovrana) ma, proprio nel

momento di maggiore potenza della nazione, lo scopo dell'abecedario sembra essere quello di spiegare ai bambini che la supremazia della Gran Bretagna e il suo diritto all'impero sono saldamente basati su una indiscutibile superiorità militare, economica e culturale:

A is the Army
That dies for the Queen;
It's the very best Army
That ever was seen.

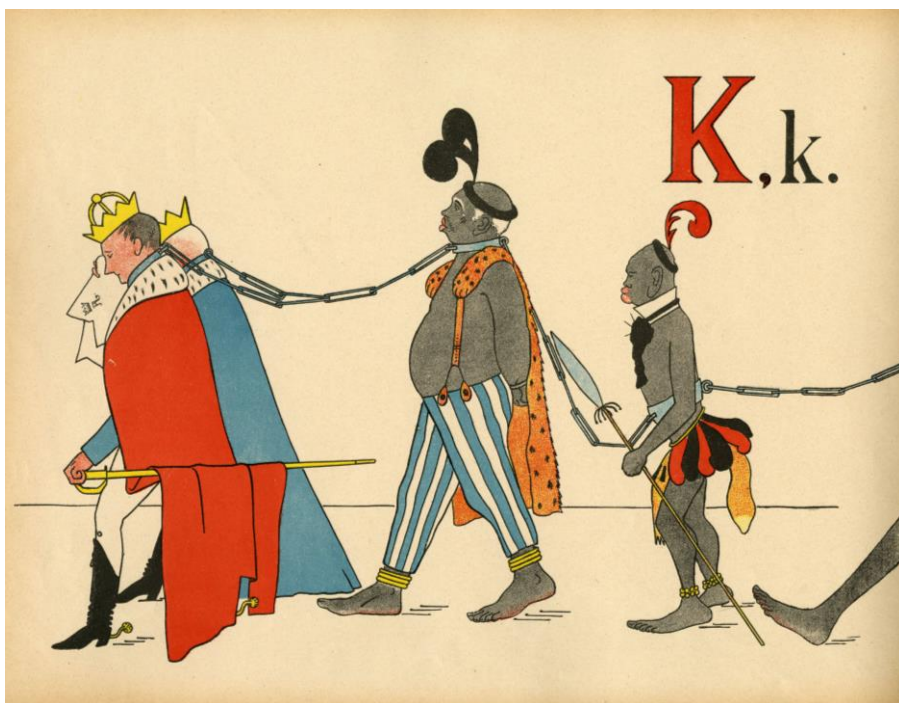
C is for Colonies.
Rightly we boast,
That of all the great nations
Great Britain has most.

W is the Word
Of an Englishman true;
When given, it means
What he says, he will do.

Sia i versi, sia le illustrazioni sono adatti a bambini molto piccoli, ai *baby patriots* cui l'abecedario è destinato: i sovrani delle nazioni colonizzate sono stati "cattivi" e vengono puniti, proprio come chi è stato "cattivo" in patria è incarcerato dai giudici:

K is for Kings
Once warlike and haughty,
Great Britain subdued them
Because they'd been naughty.

J's for our Judges
Who sit in a row
And send folks to prison
When naughty, you know!



Non mancano versi e illustrazioni che ridicolizzano le altre nazioni, atterrite dalla potenza militare e navale britannica:

D is the Daring
We show on the field
Which makes every enemy
Vanish or yield.

N is the Navy
We keep at Spithead,
It's a sight that makes foreigners
Wish they were dead.

Chiunque nel mondo vive sotto la bandiera britannica è libero e felice, viene spiegato nella pagina della lettera F (“F is the Flag”) e l'India è presentata come un attraente luogo di vacanza:

I is for India,
Our land in the East

Where everyone goes
To shoot tigers and feast.

Dopo meno di due decenni sarà la tragedia della prima guerra mondiale a ispirare la pubblicazione di abecedari patriottici in cui alle lettere saranno per la prima volta accostati nomi di generali, di nuovi armamenti e di cruenti campi di battaglia.

Bibliografia

- AMES, Mrs. Ernest (Ames, Mary Frances Leslie) *An ABC, for Little Patriots*, London, Dean & Son, n.d.
- AN. *The Panoramic Alphabet of Peace*, London, Darton & Co., n.d.
- HARRIS, J., *The New-England Primer*, Boston, S. Kneeland & T. Green, 1727.
- SLOANE, W., *Children's Books in England and America in the Seventeenth Century*, New York, King's Crown Press, 1955.
- TOSI, L., a cura di, *Heart of Lightness: the Magic of Children's Literature*, Venezia, Cafoscarina, 2001.
- W.J. (JOLE, W.), *The Father's Blessing, Penn'd for the Instruction of his Children*, London, G. Conyers, n.d.
- ZIPES, J., a cura di, *The Norton Anthology of Children's Literature. The Traditions in English*, New York, W. W. Norton, 2005.

L'IMMENSO LIBRO DEL DESTINO.
L'AMLETO
NEL *WILHELM MEISTER* DI GOETHE

Daniela Nelva

1. "Tutta la sua anima era in tumulto"

Com'è noto, la ricezione di Shakespeare e, più precisamente, del dramma *Hamlet* nel romanzo di Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, 1795-1796) ha avuto una significativa diffusione nella cultura tedesca dell'epoca, esercitando su di essa un'influenza determinante.

L'interesse di Goethe per il poeta inglese ha lontani natali. Già nel discorso *Zum Shakespeares-Tag* (Per l'onomastico di Shakespeare), risalente al 1771, dunque al suo periodo stürmeriano, Goethe descrive l'incontro con l'opera shakespeariana nei termini di una rivelazione: "Quando ebbi terminato di leggere il primo dramma, mi sentii come un cieco dalla nascita a cui una mano miracolosa avesse d'un tratto donato la vista"¹. All'artificiosità della tragedia classica francese ancora imperante in Germania Goethe contrappone la moderna autenticità creativa di Shakespeare, "genio" che paragona al mitico Prometeo, il creatore, secondo una versione del mito, del genere umano. A fronte di un teatro ancora improntato alle unità aristoteliche di luogo, tempo e azione Goethe propugna il "caleidoscopio" (*Raritätenkasten*) dell'autore inglese, in cui "la storia del mondo sobbolle di fronte ai nostri occhi sul filo invisibile del tempo"² e, come scriverà più tardi nel saggio *Shakespeare und kein Ende!* (Sha-

¹ J.W. Goethe, *Zum Shakespeares-Tag*, in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 18, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, hrsg. von F. Apel, Frankfurt am Main, Deutscher Klassischer Verlag, 1998, pp. 9-12, qui p. 10.

² *Ivi*, p. 11.

kespeare senza fine!, 1813-1816), “si anima il mondo di figure nella nostra immaginazione” (*Einbildungskraft*)³.

Il rapporto tra azione rappresentata sul palcoscenico e “parola spirituale” (*geistiges Wort*)⁴, ovvero parola che stimola l’immaginazione dello spettatore, è tra l’altro al centro del dibattito tra Wilhelm, Serlo – il direttore della compagnia di cui il protagonista dei *Lehrjahre* è entrato a far parte con alcuni compagni attori – e Aurelie, sorella di Serlo. Si tratta di una lunga disquisizione circa la forma e i contenuti dell’*Amleto*, disquisizione attraverso cui Goethe esplicita la sua interpretazione del testo, riflettendo sulle modalità della sua ricezione da parte del pubblico e, più in generale, sull’istituzione del teatro. I *Lehrjahre* si dilatano dunque a dimensione all’interno della quale – come nota Lucia Perrone Capano – non solo si discute, ma si “inscenano” le questioni relative all’opera drammatica, la si fa, per così dire, “rivivere”. Nel romanzo vengono così a intrecciarsi “esperienze di traduzione e di lettura a più livelli” che delineano lo spazio di uno “scenario dialogico intertestuale” al di là dei confini tra romanzo e dramma⁵. La stessa struttura dei *Lehrjahre*, organizzati in otto libri a loro volta suddivisi in brevi capitoli che scandiscono singole situazioni, crea l’effetto, come osserva Elena Agazzi, di un continuo cambio di scena⁶.

Certo, l’inclinazione di Wilhelm per il teatro, ovvero per l’arte (*Kunst*) – in netto contrasto con la tradizione familiare improntata agli affari (*Geschäft*) e dunque all’*ethos* borghese del lavoro –, costituisce nel romanzo solo una tappa del processo di apprendistato alla vita del protagonista, tappa però fondamentale, come vedremo, per la sua *Bildung*⁷. È Jarno, uno dei membri della “Società della Torre” – l’organizzazione filantropico-massonica che guida Wilhelm nel suo percorso di maturazione –, a suggerire a quest’ultimo la lettura di Shakespeare. Gli presta quindi alcuni scritti dell’autore inglese nella traduzione di Christoph Martin Wieland –

³ J.W. Goethe, *Shakespeare und kein Ende!*, in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 19, *Ästhetische Schriften 1806-1815*, cit., pp. 637-650, qui p. 638.

⁴ *Ibid.*

⁵ L. Perrone Capano, *Traduzione e intertestualità nel “Wilhelm Meister”*, in AA. VV., *Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento*. Per Ida Cappelli Porena, a cura di G. Cermelli, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 25-30, qui pp. 28 e 25.

⁶ E. Agazzi, *Einbildung. Bild, Bildung. A proposito dei “Lehrjahre” di Goethe*, in “Cultura Tedesca” 19 (2002), *Il romanzo*, a cura di D. Mugnolo, pp. 85-108, qui p. 86.

⁷ L’esperienza teatrale di Wilhelm si sviluppa, significativamente, lungo i primi cinque libri del romanzo, ovvero all’interno di una struttura che rimanda a quella del dramma.

la prima apparsa in Germania, interamente in prosa e limitata a ventidue testi. In un primo momento scettico di fronte alle “strane mostruosità che paiono ignorare tutti i limiti della verosimiglianza e del decoro”⁸, Wilhelm presto si ricrede. Così dice a Jarno:

Non ricordo un libro, una persona o un avvenimento che abbiano prodotto in me un’impressione così potente come questi drammi meravigliosi [...]. Si direbbe l’opera di un genio divino, che si avvicina agli uomini per insegnar loro, nel modo più dolce, a conoscere se stessi. Non si tratta di poemi! Sembra di scorgere, aperti dinanzi a noi, gli immensi libri del destino, nei quali sibila furioso, sfogliandone rapido e con violenza le pagine, il vento della vita più turbinosa. Tutti i presentimenti sull’umanità e i suoi destini che io mai abbia avuto [...] li trovo avverati e sviluppati nel teatro di Shakespeare. [...] I suoi personaggi sembrano uomini reali e tuttavia non lo sono. Nei suoi drammi queste creazioni della natura, quanto mai misteriose e complesse, agiscono davanti a noi quasi fossero orologi con il quadrante e la cassa di cristallo: segnano secondo il loro compito il corso delle ore, ma al contempo se ne può distinguere il meccanismo di ruote e molle che li muove. I pochi sguardi che ho gettato nel mondo di Shakespeare m’incitano più di qualsiasi cosa ad avanzare a grandi passi nel mondo reale, a immergermi nel flutto dei destini che lo sovrastano; e un giorno, se la fortuna mi assisterà, potrò attingere qualche coppa dal grande mare della vera natura e offrirla dal palcoscenico all’assetato pubblico dei miei compatrioti⁹.

L’occasione per la messa in scena dell’*Amleto* si presenta con l’ingresso di Wilhelm nella compagnia guidata da Serlo. Tra il protagonista, Serlo e Aurelie si sviluppa, come si anticipava, un’accesa discussione circa le modalità della rappresentazione di Shakespeare nei teatri tedeschi e ognuno esprime le proprie impressioni. Nel suo confronto con l’*Amleto* Wilhelm realizza una sua traduzione della tragedia che, pur basandosi su quella fatta da Wieland, aspira però – come nota Friedrich Schlegel nella sua prima recensione dei *Lehrjahre* – a ricreare il senso del testo originale non attraverso una mera ripetizione ma riplasmando e rifunzionalizzan-

⁸ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 9, hrsg. von W. Voßkamp und H. Jaumann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassischer Verlag, 1992, p. 539. Trad. it. di E. Castellani, *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, Milano, Adelphi, 2006, p. 157.

⁹ *Ivi*, p. 552. Trad. it. *ivi*, p. 168.

do le sue componenti a fronte di una nuova totalità da realizzare¹⁰. Dopo una lunga frequentazione dell'opera shakespeariana, Wilhelm ammette infatti l'esigenza di un lavoro di riduzione dei "motivi esteriori" del dramma, ovvero degli eventi esterni, che andranno limitati a "un motivo unico", quello dei disordini in Norvegia scaturiti a seguito della morte del padre di Amleto. Il semplice e grandioso scorcio sulla flotta e sulla Norvegia è infatti giudicato più adatto "al genere d'immaginazione dei tedeschi"¹¹. Serlo si dimostra pienamente d'accordo:

La sua idea mi sembra molto giusta; perché, a parte le due immagini lontane, la Norvegia e la flotta, lo spettatore non ha altro da *pensare*; il resto lo *vede*, si svolge sotto i suoi occhi, mentre altrimenti la sua immaginazione [*Einbildungskraft*, D.N.] sarebbe costretta a vagabondare qua e là per il mondo¹².

Essenziale è d'altronde per Wilhelm la figurazione della morte di Amleto: "Senza i quattro cadaveri non posso concludere il dramma; nessuno deve sopravvivere. Il suffragio popolare viene ristabilito e Amleto, prima di morire, dà il suo voto a Orazio", afferma¹³. Torniamo così al rapporto tra azione rappresentata e "parola spirituale" che stimola l'immaginazione: secondo la concezione goethiana del teatro è essenziale che il pubblico veda e prenda parte a quanto accade sul palcoscenico.

La svolta decisiva nella *Bildung* del protagonista si verifica proprio con la messa in scena dell'*Amleto* (siamo nel libro quinto) nella quale, tra l'altro, il ruolo dello spettro del padre del principe danese è impersonato – all'insaputa dello stesso Wilhelm – dall'Abate, anch'egli membro della "Società della Torre", che da questo momento in avanti accompagnerà da vicino il protagonista. Nella preparazione della parte di Amleto – il principe dai "sentimenti puri", educato al senso della giustizia e del bene – Wilhelm si sofferma sulla "profonda malinconia"¹⁴ di un giovane che d'improvviso, con la morte del genitore e il secondo matrimonio della madre, "si sente straniero persino in ciò che sin dalla giovinezza poteva

¹⁰ Su quest'aspetto cfr. L. Perrone Capano, *Traduzione e intertestualità nel "Wilhelm Meister"*, cit., p. 29.

¹¹ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cit., p. 667. Trad. it. *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, cit., p. 266.

¹² *Ivi*, p. 665. Trad. it. *ivi*, p. 264. Corsivo nel testo.

¹³ *Ibid.* Trad. it. *ivi*, p. 265.

¹⁴ *Ivi*, pp. 578-579. Trad. it. *ivi*, pp. 191-192.

considerare come sua proprietà” e di conseguenza cade vittima di un profondo senso di “nullità”¹⁵. Per Amleto “non triste né meditativo per natura, tristezza e meditazione divengono un grave fardello”¹⁶. Il cardine dell’opera risiede secondo Wilhelm in una battuta pronunciata dal principe dopo la scomparsa dello spettro del padre che gli ha chiesto vendetta. Vediamo il passo:

“Il tempo è uscito dai cardini; guai a me che nacqui per rimettervelo!”. In quelle parole, a mio giudizio, è la chiave di tutto il comportamento di Amleto, e mi sembra evidente che questo abbia voluto rappresentarci Shakespeare: una grande azione imposta a un’anima che non è all’altezza. Mi pare che tutta la tragedia sia scritta con questo intento. Un germoglio di quercia viene piantato in un vaso prezioso, destinato ad albergare nel suo grembo soltanto fiori delicati; le radici si allargano, il vaso va in pezzi¹⁷.

Amleto è dunque un essere nobile e morale, ma manca di quell’energia vitale che ne farebbe un eroe. Egli soccombe schiacciato da un peso che non è in grado di reggere. Proprio l’interpretazione del principe indeciso, ricco di pensiero e povero di azioni, acquisisce per Wilhelm un significato di segno opposto: l’immedesimazione in un personaggio che non è all’altezza del compito impostogli innesca in lui un meccanismo che sblocca la condizione di stallo e di insicurezza circa il proprio destino in cui si trova, e lo guida al superamento – complice la “Società della Torre” – di una prospettiva di esistenza esclusivamente in funzione dell’arte. Wilhelm si impegnerà dunque a far proprie le virtù di un cittadino maturo.

2. Verso un teatro nazionale

“La sua predestinazione al teatro era ormai evidente” annuncia il narratore onnisciente all’inizio dei *Lebrjahre*. E aggiunge: “Con compiaciuta modestia egli vedeva in sé l’eccellente attore, il creatore di un futuro teatro nazionale, che tanto aveva udito auspicare”¹⁸. L’esegesi dell’*Amleto*

¹⁵ *Ivi*, p. 607. Trad. it. *ivi*, p. 215.

¹⁶ *Ivi*, p. 608. Trad. it. *ivi*, p. 216.

¹⁷ *Ivi*, p. 609. Trad. it. *ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 386. Trad. it. *ivi*, p. 28.

proposta nei *Lehrjahre* confluisce all'interno dell'ampio dibattito, sviluppatosi tra gli intellettuali tedeschi nel corso del secondo Settecento, relativo alla creazione di un "teatro nazionale" (*Nationaltheater*)¹⁹ in grado di raggiungere tutti i ceti sociali con opere di alto livello artistico sia autotone sia straniere in traduzione. Il progetto di fondare un'istituzione teatrale – intesa sia come luogo fisico di rappresentazione sia come patrimonio di testi drammatici – ha da un lato l'obiettivo di colmare la penuria di opere teatrali in lingua tedesca, contribuendo al contempo al miglioramento dell'arte della recitazione, dall'altro esso aspira, in un'ottica etico-pedagogica, a influire sul gusto e sui costumi del pubblico. In una Germania ancora frammentata e assolutista, retta da strutture feudali, il teatro nazionale vuole partecipare allo sviluppo di una comune identità d'appartenenza nonché di una matura coscienza borghese. In quanto tale, esso si propone come alternativa all'ancora grossolano teatro popolare delle compagnie ambulanti (*Wanderbühnen*) e al teatro di corte appannaggio dell'aristocrazia.

A proposito dell'importanza di una solida preparazione da parte dell'attore, sia nella gestualità e nell'espressione del viso, sia nella recitazione muta o sonora, si dice più volte nei *Lehrjahre* che l'esercizio è indispensabile per sostenere e potenziare le doti naturali. Il talento di Serlo viene infatti così descritto:

Appena entrava in scena, appena apriva la bocca, era impossibile non ammirare il suo allegro estro, la vivacità misurata, il sicuro senso dell'opportunità scenica, insieme al grande dono dell'imitazione. L'intima armonia della sua personalità sembrava diffondersi sull'intero uditorio, e lo spirito, la grazia, la scioltezza con cui esprimeva le più sottili sfumature della sua parte suscitavano un diletto reso più intenso dalla sua sapienza nel nascondere un'arte ch'era frutto di assidua applicazione²⁰.

Centrale per Goethe nell'"arte della rappresentazione" (*Darstellung*) è dunque il lavoro che l'attore deve compiere a partire dall'"idea" (*Vorstellung*)

¹⁹ È bene ricordare che il termine tedesco *Nation* è usato nel corso del Settecento – nel solco del latino *natio* (-onis) da cui deriva – per indicare gli abitanti autoctoni di un territorio o di una regione che condividono un'origine e una lingua comuni e che costituiscono un singolo stato o sono distribuiti in stati diversi. Esso è all'epoca ancora svincolato dalla valenza nazionalistica che assumerà invece nel corso del secolo successivo.

²⁰ J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cit., p. 614. Trad. it. *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, cit., pp. 220-221.

lung) maturata durante la lettura del testo drammatico attraverso la sua “forza d’immaginazione” (*Einbildungskraft*). È appunto ciò che fa Wilhelm nel momento in cui, studiando il ruolo di Amleto, cerca di “penetrare nello spirito dello scrittore”, invitando anche Serlo a “immaginare” il personaggio “come se fosse vivo”²¹. In questo modo la fantasia dell’artista può essere salvaguardata senza però incorrere nel rischio di un’improvvisazione che travisi il senso del testo²².

È dalla Francia che si deriva in terra tedesca il modello di un teatro nazionale: nel 1760 l’illuminista Gotthold Ephraim Lessing traduce il *Discours sur le poème dramatique* con cui Diderot, due anni prima, aveva propugnato l’importanza di costituire un teatro nazionale francese. Pochi anni dopo, nel 1767, lo stesso Lessing partecipa alla fondazione del teatro di Amburgo, di cui sarà direttore artistico (*Dramaturg*), esplicitando poi le linee conduttrici della nuova istituzione nella *Hamburgische Dramaturgie* (Drammaturgia di Amburgo, 1767-1769), raccolta di interventi critici che muovono dal cartellone teatrale per proporre una teoria e una pratica dell’arte drammatica che segua passo per passo poeti e attori nel loro cammino. Polemizzando contro la tragedia classica francese di Corneille e Racine, che interpreta come espressione di una realtà ancora profondamente feudale, Lessing le contrappone il modello greco e shakespeariano, così come al teatro di corte oppone il nascente teatro borghese²³.

Sebbene l’esperienza amburghese sia destinata al fallimento a causa della mancanza di sovvenzioni nonché per lo scarso interesse del pubblico, ancora impreparato a un teatro che lo rappresentasse, essa funge da indiscusso modello per la nascita – pur con tutte le necessarie distinzioni – dei teatri di Vienna (1776), Mannheim (1779), Berlino (1786) e Weimar (1791). A inaugurare nel 1784 l’apertura della stagione del teatro nazionale di Mannheim è il famoso discorso di Friedrich Schiller pubblicato

²¹ *Ivi*, pp. 580 e 608. Tr. it. *ivi*, pp. 193 e 216.

²² Su quest’aspetto cfr. E. Agazzi, *Einbildung, Bild, Bildung. A proposito dei “Lehrjahre” di Goethe*, cit., p. 103.

²³ Nella *Hamburgische Dramaturgie* Lessing conduce tra l’altro un’accesa polemica contro quella che egli ritiene essere un’errata interpretazione delle tre unità aristoteliche da parte dei francesi. Riconducendo le unità di tempo e di luogo a quella d’azione, egli sostiene come per Aristotele fosse centrale innanzitutto quest’ultima, di cui le altre due non sarebbero che conseguenti corollari. Oggetto di critica nell’opera di Corneille è infine il carattere di eccezionalità dei suoi personaggi, lontani dalla realtà del pubblico. Al contrario, Lessing insiste sulla creazione di un “dramma borghese” (*bürgerliches Trauerspiel*) dai caratteri tipici e verosimili, in cui l’elemento individuale è elevato all’universale.

l'anno successivo con l'emblematico titolo *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* (Il palcoscenico considerato come istituzione morale).

Mi è impossibile tralasciare in questo discorso il grande influsso che un buon teatro stabile avrebbe sullo spirito della nazione. Chiamo spirito nazionale di un popolo l'affinità e la coincidenza delle sue opinioni e delle sue inclinazioni riguardo a soggetti sui quali un'altra nazione pensa e sente in maniera diversa. Soltanto a teatro è possibile ottenere questa coincidenza di un grado superiore, in quanto il teatro percorre l'intero ambito della conoscenza umana, esaurisce tutte le situazioni della vita e porta la luce in fondo a ogni angolo del cuore; perché riunisce in sé tutte le condizioni e tutte le classi e possiede la via più spianata alla ragione e al cuore. Se in tutti i nostri drammi dominasse un tratto principale, se i nostri poeti fossero in accordo tra loro e volessero stabilire un legame saldo per raggiungere questo scopo, se una scelta rigorosa guidasse il loro lavoro, se il loro pennello si dedicasse solo a oggetti nazionali, in una sola parola, se assistessimo alla creazione di un teatro nazionale, allora saremmo anche una nazione²⁴.

Lo *Hoftheater* di Weimar – privo però della denominazione esplicita di *Nationaltheater* – è invece diretto da Goethe, che è giunto nel piccolo ducato nel 1775 come precettore del giovane Karl August. L'importanza che l'esempio di Amburgo ha avuto sull'esperienza weimariana dell'autore si evince tra l'altro dal suo primo romanzo – nucleo iniziale incompiuto dai tratti ancora stürmeriani e punto di partenza per i successivi *Lebrjahre* – dal titolo significativo *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785), ovvero la “missione” o “vocazione” teatrale di Wilhelm Meister, qui intesa come dedizione assoluta al palcoscenico²⁵. Una delle tappe della compagnia di attori girovaghi a cui Wilhelm si unisce è indicata con l'abbreviazione *H**** – *Hamburg* appunto.

Tornando in conclusione all'*Amleto*, la tragedia fu recitata ad Amburgo nel 1776 sotto la direzione dell'attore e capocomico Friedrich Ludwig

²⁴ F. Schiller, *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*, in Id., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, *Philosophische Schriften*, Erster Teil, unter Mitwirkung von H. Koopmann, hrsg. von B. von Wiese, Weimar, Hermann Böhlais Nachfolger, 1962, pp. 87-100, qui p. 99. Si cita da L. Zenobi, *Nationaltheater*, in AA. VV., *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di F. Fiorentino e G. Sampaolo, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 523-532, qui p. 523.

²⁵ Di questa prima versione ci è giunta solo una copia manoscritta di Barbara Schulthess, amica di Goethe, ritrovata a Zurigo nel 1910.

Schröder e fu oggetto, insieme ad altre opere shakespeariane, di numerosi allestimenti nel teatro di Weimar.

Bibliografia

- AGAZZI, E. *Einbildung, Bild, Bildung. A proposito dei "Lehrjahre" di Goethe*, in AA. VV., "Cultura Tedesca" 19 (2002), *Il romanzo*, a cura di D. Mugnolo, pp. 85-108.
- CASES, C. *I tedeschi e lo spirito francese*, in ID., *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 5-58.
- GIACOBAZZI, G. "Wilhelm Meisters Lehrjahre": *il dispiegamento e la negazione dei principi della modernità. La problematicità dell'esempio formativo*, in ID., *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza. La correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001, pp. 49-77.
- PERRONE CAPANO, L. *Traduzione e intertestualità nel "Wilhelm Meister"*, in AA. VV., *Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento*. Per Ida Cappelli Porena, a cura di G. Cermelli, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 25-30.
- REICHERT, K. *Der fremde Shakespeare*, München/Wien, Carl Hanser, 1998.
- ZENOBI, L. *Nationaltheater*, in AA. VV., *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di F. Fiorentino e G. Sampaolo, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 523-532.
- ZUMBRINK, V. *Metamorphosen des kranken Königssohns. Die Shakespeare-Rezeption in Goethes Romanen „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung“ und „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*, Berlin, Lit Verlag, 1997.

IL FUORIUSCITISMO ANTIFASCISTA
NELLA 'PERFIDA ALBIONE'.
LA LONDON BRANCH
OF THE ITALIAN LEAGUE FOR THE RIGHTS OF MAN
TRA LA FINE DEGLI ANNI VENTI
E L'INIZIO DEGLI ANNI TRENTA

Marco Novarino

La Lega italiana dei diritti dell'uomo (LIDU), che svolse un ruolo importante nel 'fuoriuscitismo'¹ antifascista, venne fondata a Parigi nel 1923², attraverso il diretto sostegno della *Ligue française des droits de l'homme*, massima espressione del solidarismo di matrice radicale, nonché uno tra i principali attori del processo di laicizzazione della società francese fin dai tempi dell'*affaire Dreyfus*.

Se inizialmente la *Ligue* si occupava in prima persona della difesa e dell'assistenza degli emigrati e dei profughi di ogni paese, con l'arrivo massiccio di esuli provenienti dall'Unione Sovietica e dai paesi nei quali si erano instaurate dittature di matrice fascista o di stampo autoritario, tale compito venne delegato alle organizzazioni che si costituivano nelle comunità estere presenti sul territorio francese. Così, oltre alle già esistenti leghe tedesca, bulgara, spagnola e portoghese, venne creata anche quella italiana, la cui nascita avvenne grazie all'iniziativa dei rappresentanti di un ampio schieramento democratico, trovatisi uniti, già pochi anni prima, a favore dell'intervento dell'Italia nel primo conflitto mondiale. Tra essi, soltanto per citare gli esponenti più noti, troviamo il radical-socialista

¹ Termine che in politica definisce il fenomeno per cui gli oppositori di un regime o di un governo sono costretti a riparare all'estero, dove continuano in forma aperta o clandestina l'attività di opposizione e di lotta.

² Per maggiori informazioni rimandiamo a E. VIAL, *La Ligue Italienne des Droits de l'Homme (LIDU) de sa fondation à 1934*, in P. MILZA (a cura di), *Les italiens en France de 1914 à 1940*, Roma, Ecole Française de Rome, 1986, pp. 407-430.

Luigi Campolonghi, il repubblicano Aurelio Natoli, il sindacalista rivoluzionario Alceste de Ambris e il massone Ubaldo Triaca³, tutti residenti in Francia come emigrati o come esuli politici.

Le competenze della LIDU erano fundamentalmente di carattere assistenziale e di difesa degli esuli politici, anche se parte delle risorse erano destinate ai soggetti più deboli dell'emigrazione economica. L'assistenza riguardava soprattutto l'ottenimento di documenti che permettessero lo svolgimento di qualsiasi attività lavorativa, la denuncia, in collaborazione con la consorella francese, degli arbitrii polizieschi e giudiziari (espulsioni, mancata concessione o rinnovo del permesso di soggiorno), la ricerca di posti di lavoro e l'assistenza a coloro che versavano in particolari difficoltà economiche.

La proclamazione, nel novembre 1926, delle leggi eccezionali, comportò in Italia la fine formale della democrazia, dal momento che si assistette allo scioglimento di tutti i partiti politici a parte il Partito nazionale fascista, al decadimento dei deputati liberalmente eletti, alla soppressione della libertà di stampa e all'istituzione del Tribunale Speciale contro gli oppositori del regime.

In questo clima liberticida una delle poche forme di resistenza praticabili era rappresentata dal tentativo di ricostituzione delle organizzazioni politiche, sindacali e sociali in esilio con il duplice scopo di mantenere in vita le basi di un sistema democratico e organizzare, sia all'estero sia in Italia, una valida lotta antifascista.

Pertanto a partire dal 1927 la LIDU oltre alla funzione assistenziale assunse, seguendo le orme della sorella francese, un impegno politico e divenne, principalmente grazie all'azione di Campolonghi e De Ambris, il punto di riferimento dell'antifascismo non comunista, ruolo assunto in seguito dalla Concentrazione Antifascista di cui la LIDU fu promotrice⁴. All'interno della Concentrazione svolse un importante lavoro di mediazione dei contrasti tra le varie componenti politiche e, forte di un apparato con trecento membri attivi, supplì alle carenze organizzative concentrazioniste per quanto concerne la propaganda antifascista nei piccoli centri di provincia dove mancavano nuclei politici organizzati. Seppur organicamente strutturata nell'organizzazione unitaria antifascista, non

³ E. VIAL, *Mario Angeloni e la Lega Italiana dei diritti dell'uomo*, in "Nuovo Archivio Trimestrale", Roma, n. unico (1987), p.495.

⁴ Sulla Concentrazione antifascista cfr., S. FEDELE, *Storia della Concentrazione antifascista 1927/1934*, Milano, Feltrinelli, 1976.

mancò di dare spazio e voce alle minoranze non rappresentate ufficialmente, aprendo i suoi spazi anche ai singoli militanti comunisti che in alcuni casi poterono usufruire della sua assistenza, nonostante l'ostracismo riservato alla LIDU e alle sue attività dalla Direzione del Partito. Oltre al Partito Comunista d'Italia che accusava la Lega di essere “uno strumento di cui si serve la borghesia (oggi imperialismo) per sottomettere le grandi masse lavoratrici al proprio dominio di classe”⁵, anche gli anarchici intransigenti, attraverso Armando Borghi e Camillo Berneri, assunsero posizioni ostili, poiché imputavano ufficialmente alla Lega un ruolo controrivoluzionario volto a instaurare in Italia, in nome di una “Internazionale borghese”, una repubblica di stampo conservatore.

La forte presenza di repubblicani – è sufficiente citare la presenza di Giuseppe Chiostergi fondatore a Ginevra, nel 1926, della prima sezione in terra elvetica, di Cipriano Facchinetti membro della commissione esecutiva, di Mario Pistocchi membro del Comitato centrale e di Mario Angeloni, eletto nel Comitato direttivo della Lega dopo un vibrante discorso, tenuto nel Congresso di Chambéry del 1932, nel corso del quale parlando idealmente in nome degli antifascisti in lotta in clandestinità, dichiarò che “in Italia, le divisioni non sono comprese: esse sono giudicate come un tradimento dei doveri rivoluzionari”⁶ – introdusse, come poi avvenne successivamente nella Concentrazione, una decisa azione antidinastica, concretizzatasi con un ordine del giorno che dichiarava “inammissibile nella Lega chiunque persistesse nel riconoscere la Monarchia sabauda la possibilità di assumere una parte storica nello sviluppo della vita italiana”⁷, portando così all'allontanamento del cattolico Giuseppe Donati reo di aver difeso il Concordato. Come per altre questioni, oltre alla LIDU, anche i socialisti riformisti funsero da freno al radicalismo repubblicano moderando la polemica e spostando l'accento sulla condanna per la connivenza della monarchia con il regime e non l'istituzione in sé per sé. Illuminante a tale proposito il commento di Campolonghi che, preoccupato dell'accesa polemica, scrisse: “il fatto stesso che le discussioni fra gli antifascisti tendano a invelenirsi e a riassumere il tono delle vecchie discordie, dimostra che, prima di levarsi

⁵ *Appunti per la lotta contro la LIDU della S.C.C. dei gruppi di lingua italiana presso il PCF*, sl, sd. in AA.VV., *Luigi Campolonghi une vie d'exil (1876-1944)*, Paris, CEDEI, 1989, pp. 81-83.

⁶ Archivio Centrale dello Stato (ACS), Casellario politico centrale (CPC), busta 1632, fasc. De Ambris.

⁷ S. TOMBACCINI, *Storia dei fuoriusciti in Francia*, Milano, Mursia, 1988, pp. 17.

contro il fascismo degli altri, sarà mestieri che combattiamo un pochino anche quel tanto di fascismo che è in noi”⁸.

Seppur radicata principalmente in Francia e in Belgio la LIDU si ramificò in tutti i paesi dove esistevano comunità di fuoriusciti antifascisti.

La sezione londinese della LIDU fu una delle prime a essere costituita fuori dal territorio francese, godendo fin dagli albori dell'appoggio della rivista “Comento”, una testata fondata nel 1922 che coltivava l'ambizione di porsi al di sopra delle varie correnti politiche presenti nella comunità italiana a Londra, identificandosi soltanto con un tenace antifascismo. Diretta dal medico, socialista e massone Francesco Galasso, essa si distinse immediatamente per il suo stile giornalistico aspro e dissacratore (come lo stesso errore grammaticale del titolo testimonia), per certi versi simile all’ “Asino” di Podrecca e Galantara. Alcuni dissidi interni, unitamente alla vigorosa opposizione dell'ambasciata italiana, la portarono ad avere una vita piuttosto breve, al punto che dopo poco più di un anno di attività e in seguito alle dimissioni di Galasso, interruppe le pubblicazioni. Lo stretto legame con la LIDU viene confermato dal fatto che quando il progetto politico-editoriale di “Comento” entrò in crisi, furono proprio i militanti della Lega a raccoglierne l'ideale testimone, diventando così il centro di raccordo con altre realtà antifasciste che in quegli anni stavano nascendo come, ad esempio, la *Fiends of Italian Freedom League*, il Matteotti Committee e il comitato in difesa di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti.

Il primo segretario della sezione londinese della LIDU fu il sarto socialista vercellese Giuseppe Ressia, ma fin dalla sua costituzione il vero *magna pars* fu il forlivese Decio Anzani⁹, anch'egli sarto di professione, che grazie alla sua precedente permanenza in Francia e in Belgio aveva potuto creare una rete di contatti con altri militanti della LIDU operanti in quei paesi già prima dell'esodo dei fuoriusciti antifascisti. Il loro numero conobbe, in termini numerici, una notevole impennata proprio dopo il 1926, trovando però immediata assistenza e conforto grazie al lavoro delle sezioni della Lega che ottennero in cambio nuove e convinte adesioni. Naturalmente quando si parla di esilio antifascista verso il Regno Unito, la figura più nota alla quale fare riferimento è quella di Gaetano Salvemini alla quale si affiancò, per il suo impegno politico, il socialista Dino

⁸ L. CAMPOLONGHI, *Dopo un congresso*, in “La France de Nice et du sud-est”, 25 luglio 1927

⁹ Su Decio Anzani cfr., A. BERNABEI, *Esuli ed emigrati italiani nel Regno Unito*, Milano, Mursia, 1997, *ad indicem*

Rondani¹⁰, romagnolo come Anzani e frequentatore di lungo corso del mondo politico inglese poiché incaricato, fin dal primo dopoguerra, dal Partito socialista italiano di intrattenere contatti con il Labour Party e migliorare i rapporti anglo-italiani in campo sindacale. A dire il vero, la sua prima missione risaliva al periodo bellico: nel 1917, durante la sua permanenza a Londra, incontrò oltre ai dirigenti laburisti anche Errico Malatesta, uno dei massimi esponenti dell'anarchismo internazionale che godeva di un enorme prestigio all'interno della comunità, proprio nei concitati giorni in cui la rivoluzione bolscevica stava prendendo il potere in Russia¹¹.

Con l'avvento del fascismo, Rondani si trasferì nel 1926 a Nizza, dove divenne un punto di riferimento per il fuoriuscitismo dando vita a numerose iniziative, tra le quali si segnala la creazione di un ufficio di assistenza legale per gli emigrati, nel quale lavorò il giovane Sandro Pertini, difeso proprio da Rondani durante il processo intentatogli nel 1929 con l'accusa di aver dato vita a una radio clandestina. Durante la permanenza nelle Alpi marittime assunse la presidenza della LIDU locale e, recatosi a Londra, ottenne l'aiuto immediato della sezione londinese attivatasi per fornirgli importanti contatti con gli esponenti del *Labour Party*.

L'attività svolta dalla LIDU durante la missione londinese di Rondani mette in evidenza l'importanza della componente socialista all'interno della sezione e la stretta connessione esistente con gli ambienti laburisti.

Grazie al lavoro congiunto di Rondani e della Lega nacque nel 1928 l'*Italian Labour Delegation* (ILD) – organismo politico-sindacale voluto dalla *Labour Socialist International* e dall'omologa organizzazione sindacale, l'*International Federation of Trade Unions* (IFTU ma generalmente conosciuta come Internazionale di Amsterdam) – che divenne, di fatto, la sezione londinese del PSI (aderente all'Internazionale Operaia e Socialista) e della Confederazione generale del Lavoro (CGdL) negli anni Trenta¹².

Questo rapporto che vide cooperare l'ILD, la LIDU e il *Labour Party* ebbe numerose ricadute non solo in Inghilterra ma anche in altri paesi, primo tra tutti la Francia, che poté contare sugli gli aiuti fatti pervenire alle organizzazioni sindacali italiane. E questo nonostante gli ambienti laburisti

¹⁰ Su Dino Rondani cfr. la scheda biografica in: http://www.archiviobiograficomovimentooperaio.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=24404:rondani-dino&lang=it.

¹¹ ACS, CPC, busta 4405, fasc. Dino Rondani.

¹² S. FEDELI, *Il laburismo nell'emigrazione antifascista*, in ID, *Il retaggio dell'esilio. Saggi sul fuoriuscitismo antifascista*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2000, pp. 163-175.

inglesi non avessero ancora maturato alla fine degli anni Venti una reale percezione della minaccia per la stabilità europea rappresentata dal nascente regime mussoliniano. Una percezione rimasta tale anche dopo la missione in Italia dell'inviato dal *Trade Union Congress* (TUC), Walter Citrine, episodio, quest'ultimo, che meriterebbe uno studio approfondito.

Citrine si recò in Italia nel 1928 per verificare l'incidenza del lavoro svolto dal Segretariato degli operai italiani, costituitosi a Parigi dopo lo scioglimento della CGdL, la cui esistenza provocò una forte tensione all'interno del movimento socialista quando il consiglio esecutivo dell'IFTU, dopo neppure un anno d'attività dell'ente, decise di interrompere gli aiuti suscitando le ire dei dirigenti socialisti in esilio e dello stesso segretario dell'Internazionale socialista, Friedrich Adler. La missione di Citrine non portò ufficialmente a importanti risultati, se non a quello di appurare come il materiale prodotto a Parigi non riuscisse a superare i ferrei controlli del regime e come il sindacalismo italiano fosse dilaniato da divisioni interne che vedevano le posizioni antifasciste di Bruno Buozzi¹³, continuatore dell'opera della CGdL in esilio, contrapporsi con quelle collaborazioniste di Rinaldo Rigola¹⁴, segretario storico della Confederazione, creatore, nel 1926, dell'Associazione Nazionale Studi – Problemi del Lavoro, un centro studi politico-culturale che avrebbe negli anni successivi assecondato la politica sociale corporativa fascista.

Al termine della propria indagine Citrine consigliò i laburisti di continuare a finanziare le attività del Segretariato parigino, anche se con una cifra modesta (20 sterline al mese). Il suo rapporto non portò però alcuna chiarezza circa la reale situazione esistente in Italia all'interno del TUC e del *Labour Party*, che continuarono pertanto a sottovalutare la situazione permettendo così a Ramsey MacDonald – che nel frattempo aveva assunto l'incarico di primo ministro a capo di un governo, seppur di minoranza, laburista e che reggeva ad interim il *Foreign Office* – di non scostarsi troppo dalla politica filofascista del precedente governo, sostenuta dall'ex Cancelliere dello scacchiere, Winston Churchill, e dal ministro degli esteri, Austen Chamberlain. Una situazione che sembra trovare una conferma diretta in un' informativa proveniente dal consolato italiano a Londra, che sottolineava come le «autorità laburiste inglesi» non si inte-

13 Su Bruno Buozzi cfr., G. MAMMARELLA, *Bruno Buozzi (1881-1944). Una storia operaia di lotte, conquiste e sacrifici*, Roma, Ediesse, 2014.

14 Su Rinaldo Rigola cfr., P. MATTERA, *Rinaldo Rigola, una biografia politica*, Roma, Ediesse, 2011.

ressassero “affatto alla propaganda in Inghilterra” degli antifascisti, nonostante la numerosa colonia italiana fosse “generalmente avversa al fascismo per istintivi preconcetti” e che parte dell’opinione pubblica simpatizzasse per i fuoriusciti¹⁵.

I buoni rapporti instauratisi tra la LIDU e il laburismo inglese possono essere interpretati anche alla luce di una specifica strategia portata avanti dal governo MacDonald, tendente a privilegiare le associazioni o i gruppi che non si connotavano ufficialmente come antifascisti¹⁶ (un esempio su tutti la Concentrazione antifascista) pur essendo espressione di segmenti politici chiaramente contrari al regime. Una strategia che l’ambasciatore a Londra, Antonio Chiamonte Bordonaro, aveva discretamente suggerito allo stesso MacDonald informandolo come Mussolini avrebbe soprasseduto nel caso i laburisti inglesi avessero avuto rapporti con esuli socialisti italiani in quanto politicamente tali e non come antifascisti¹⁷.

Naturalmente si trattava soltanto di un compromesso diplomatico. Infatti appariva piuttosto chiaro come il ruolo della LIDU e delle altre organizzazioni fosse improntato su una convinta azione antifascista al punto che, su precisa richiesta dell’ambasciatore, agenti dell’Ovra furono infiltrati in tutte queste organizzazioni. A ciò si deve aggiungere che, proprio in quegli anni, Anzani venne segnalato come «acceso e pericoloso antifascista» e meritevole di essere inserito nella rubrica dei sovversivi¹⁸.

I rapporti tra LIDU e laburisti cambiarono e migliorarono a partire dal 1933, anno in cui Anzani entrò direttamente in contatto con il responsabile della sezione internazionale del *Labour Party*, William Gillies¹⁹.

¹⁵ ACS, Ministero Interno, Dir. gen. PS, Div. Affari gen. e ris. (1929), sez. I, b.9. Sull’atteggiamento del governo laburista di MacDonald cfr. anche S. FEDELE, *Storia della Concentrazione antifascista*, cit., pp. 50-51.

¹⁶ «Il solito informatore mi riferisce che il governo laburista avrebbe significato agli antifascisti della Gran Bretagna che non avrebbe tollerato l’esistenza in questo paese di associazioni portanti nomi e distintivi dai quali risultasse il carattere antifascista, pur lasciando implicitamente agli avversari del fascismo libertà di riunione e di azione sotto una denominazione qualsiasi. Ciò spiegherebbe la costituzione della *Italian Labour Delegation* (segretario Magri) e della *League of Nations Union Federation Italian Group* (Rondani) e della Lidu (segretario Ressa, socialista) che dovrebbero sostituire la concentrazione antifascista». Informativa del 20 novembre contenuta in ACS, CPC, busta 4287.

¹⁷ ACS, CPC, busta 4405, fasc. Dino Rondani. Cfr. anche A. BERNABEI, *Esuli ed emigrati italiani nel Regno Unito*, cit., p. 102.

¹⁸ ACS, CPC, Busta 164, fasc. Decio Anzani.

¹⁹ Labour Party Archive (LAP), William Gillies papers, WG/ITA/21-26, Correspondence with D. Anzani (addressed from Italian League for the Rights of Man).

In questa *liaison*, un decisivo ruolo di collegamento venne svolto da Catherine Howie, figura di riferimento per molti antifascisti residenti nel Regno Unito, come dimostrano anche le testimonianze di Salvemini e della famiglia Matteotti.

I due, quasi coetanei e provenienti entrambi da condizioni familiari e politiche simili, avevano già stabilito dei contatti negli anni precedenti per questioni inerenti l'ILD che, dopo il ritorno di Rondani in Francia, si era avviato verso un lento declino. La situazione era tale da portare il sarto forlivese a riferire al proprio interlocutore che all'inizio del 1933 l'organizzazione era ancora operante sotto la direzione di Alessandro Magri, un insegnante italiano che era giunto in Inghilterra nel 1927 e che aveva collaborato con Salvemini e Rosselli²⁰.

Non sono noti i motivi di una crisi che però crediamo essere imputabile da un lato alla tiepidezza con la quale i dirigenti laburisti avevano appoggiato le organizzazioni antifasciste italiane per non creare problemi diplomatici, dall'altro all'incapacità del suo presidente di gestirne le attività essendo spesso lontano da Londra per motivi lavorativi. Situazione che appariva ben nota alla dirigenza socialista a Parigi, al punto che nell'ottobre del 1934 Pietro Nenni si rivolse allo stesso Gillies annunciandogli che la Delegazione stava per essere rifondata²¹.

A parte questi contatti tra militanti socialisti, il rapporto tra Anzani e Gillies ruotò intorno al ruolo che la sezione londinese della LIDU voleva assumere contro il regime fascista e in particolare all'opera di sensibilizzazione nei confronti della stampa e dell'opinione pubblica inglese.

La questione era di primaria importanza in quanto buona parte dei maggiori quotidiani inglesi – con l'unica eccezione del “Manchester Guardian” – provava una certa simpatia nei confronti del regime fascista. Tale tendenza fu denunciata con veemenza anche da Salvemini nell'aprile del 1934²².

Per contrastare tale inclinazione, la LIDU ma più specificatamente Anzani e Gillies, cominciarono a pubblicare dei bollettini informativi, da inviare principalmente alle redazioni dei giornali, in cui attraverso precise

²⁰ ACS, CPC, Busta 164, fasc. Alessandro Magri. Cfr. anche L. SPONZA, *La BBC “in bianco” e “in nero”*. *La propaganda britannica per l'Italia nella seconda guerra mondiale*, in “storiAmeStre”, dicembre (2013), p.7.

²¹ LAP, William Gillies papers, WG/ITA/135, Correspondence with D. Rondani.

²² LAP, William Gillies papers, WG/ITA/43, Correspondence re publication of books by Prof. G. Salvemini.

analisi supportate da dati statistici e autorevoli interventi, venivano messe in discussione le notizie che apparivano sulla stampa italiana e che spesso e volentieri venivano riprese, senza i dovuti approfondimenti, dai giornalisti inglesi. Approfondimenti e interpretazioni su tematiche economiche, politiche e di costume, che evidenziavano le contraddizioni del fascismo analizzando con lucidità la sua politica espansionistica che unendosi a quella nazista avrebbe portato, secondo le tesi dei londinesi, allo scoppio della seconda guerra mondiale.

Il lavoro dei bollettini della LIDU, ottenne subito il consenso non solo dei già citati Salvemini, Rondani e Magri, ma anche di altre figure autorevoli dell'antifascismo italiano come Carlo Rosselli, che scrisse su Harold Goad, uno dei primi sostenitori inglesi del fascismo e sul ruolo che svolse nel 'fascistizzare' il *British Institute* di Firenze, oppure di Giuseppe Emanuele Modigliani, considerato da Gillies come un fiore all'occhiello della redazione, anche se seriamente preoccupato che i suoi scritti non fossero sempre in sintonia con la dirigenza laburista visto il prestigio che l'esule italiano godeva nell'Internazionale socialista. Figura quella di Modigliani che però, in un ambiente pullulante di spie e di informatori dell'Ovra, rappresentava anche una valida fonte d'*intelligence* ogni qual volta arrivano a Londra esuli italiani provenienti dalla Francia interessati a far parte della LIDU²³ e ad affiancare il lavoro di propaganda antifascista svolto da Anzani, Magri, Angelo Crespi²⁴, Decio Pettoello²⁵ e dal giovane Max William Salvadori-Paleotti, conosciuto comunemente come Max Salvadori, riuscito, in quanto cittadino inglese, a riparare in Inghilterra alla fine del 1933, dopo essere stato arrestato e inviato al confino nel luglio dell'anno precedente²⁶.

Lo stile sobrio e ben documentato che contraddistinse il materiale espressamente preparato per la stampa inglese, venne mutuato anche nella stesura del materiale propagandistico come si desume dagli opuscoli pubblicati nei primi anni Trenta come *Fascism, what it has done to the Italian*

²³ LAP, William Gillies papers, WG/ITA/62, Correspondence with G. Modigliani.

²⁴ Nato a Milano nel 1877 Crespi era residente a Londra dal 1919 ed era stato collaboratore del "Tempo", di "Critica Sociale" e dell'"Unità" di Salvemini. ACS, CPC, busta 1530, fasc. Angelo Crespi.

²⁵ Pettoello Decio Egberto Loadi era nato a Torino nel 1886 e si era trasferito in Inghilterra nel 1922 per insegnare all'Università di Cambridge. ACS, CPC, busta 3916, fasc. Pettoello Decio Egberto Loadi.

²⁶ Cfr. M. FRANZINELLI, *Max Salvadori: una spia del regime!?*, in "Italia contemporanea", 238 (2005), pp. 35-68.

People, in cui utilizzando le stesse fonti fasciste e altre indipendenti veniva messo in evidenza il fallimento della politica economica del regime e denunciato il ruolo svolto da Oswald Mosley, fondatore del *British Union of Fascists* e di Esmond Cecil Harmsworth, secondo visconte di Rothermere – proprietario del “Daily Mail” e della *General Trust*, società creata per controllare i giornali del suo impero nonché presidente della *Associated Newspapers* – notoriamente filo-fascista. In un altro opuscolo, dal titolo *The Menace of Fascism*, veniva fornita una meticolosa informazione sull’apparato repressivo del regime e messa in evidenza la similitudine totalitaria dei regimi fascista e nazista. La fine dell’esperienza politica della Concentrazione antifascista e le polemiche che contrapposero repubblicani, socialisti e giellisti provocò una crisi anche all’interno della sezione londinese della LIDU, che però riprese con forza le sue attività nel periodo compreso tra il 1936 e il 1939, impegnandosi in particolare a favore dell’antifascismo spagnolo. Ma questo è un altro capitolo della sua storia che merita una specifica e approfondita ricerca.

PAOLO BERTINETTI: A VERY SHORT MEMOIR

Geoffrey Nowell-Smith

Queen Mary, University of London, School of History

I have known Paolo for more years than I care to remember. We were in a sense mirror images of each other. I was English, working on mainly Italian subject matters – most particularly cinema, cultural history and Gramsci (whose *Prison Notebooks* I was translating). He was Italian, working on English literature. But our paths kept crossing. My cinematic interest in the work of the exiled American film-maker Joseph Losey intersected with his in the playwright Harold Pinter who had written scripts for Losey's *The Servant* (1963), *Accident* (1967) and *The Go-between* (1971). Even stronger was our shared love of Graham Greene, who had written several film scripts, the most famous being that for Carol Reed's *The Third Man* (1949), and whose novels had frequently been adapted for the screen – not always very well. In the case of Greene, however, it was not only the films that interested me but also the novels themselves, both the “serious” ones and those (such as *A Gun for Sale*) that the author himself called “entertainments”.

It was in our conversations about Greene that I came to realise that our shared liking for his work was not just a matter of taste but of conceptions of literature. We both had our modernist favourites – in his case Beckett, in my case the improbable pair of Carlo Emilio Gadda and Michelangelo Antonioni. But we both believed, as a matter of conviction as well as personal taste, that it was not a good idea for avant-gardes, artistic as well as military, to get out of touch with the main body of the army – or, in the case of literature, with more traditional forms and those more closely aligned with popular taste. In the case of cinema this point of view is relatively commonplace. With very few exceptions, all film critics and scholars enjoy and respect American popular cinema – and the popular cinemas certainly of France, sometimes Italy as well, and indeed those of most countries (though many of us draw the line at Bollywood,

even in the days when almost anything that can qualify as “post-colonial” is taken more seriously than it sometimes deserves). Moreover in cinema popular means genre: it means westerns, musicals, crime films, horror, science fiction. With literature it is different. Historians and critics of literature look at genres as defined by Aristotle and Lessing and important in the literary field at least until the end of the eighteenth century. But the modern fictional genres which take up most of the shelf space in ordinary bookshops receive very little critical attention. And yet Robert Louis Stevenson was almost entirely a purveyor of genre fiction and even Joseph Conrad did not hesitate to describe some of his novels as romances (though, with the exception of *The Rescue*, these tend not be among his better ones).

Hence the importance of Greene, one of the few twentieth-century authors who successfully straddled the growing divide between genre fiction and “literary” literature and endowed his works with political, moral and even theological content while remaining accessible to the mass public and without descending into the reactionary coyness and frivolity of a G.K. Chesterton for example. Indeed Paolo’s choice of favoured authors regularly distinguished itself in this way. While in appearance respectably mainstream it also showed a preparedness to go against the grain of unthinking fashionable judgement, particularly when it came to more recent writers. We didn’t, of course agree about everything, but our disagreements were amicable because of a shared belief in what literature ought to be able to do, even if it didn’t always live up to its calling.

The relationship of literature to politics was another area in which we shared similar though not identical views. Paolo was interested in authors whose writings illuminated the world of history and politics. These authors did not have to be progressive. Indeed it could often be an advantage if they weren’t. In this spirit he persuaded me to write for *Linea d’Ombra* (Conradian name!) about the colonial stories of William Somerset Maugham and then to give some seminars in Turin about the literature of Empire more broadly, focusing on Maugham, Conrad and Rudyard Kipling, none of whom could count as progressive but whose works are more perceptive about the grandeur and misery of the imperial enterprise than they are sometimes given credit for.

Then in 2008 Paolo asked me to help him with the writing of the short history of English literature commissioned from him by Einaudi. My role was the modest one of “consulente linguistico”, assisting with the niceties of English prose. Paolo’s written English, needless to say, was pretty good, but there are always things that an editor can do, even with the prose of native speakers. I thoroughly enjoyed the task, which was very educative, since Paolo’s knowledge of English literature was far greater than mine and I was able to learn a lot about authors whom were only names to me. What I was not supposed to do was tamper with the content. Every so often, however, I sought permission to modify his judgements. For example, I thought he was too dismissive of P. G. Wodehouse, whom I regard as (a) a truly great stylist and (b) not just the silly upper-class fop that he pretended to be. Permission in this case was refused but in other cases he asked for help, particularly when he had overrun the space available for some or other aspect of literature in English. Was Ian McEwan really worth more than a paragraph? (I said no, and he agreed.) How should one sum up the hybridity of V. S. Naipaul? (We got no further than agreeing that this was very difficult.) Paolo’s *English Literature. A Short History* is, in my opinion, a tour de force, which could usefully be recommended on reading lists for students of English literature in Britain and America as well as in Italy. I am proud that my labours behind the scene contributed what they did to making it the admirable work that it is.

A MOOT OR MUTE QUESTION? NOTE SU MALAPROPISMI E LESSICO MENTALE

Cristina Onesti

*“Sure if I reprehend anything in this world,
it is the use of my oracular tongue,
and a nice derangement of epitaphs.”*

Richard Brinsley Sheridan, *The Rivals*, act 3, scene 3.

1. *Dal teatro alle scienze del linguaggio*

Il termine *malapropism* deriva, come noto, dal personaggio di Mrs. Malaprop, che compare nella commedia *The Rivals* di Richard Brinsley Sheridan¹ ed il cui nome fu a sua volta ispirato alla locuzione francese *mal à propos* ‘a sproposito’: una zia gentildonna di provincia le cui battute teatrali inanellano incessanti storpiature e scambi di parole, con un innegabile effetto comico².

Nell’epigrafe sopra, il personaggio confonde per esempio nell’arco di poche righe *reprehend* per *apprehend*, *oracular* per *vernacular*, *arrangement* per *derangement*, *epitaphs* per *epithets*, divenendo una “formidabile macchina di risate”, nota Bertinetti³.

Ulteriori esemplificazioni tratte dal testo sarebbero numerosissime, se ne riportano di seguito alcune che possano restituire, almeno a mo’ di assaggio, la cifra stilistica dell’eloquio del personaggio⁴:

(1) she’s as headstrong as an *allegory* on the banks of Nile [alligator]

¹ Il drammaturgo irlandese la portò in scena per la prima volta nel gennaio 1775 al Covent Garden di Londra.

² Nell’occasione di questa *Festschrift*, mi piace ricordare che da studentessa universitaria ebbi la felice occasione di scoprire questo personaggio (che ritrovai a posteriori nelle pieghe della terminologia delle scienze linguistiche) grazie alle brillanti lezioni di Paolo Bertinetti sul teatro inglese della Restaurazione.

³ Cfr. P. BERTINETTI, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all’Ottocento. 1660-1895*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2006, p. 216.

⁴ Riporto tra parentesi quadre, qui come negli esempi che seguiranno, la parola *target* cui il/la parlante mirava ed in corsivo la parola effettivamente utilizzata nel testo.

- (2) ...promise to forget this fellow - to *illiterate* him, I say, quite from your memory [obliterate]
- (3) O, he will *dissolve* my mystery! [resolve]
- (4) He is the very *pine-apple* of politeness! [pinnacle]
- (5) I am sorry to say, Sir Anthony, that my *affluence* over my niece is very small [influence]
- (6) His *physiognomy* so grammatical! [phraseology]

La derisione di Mrs. Malaprop nei confronti degli studi tradizionali (“Greek, or Hebrew, or Algebra, or Simony, or Fluxions, or Paradoxes”, scena II, atto I) suggerisce allo spettatore che lei stessa non abbia ricevuto un’educazione di alto livello (sebbene il suo vocabolario – per quanto mal impiegato – sia quantomeno indizio di alcune passate letture).

In effetti il malapropismo in linguistica è stato spesso descritto in relazione a varietà di lingua marcate verso il basso lungo l’asse diastratico.

Se ci riferiamo alla lingua italiana lo ritroviamo *in primis* nella caratterizzazione dell’italiano popolare: nel lessico e nei processi di formazione delle parole dell’italiano popolare i malapropismi sono uno dei fenomeni considerati più rilevanti, definiti da D’Achille 2010 come “parole storpiate sul piano del significante per accostamento paretimologico ad altre più note”.

Anche Berruto (1993)⁵, nel descrivere la caratterizzazione delle varietà diastratiche dell’italiano a livello lessicale, ricorda anzitutto questo aspetto:

i cosiddetti *malapropismi*, cioè le parole riprodotte da un parlante incolto assimilandole a qualcosa che risulta più familiare o noto (a cui spesso ci si riferisce nella bibliografia in argomento con “storpiature” o “paretimologie”): formazioni *ad hoc* come *leconeria* per *leccornia*, e, più frequentemente, scambi e reinterpretazioni come *comprensibili* per *comprensivi*

(Berruto 1993, p. 65),

o come (riportando altri esempi di Rovere) *celebre* per *celibe*, *frustavano* per *sfruttavano*⁶, in cui vediamo in azione un meccanismo di sostituzione dell’elemento meno comune (forme poco frequenti o vincolate a contesti limitati) con un altro più comune.

⁵ G. BERRUTO, *Varietà diamesiche, diastratiche e diafasiche*, in A. A. Sobrero, *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 65.

⁶ G. ROVERE, *Testi di italiano popolare: autobiografie di lavoratori e figli di lavoratori emigrati: analisi sociolinguistica*, Roma, Centro studi emigrazione, 1977, rispettivamente p. 68 e p. 71.

2. Per una descrizione linguistica più approfondita

Le definizioni di *malapropismo* hanno visto nei decenni differenziazioni e dibattiti tra studiosi, connessi in particolare alle possibili cause dell'errore.

Posto infatti che non si tratti di una deviazione voluta o cercata per creare ilarità, la comparsa di tali sviste stimola la riflessione linguistica, soprattutto sul versante psicolinguistico, in merito a come il cervello umano processi queste parole e come le cataloghi nel cosiddetto *lessico mentale*, ovvero quella “sottocomponente della grammatica dove sono immagazzinate tutte le informazioni (fonologiche, morfologiche, semantiche e sintattiche) che i parlanti conoscono relativamente alle parole della propria lingua” (Graffi/Scalise 2002, p. 148), includendo pertanto non solamente la conoscenza delle singole unità lessicali, ma anche le “conoscenze relative al funzionamento delle parole e dei complessi rapporti tra le varie parole, tra varie classi di parole, ecc.” (*ibidem*).

Se alcune scuole hanno usato il termine in modo generico ed hanno dunque assimilato alla nozione di malapropismo qualsiasi parola sbagliata che emerge accidentalmente al posto di un'altra, simile per suono ma differente per significato, altri linguisti hanno focalizzato la propria attenzione su altre sottocategorizzazioni degne di interesse.

Si è constatato per esempio che, rispetto alla parola target, il malapropismo tende a conservare la stessa parte del discorso (cfr. Schmitt 2000; Aitchison 2012), a mostrare una quantità identica di sillabe e lo stesso modello di accenti; anche laddove quest'ultimo venga modificato, sono solitamente mantenute almeno le sillabe toniche e lo schema ritmico generale della parola-sorgente.

In questa direzione Aitchison/Straf 1981 avevano già osservato che le modalità di archivio e recupero dei dati risultano diverse in bambini e parlanti di età adulta: “Both groups retrieve words by looking for certain salient phonological features, and both utilise the same set of features. However, adults and children differ in the relative importance assigned to the various features” (1981, p. 218). In particolare gli adulti assegnano maggiore priorità alle consonanti iniziali delle parole rispetto ai bambini, mentre questi ultimi si concentrano di più sul numero di sillabe e sulla vocale accentata.

Le ragioni sono da ricercarsi in svariati fattori che interagiscono tra loro: da un'analisi svolta su 680 malapropismi inglesi, Aitchison e Straf ne

menzionano alcune possibili⁷. Notano anzitutto un'attenzione selettiva dei bambini nei confronti delle caratteristiche salienti di una parola, come il ritmo e le vocali accentate e, oltre a questo, una loro specifica attenzione per le finali di parola, forse dovuta all'intreccio di salienza percettiva e capacità di memorizzare le finali in rima (che, di riflesso, può anche significare una minore concentrazione sugli elementi iniziali); dall'altro lato, un'attenzione specifica negli adulti per le iniziali di parola è dovuta presumibilmente ad una maggiore familiarità con la parola scritta ed i dizionari. Infine, l'ampliamento del vocabolario durante la crescita del bambino potrà condurre all'esigenza di un sistema di immagazzinamento e recupero dati più economico, poiché – almeno per quanto concerne una lingua come quella inglese – le iniziali di parola risultano più efficaci rispetto alle finali nella distinzione di parole diverse. Gli autori considerano per esempio casi come *ability*, *debility*, *hostility*, *facility*, *virility*, ecc.: per un parlante incapace di porre attenzione alle consonanti iniziali, si tratterebbe di potenziali omonimi – ed un bambino ha in effetti poche di queste parole nel suo bagaglio lessicale rispetto ad un adulto. L'accrescimento progressivo del vocabolario guiderebbe dunque a dare maggiore priorità alle iniziali di parola.

Non è indifferente ricordare che questo tipo di osservazioni deriva proprio dall'analisi multivariata dei malapropismi prodotti da 472 parlanti anglofoni adulti e 208 bambini, a riprova della rilevanza che i dati sugli errori rivestono in indagini linguistiche con risvolti cognitivi.

2.1. *Distrazione o inconsapevolezza?*

Se i meccanismi di archiviazione delle informazioni nel nostro lessico mentale ci aiutano a delineare meglio il fenomeno, resta tuttavia da vagliare il livello di consapevolezza del parlante nel cadere in un malapropismo: nullo, abbiamo detto, nel momento dell'enunciazione – ma forse maggiore in una successiva fase di ripensamento?

⁷ Cfr. in particolare le riflessioni a p. 219 sugli esiti della ricerca sperimentale illustrata in: J. AITCHISON, M. STRAF, *Lexical storage and retrieval: a developing skill?*, in A. CUTLER, *Slips of the Tongue and Language Production*, The Hague, Walter de Gruyter, 1982, pp. 197-242.

L'importante contributo di David Fay e Anne Cutler ha analizzato come malapropismo un tipo di errore produttivo nel parlato, che gli autori esemplificano con:

(7) if these two vectors are *equivocal* [equivalent]

laddove il materiale linguistico in corsivo (cfr. nota 4) restituisce la parola effettivamente pronunciata dal parlante, per la quale Fay/Cutler usano il termine “errore” – coinvolgendo l'uso involontario di una parola errata e dunque una lacuna temporanea – per distinguere tale tipologia di casi da quegli errori che mostrano invece una vera e propria ignoranza dell'uso corretto (1977, p. 505).

Zwicky 1979 sottolinea invece nei malapropismi un'autentica ignoranza del termine coinvolto ed opta, proprio per introdurre un'ulteriore distinzione terminologica, per la dicitura *classical malapropisms* (differenziandola dalla definizione di Fay e Cutler). L'esempio che l'autore ne dà viene da una sua collega che si esprime dicendo:

(8) like social psychology, *bebest* with all these experiments [beset]

e che, a fronte di una successiva, esplicita, domanda su cosa intendesse dire, ribadisce che *bebest* era proprio ciò che aveva in mente e che quindi non riusciva a cogliere il problema sollevato dall'interlocutore.

Lo stesso vale per il caso che Zwicky osserva nel contesto di una discussione a proposito di diete⁸:

(9) *cholesterol* [chlovester oil]

in cui *chlovester oil* è stato poi chiaramente reiterato dal parlante anglofono, anche in risposta ad una domanda diretta sul nome della sostanza in questione.

La puntualizzazione di Zwicky è quindi rilevante rispetto al nodo della coscienza metalinguistica del parlante: i responsabili dei malapropismi alla Fay/Cutler non hanno intenzione di dire quello che dicono e sarebbero infatti in grado di correggersi se un interlocutore facesse loro notare la

⁸ A. M. ZWICKY, *Classical Malapropisms*, in “Language Sciences”, Volume 1, Issue 2, 1979, p. 340.

parola incriminata; i parlanti in (8) e (9), invece, non sono in grado di rettificare il termine storpiato.

È interessante peraltro notare come lo stesso Bertinetti (2006), nell'illustrare l'opera di Sheridan e le peculiarità di Mrs. Malaprop da una prospettiva completamente diversa di critica teatrale, commenti: "Non molti degli spettatori, pur accorgendosi degli errori, saprebbero trovare la parola giusta, o ricordare la citazione esatta"⁹ (non solo inconsapevolezza da parte dell'emittente dunque, ma talora anche parziale ignoranza del ricevente).

Studiando 158 malapropismi classici in inglese, Zwicky ritorna sulla questione dello *storage and retrieval system of the mental lexicon*, affermando che si tratti soprattutto di errori a tale livello, più che di casi legati ad un imperfetto apprendimento (1979, p. 343). Essi assomigliano statisticamente di più a fenomeni di *tip of the tongue* piuttosto che a *slips of the ear* e dunque il problema non sembrerebbe risiedere nella fase percettiva (se non in casi limitati), bensì in quella produttiva. E nella produzione linguistica solo pochi dei suoi esempi sono rappresentati da fenomeni di *reanalysis of the folk-etymological variety*, la maggior parte è appunto legata ad un problema di errato immagazzinamento delle informazioni nel lessico mentale:

"these mistakes [...] arise at some time when a speaker is trying to fish out one word from the mental lexicon but gets another one, without realizing that the actual utterance is not the target utterance. Upon hearing the actual utterance (that is, by feedback in the speech situation), the speaker accepts the actual utterance in place of the target, so that the actual utterance becomes the stored item. For the original error in retrieval to occur, the storage of the target must have been insecure, defective, or incomplete. Thereafter, the speaker's memory for the item is secure, but erroneous from the point of view of other speakers of the language."

Zwicky (1979, p. 344)

Ne riporto ulteriori esempi raccolti da Zwicky stesso:

(10) It all becomes a *mute* question [moot]

⁹ P. BERTINETTI, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento. 1660-1895*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2006, p. 216.

in cui una domanda o una considerazione opinabile, aperta al dibattito (*moot* è spesso riferito a una questione puramente teorica, accademica, con l'accezione negativa di mancata rilevanza pratica) diviene “muta” (*mute*), con un aggettivo significativamente collegato all'incapacità di comunicare, forse dunque involontariamente associato alla semantica della scarsa rilevanza pratica. Non è difficile ipotizzare che, a fronte della medesima parte del discorso e di una pronuncia simile, il parlante abbia mentalmente archiviato *mute* ed accetti quest'ultima come soluzione aporetica accanto a *question*.

E ancora:

(11) Then he [a doctor] gave me some kind of *anecdote* [antidote]

(12) People don't understand one another's feelings, but me, I'm *psychotic* [psychic]

Non mancano anche elementi linguistici di origine romanza (*ivi*, p. 342):

(13) the Queen's *eclectic* blue eyes [electric]

(14) I'm not *precluding* the possibility [excluding]

(15) That might give you a little *inclination* of the problem [indication]

Hockett 1973 vede in tale meccanismo una *idiolectal divergence*, nel momento in cui il parlante nativo si sta in realtà esprimendo in perfetto accordo con il proprio repertorio linguistico: tuttavia, in un punto particolare, il suo idioletto si discosta dall'uso generale, semplicemente per una difformità verificatasi nell'archiviazione dei dati¹⁰.

3. *L'incidenza delle varietà di lingua*

Chiariti alcuni nodi terminologici e tornando alla manifestazione dei malapropismi in varietà diastratiche basse, è possibile riscontrare quanto – sebbene il fenomeno si presenti anche in parlanti colti e nei loro “scivoloni” durante momenti di stanchezza o deconcentrazione – questi su-

¹⁰ C. Hockett, *Where the tongue slips, there slip I*, in V. A. Fromkin (ed.), *Speech Errors as Linguistic Evidence*, The Hague, Mouton, 1973, p. 111.

bentrino frequentemente nel parlante incolto o semicolto che tenta di “elevare” il proprio registro (cfr. anche Fromkin 1973, p. 110): conscio della distanza diafasica che lo allontana dalle varietà più formali di lingua, mira per esempio ad imitare termini aulici, formule appartenenti ad un registro alto o schemi collocazionali complessi.

È possibile rintracciare casi simili enunciati da parlanti italofoeni nel corpus VINCA (*Varietà di Italiano di Nativi Corpus Appaiato*, del gruppo corpora.unito.it)¹¹:

(16) Franco che è *assolto* nei suoi pensieri [assorto]

(17) vengo fermato dalla cameriera di quel ristorante che stava portando il servizio di un caffè vassoio in un negozio, m'*intimorisce l'alt* e mi chiede perché scappo [intimare l'alt]

Queste frasi sono state scritte da studenti di corsi serali di ragioneria, di solito adulti che non hanno terminato la scuola secondaria di II grado durante l'adolescenza e che pertanto la concludono a posteriori – un dato che può fornire un'indicazione, seppur vaga e non verificabile nei nostri dati, rispetto alla presenza di informanti semicolti.

La creatività e l'imprevedibilità di tali formazioni linguistiche non consentono tuttavia di lavorare con *queries* mirate in questo o altri corpora.

Solamente un'analisi manuale può identificarli ed è per questo che non mancano raccolte, cartacee o digitali, così come oramai anche interi blog o iniziative sui social network, da cui è possibile ricavare ulteriori esempi, di cui viene dichiarata l'autenticità:

(18) Mi tenti, ma credo di *reclinare* di nuovo [declinare]¹²

(19) Scusi, quando è stata l'ultima *erezione* del vulcano? [eruzione]

(20) Bisogna *astenersi* a quello che dice il medico [attenersi]

¹¹ Nato nel 2004 come corpus appaiato a VALICO (Varietà Apprendimento Lingua Italiana Corpus Online, *learner corpus* internazionale di italiano L2/LS) per fungergli da monitor, ha assunto poi dignità e vita autonoma, con l'obiettivo di mostrare come parlanti nativi di italiano diversi per età e grado di scolarizzazione scrivono nella propria lingua, e di diventare in futuro un corpus etichettato per POS ed errori, iscritto in un insieme più ampio di corpora di varietà di italiano contemporaneo (cfr. http://www.valico.org/vinca_CORPUS.html e <http://www.bmanuel.org/projects/vn-HOME.html>).

¹² Gli esempi da (18) a (23) sono stati raccolti dal gruppo “LAPIS FREUDIANO - raccolta dati” su Facebook, a cura di un gruppo di dottorandi dell'Università di Roma Tre. Si noti che in tali dati non è possibile verificare con certezza quella totale inconsapevolezza ed ignoranza della parola-target postulata da Zwicky 1979 (cfr. § 2.1.).

- (21) Io ho intenzione di arrivare *allibita* al matrimonio [illibata]
(22) Mi ha *tappato* le ali [tarpatò]

Da simili malformazioni non sono esenti neanche canali di informazione o organi web ufficiali:

- (23) Oggi Yulia Timoshenko è stata rilasciata dopo esser stata imprigionata per anni con accuse *affamanti* [infamanti]
(da: Tg La7)
(24) Uno spacco *linguinale* difficile da tenere sotto controllo [inguinale]
(da: <http://www.latuanotizia.com/>)
(25) Al punto che il sindaco [...] fu costretto ad *affiggere un manifesto* per invitare le guide alpine (gli scafisti della montagna) a essere meno ciniche [affiggere un manifesto]
(da: <http://www.partitodemocratico.it/>)

Ancor più frequenti, ed in parte maggiormente comprensibili, sono le sviste legate all'uso di terminologia tecnica di specifici campi del sapere, che comporta spesso molteplici tentennamenti nel parlante profano della materia:

- (26) Perché io *sodomizzo* le malattie [somatizzo]
(27) Ho il *polistirolo* alto [colesterolo]

Analogo discorso può essere circoscritto all'ambito delle scienze del linguaggio¹³:

- (28) tulipano è *eponimo* di fiore [iponimo]
(29) nell'apparato *fono-artico* [fono-articolatorio]
(30) le lingue *infusive* [fusive]

Menzionati altresì, quali punti di articolazione delle consonanti, divergenti variazioni sul tema del tipo: *labbrodentale*, *venale*, *laboriale* [labiodentale, velare, ?].

¹³ I casi citati in (28)-(30) sono segnalati in uno scambio tra linguisti iscritti al gruppo Facebook "Linguistica@UNIBO", a partire da interazioni professore-studente in situazioni d'esame, orale o scritto.

Già Berretta 1991 aveva analizzato l'apprendimento del lessico tecnico nella lingua di studenti universitari¹⁴, discutendone anche i malapropismi e raccogliendo esempi come:

- (31) *sovraesposizione* [sovraestensione]
- (32) lingue *austrindonesiane* [austronesiane]
- (33) *germinate* [geminate]

Si tratta in questo caso di parlanti italofoeni di buon livello culturale e linguistico, nelle fasi di approccio alla terminologia tecnica relativa ad una specifica microlingua.

È possibile notare come spesso i parlanti processino le informazioni linguistiche senza analizzarle in blocco, bensì tendenzialmente nelle loro parti costitutive, quindi nella loro struttura morfologica (dato che evidentemente si manifesterà in modo diverso in una lingua come l'inglese, morfologicamente meno ricca dell'italiano, ed in cui talvolta troviamo la sostituzione di due parole con un'unica:

- (34) I thought this might shed *sunlight* on the problem [some light]¹⁵.

Secondo Berretta le alterazioni nella morfologia derivativa nel lessico tecnico italiano risultano essere più frequenti dei malapropismi; in ogni caso si tratta di casi quantitativamente poco rilevanti, da cui l'autrice traeva conclusioni confortanti rispetto alla competenza lessicale degli studenti ed alle loro strategie di elaborazione e apprendimento di nuovi termini (1991, p. 117).

3.1. *Alcuni casi dall'inglese LS*

D'Achille (2010) ricorda infine come, per il parlante italofono incolto o semicolto, i malapropismi siano altresì “particolarmente frequenti con i nomi propri e le parole straniere”, riportando l'esempio di *tic* al posto di *ticket*.

¹⁴ M. BERRETTA, *(De)formazione del lessico tecnico nell'italiano di studenti universitari*, in C. Lavinio, A. A. Sobrero (a cura di), *La lingua degli studenti universitari*, Quaderni del Giscel/7, Firenze, La Nuova Italia, 1991, in particolare pp. 115 e seguenti.

¹⁵ Cit. in A. M. ZWICKY, *Classical Malapropisms*, in “Language Sciences”, Volume 1, Issue 2, 1979, p. 341.

Si tratta di un aspetto da non trascurare nell'educazione linguistica e che ci stimola a prendere in considerazione, seppur cursoriamente, cosa c'è nella resa dei forestierismi in varietà di lingua tendenti alla parte bassa dell'asse diastratico.

Se consideriamo in particolare alcuni anglicismi entrati massicciamente a far parte del lessico italiano, possiamo rilevare casi come i seguenti:

(35) Devo fare il *make-up* dei dati [backup]

(36) Le hanno consigliato di fare un *ketchup* medico [check-up]

(37) Si è fatta un *leasing* al viso [lifting]

o ancora le “confusioni di parole straniere” richiamate in Fresu (2012):

(38) *palché* [parquet]

(39) *parula* [parure]

dove si può talvolta aggiungere, rispetto alle esemplificazioni dei paragrafi precedenti, la tendenza ad italianizzare il lessico: l'idea di “semplificazione, almeno da parte soggettiva dei parlanti utenti del sistema linguistico, che [...] cercano di assimilare analogicamente a qualcosa di noto ciò che è ignoto o mal posseduto” (Berruto 1983, p. 64) passa in questo caso dalle regole fonotattiche della lingua madre.

Alcuni esiti saranno dunque frutto dell'accostamento ad un lemma effettivamente esistente in italiano (*palché* da *palco*) o ad una struttura interna di parola compatibile con la propria L1 (cfr. *parula*).

4. *Per concludere (“scremati dopo una lunga giornata di lavoro”...)*

Pur nella brevità ed inadeguatezza di questi primi appunti, possiamo prendere atto dell'affascinante orizzonte psicolinguistico e cognitivo dischiuso dall'analisi linguistica dei malapropismi, occorrenze autentiche e non infrequenti in tutte le lingue del mondo.

D'altronde Mrs. Malaprop resta “personaggio vero”, ricordava Bertinetti (2006)¹⁶, con un profilo psicologico e culturale che di norma convince lo spettatore, così come le altre figure dell'opera di Sheridan.

¹⁶ P. BERTINETTI, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento. 1660-1895*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2006, p. 217.

La “sottile verità di personaggi”¹⁷ della commedia *The Rivals* passa anche da qui, dalla verosimiglianza degli errori in cui incappa e si inceppa la nostra lingua.

In attesa di studi e raccolte dati più approfonditi, si auspica di aver offerto al lettore anche qualche momento di spensieratezza, persuasi dell'importanza di una certa dose di *humour* nel teatro così come nella vita, che possa rimettere in moto quanto suggerito da Emanuele Banfi: quando, di fronte ad uno spettacolo comico, ridiamo di battute e personaggi che

“giocano” con le parole togliendo loro ogni rapporto “rigoroso” con il campo dei significati, si ride in quanto tali forme di comicità ci conducono a cogliere aspetti marginali delle cose del mondo: riattivano in noi un uso “liberato” della fantasia, mettono in moto meccanismi che l'educazione e le regole del vivere “civile” avevano in noi un uso “tacitato” per sempre.

Banfi (1995, p. 52)

Riferimenti bibliografici

- J. AITCHISON, *Words in the Mind: An Introduction to the Mental Lexicon*, John Wiley & Sons, 2012.
- J. AITCHISON, M. STRAF, *Lexical storage and retrieval: a developing skill?*, in “Linguistics”, Volume 19, Issue 7-8, 1981, pp. 751-796. (Ripubblicato in: A. CUTLER, *Slips of the Tongue and Language Production*, The Hague, Walter de Gruyter, 1982, pp. 197-242).
- E. BANFI, *Il linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche*, in ID. (a cura di), *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Trento, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995, pp. 17-70.
- M. BERRETTA, *(De)formazione del lessico tecnico nell'italiano di studenti universitari*, in C. Lavinio, A. A. Sobrero (a cura di), *La lingua degli studenti universitari*, Quaderni del Giscel/7, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 101-121.
- G. BERRUTO, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in “Vox Romanica”, 42, 1983, pp. 38-79.

¹⁷ *Ibidem*.

- G. BERRUTO, *Varietà diamesiche, diastratiche e diafasiche*, in A. A. Sobrero, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 37-86.
- P. BERTINETTI, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento. 1660-1895*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2006.
- P. D'ACHILLE, *L'italiano popolare*, in *Enciclopedia dell'Italiano (EnclIt)*, diretta da R. Simone, con la collaborazione di G. Berruto e P. D'Achille, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2 voll., 2010-2011, vol. I, pp. 723-726.
- D. FAY, A. CUTLER, *Malapropisms and the Structure of the Mental Lexicon*, in "Linguistic Inquiry", 8 (3), 1977, pp. 505-520.
- R. FRESU, *Malapropismo, quel vocabolo deforme*, in *Treccani.it, Enciclopedia italiana*, in http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/errori/mainSpeciale.html, Maggio 2012.
- V. A. FROMKIN (ed.), *Speech Errors as Linguistic Evidence*, The Hague, Mouton, 1973.
- G. GRAFFI, S. SCALISE, *Le lingue e il linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- C. HOCKETT, *Where the tongue slips, there slip I*, in V. A. FROMKIN (ed.), *Speech Errors as Linguistic Evidence*, The Hague, Mouton, 1973, pp. 93-120.
- G. ROVERE, *Testi di italiano popolare: autobiografie di lavoratori e figli di lavoratori emigrati: analisi sociolinguistica*, Roma, Centro Studi Emigrazione, 1977.
- N. SCHMITT, *Vocabulary in Language Teaching*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- R. B. SHERIDAN, *The Rivals*, edited with introduction and notes by C. J. L. Price, Oxford, University Press, 1968 (first published: 1775, for John Wilkie).
- B. SPILLNER, *Error analysis: a comprehensive bibliography*, Amsterdam, John Benjamins, 1991.
- A. M. ZWICKY, *Classical Malapropisms*, in "Language Sciences", Volume 1, Issue 2, 1979, pp. 339-348.
- A. M. ZWICKY, *Classical malapropisms and the creation of a mental lexicon*, in Obler L., Menn L. (eds.), *Exceptional Language and Linguistics*, New York, Academic Press, 1982, pp. 115-132.

ÀLEX RIGOLA RISCRIVE SHAKESPEARE:
RILETTURA DEI CLASSICI
NEL TEATRO SPAGNOLO CONTEMPORANEO

Veronica Orazi

Àlex Rigola (Barcelona 1969), regista teatrale e drammaturgo, si forma all'Institut del Teatre della *ciutat condal*. Dirige il Teatre Lliure di Barcellona dal 2003 al 2011 e dal 2010 la Biennale di Venezia-Teatro¹. Firma la sua prima regia a ventisette anni, con *Cami de Wolokolamsk* (1996) di Heiner Müller ed è autore di opere originali e di suggestive riscritture di classici, che ne hanno sancito la notorietà in Spagna e all'estero. Tra i suoi lavori vanno segnalati almeno *Kafka: El procés*² (1997), versione sintetica e audace del racconto kafkiano³, sul concetto e sul senso di colpa, non solo in senso psicologico – come nell'originale – ma anche sociale, riflesso

¹ Cfr. V. ORAZI, *Àlex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia – Teatro 2013*, in “Rivista Italiana di Studi Catalani”, III (2013), pp. 77-98; M. GIOVANNELLI, *La Biennale 2011? “Un àgora donde compartir”*. Intervista ad Àlex Rigola, in “Stratagemmi. Prospettive teatrali”, XVI (2010), pp. 171-176. Cfr. anche E.E. MARINONI, *Àlex Rigola*, tesi di laurea triennale, Roma, La Sapienza, luglio 2014.

² Cfr. J.A. PRADAS AZOR, “*Kafka: El Procés*”, in “Assaig de Teatre”, XII-XIII-XIV, 1 (1998), pp. 347-351, consultabile online all'indirizzo www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre.

³ Rigola si dedica anche alla drammatizzazione di testi narrativi, seguendo una tendenza della drammaturgia contemporanea. Sull'argomento cfr. almeno: V. ORAZI, *Dalla narrativa alla scena: J. Sanchis Sinisterra e la riscrittura teatrale*, in *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi. Atti del XXVIII congresso dell' AISPI*, Pisa 27-30 novembre 2013, in stampa; J. SANCHIS SINISTERRA, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2010; J. SANCHIS SINISTERRA, *Una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004; J. SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002; M.B. SOSA ANTONIETTI, *Una ficción sin fronteras: reescritura y metateatralidad en el teatro de J. Sanchis Sinisterra*, in *Tiempo, texto y contexto teatrales*, a cura di O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, 2006, pp. 145-152; M.B. SOSA ANTONIETTI, *El teatro de J. Sanchis Sinisterra: reescritura y metateatralidad*, tesi dottorale, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, poi pubblicata col titolo *La fronteras de la ficción: el teatro de J. Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

della lotta dell'individuo contro una società burocratizzata, schiacciata dalla Legge (mero simulacro della vera giustizia) che alla fine inghiotte la sua vittima, incarnando un potere arbitrario che non lascia margine d'azione. *Troianes*⁴ (1998) di Euripide, poi *La màquina d'aigua* (1999) di David Mamet, Premio della Critica per la migliore regia, una favola sulla fiducia nell'essere umano, concretizzata nella vicenda di un uomo che riesce a destabilizzare il sistema capitalista, secondo la prospettiva del teatro sociale. Seguono *Un cop baix* (2000) di Richard Dresser e nel 2001 *Suzuki I & II* di Alexei Xipenco, *Woyseke* di George Büchner e *Les variacions Goldberg* di George Tabori, dove un regista e il suo assistente allestiscono una versione teatrale della Bibbia, offrendo un esempio di metateatro in cui lo scenario diventa metafora della Creazione per sollecitare il pubblico alla riflessione esistenziale e sulla prospettiva metateatrale. Quindi *Ubú Rey* (2002) di Alfred Jarry, rilettura esperpentica della perversione del potere e degli abusi che ne conseguono⁵. Nel 2003 Rigola presenta *Glangarry Glen Ross* (2003) di David Mamet⁶, spietato ritratto del mondo del lavoro segnato dalla precarietà in una società in cui ogni mezzo è lecito per raggiungere il successo, e *Cançons d'amor i droga*, con Pepe Sales, Albert Pla e Judit Farrés, che riceve l'Enderrock Prize come migliore *musical*. Seguono *Santa Joana dels escorxadors*⁷ (2004) di Bertold Brecht, denuncia del capitalismo, e nel 2006 *La nit just abans dels boscos* dal monologo di B.-M. Koltès, sulla figura dell'emigrante sperduto in una città notturna alla ricerca di un interlocutore da cui essere ascoltato, e *Largo viaje hacia la noche* di Eugene O'Neill, Premio Notodo, esempio di teatro da camera basato sulla parola in cui i personaggi – componenti della stessa famiglia – sono obbligati a convivere tra mille tensioni che li condurranno all'auto-distruzione. L'anno successivo allestisce con Pablo Ley *2666*⁸ (2007) dal romanzo postumo di Roberto Bolaño, vincitrice del Premio de la Crítica de Barcelona per il migliore spettacolo teatrale e nel 2008 del Premio Terenci Moix di Arti Sceniche e del Premio Querty per il migliore adattamento da un romanzo; nel 2009 l'opera si aggiudica anche il Max Awards per il miglio-

⁴ Cfr. M. GIOVANNELLI, *Sulle macerie della città (e di Euripide): Le "Troiane" del contemporaneo*, in "Stratagemmi. Prospettive teatrali", XVI (2010), pp. 103-123.

⁵ Si ricordi la reinterpretazione realizzata da Els Joglars, *Ubú President* (1995), sulla figura di Jordi Pujol, cfr. V. ORAZI, *Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna*, in "Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche", XVI (2013), pp. 51-73.

⁶ Cfr. A. RIGOLA, *Glangarry Glen Ross*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2003.

⁷ Cfr. A. RIGOLA, *Santa Joana dels escorxadors*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2005.

⁸ Cfr. A. RIGOLA, *2666*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2007.

re spettacolo e la migliore scenografia. Nel 2008 l'autore presenta *El buñuelo de Hamlet* di Luis Buñuel e *Rock'n Roll* di Tom Stoppard, ambientata in Cecoslovacchia e Inghilterra tra la fine della Primavera di Praga e la caduta del muro di Berlino, sul rischio di trasformare l'ideologia nell'unica ragione di vita. Nel 2009 è la volta di *Nixon-Frost*⁹ di Peter Morgan, sul caso Watergate e sull'intervista che l'ex-presidente USA concesse al giornalista David Frost, e *Better Days* di Richard Dresser, commedia sociale sulla crisi economica; poi *Gata sobre teulada de zinc calenta*¹⁰ (2010) di Tennessee Williams. Infine – nel 2013 – l'adattamento teatrale del film di Woody Allen *Maridos y mujeres* presentato al Teatro de la Abadía di Madrid e *El policía de las ratas*¹¹, un giallo teatrale tratto dall'omonimo racconto di Roberto Bolaño.

Condividendo tendenze sperimentali che vedono sempre più spesso drammaturghi e registi sfruttare le tecnologie audio-visive e concedere grande rilievo al movimento e all'espressione corporea, Rigola ha prodotto *Tragedia*¹² (2011), un *poema visual* ambientato in un paesaggio mediterraneo (simboleggiato da un campo di grano in cui campeggia un ulivo) basato su *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche. L'opera cui il *poema* si ispira e che reinterpreta istituisce un parallelismo tra la storia della tragedia e della società greche, seguendo un percorso di ascesa e decadenza che sfocia nella riflessione sulla crisi dello spirito europeo e sulla conseguente necessità di rinnovamento, tema antico ma sempre attuale. Il confronto si concretizza nella dialettica tra spinta apollinea (simbolo del sogno, delle arti plastiche e dell'equilibrio) e dionisiaca (simbolo dell'ebbrezza, della musica, della frenesia). Si tratta di sprofondare lo sguardo nell'abisso assumendo anche l'orrore dell'esistenza (della società contemporanea) senza cedere ma anzi facendosene carico e trasformandolo in sollecitazione all'impegno.

Rigola, però, collabora anche con il mondo dell'opera lirica: ha curato la regia di *Der fliegende Holländer* di Richard Wagner, al Teatro Real di Madrid (2010) e al Gran Teatro del Liceu di Barcellona (2013) e nella stagione 2013-2014 *Madama Butterfly* di Puccini al Teatro la Fenice di Vene-

⁹ Cfr. A. RIGOLA, *Nixon-Frost*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2009.

¹⁰ Cfr. A. RIGOLA, *Gata sobre teulada de zinc calenta*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2010.

¹¹ Prima produzione della neonata compagnia Hartbreack Hotel che il drammaturgo ha fondato assieme a Jordi Puig, Max Glanzel, Joan Carreras e Andreu Benito. Cfr. V. ORAZI, *Verso la performance*, cit., pp. 83-85.

¹² Trailer disponibile online all'indirizzo <http://youtu.be/27uekBofd8>.

zia, nel segno del minimalismo con qualche concessione alle nuove tecnologie, come il video di stelle e galassie che scorre sullo sfondo durante il preludio del terzo atto. Questa linea di ricerca conferma l'interesse sperimentale diffuso nella drammaturgia spagnola contemporanea per la lirica, condiviso da altri autori, registi e collettivi (La Fura dels Baus, Comediants, ecc.)¹³.

Nell'attività di drammaturgo e adattatore di testi narrativi e teatrali di Rigola, la produzione shakespeariana gioca un ruolo chiave da quasi quindici anni.

È un percorso che inizia con *Titus Andronicus* (2000), espressione di una chiara volontà di ricerca, Premio per la giovane regia Luis Alonso (2000) e Premio Butaca per il migliore spettacolo e la migliore regia (2001), opera violenta in cui si insiste sul tema della vendetta per mettere in guardia il pubblico dall'azione irriflessiva. Il dinamismo in costante accelerazione domina la scena bloccando la riflessione e il pensiero, schiacciati da impulsi e passioni tanto irrefrenabili quanto esiziali. Si tratta di una sorta di monito ai potenti di oggi, più preoccupati delle vicende interne ai loro partiti che dei problemi della società che dovrebbero governare: le decisioni di queste controfigure trasparenti – se espressione di un mero esercizio di potere – portano alla tragedia, sotto gli occhi di un Tito Andronico che assume il profilo psicologico di un malato di mente su uno sfondo vivacizzato da registri drammaturgici (dall'impostazione brechtiana a quella amatoriale) e musicali (colonna sonora, effetti audio, ecc.) vari e diversificati. Nell'opera viene estremizzato il concetto di teatro come spazio in cui tutto è permesso, sfruttando le potenzialità offerte dal testo shakespeariano (polifonia contenutistica, sfumature di senso e quindi di letture). Il risultato è lo spettacolo più audace che Rigola abbia allestito, sintesi di tipologie drammatiche diverse. La violenza di cui il testo originale è intriso è stata oggetto di indagine da parte dell'autore, per arrivare a identificare la modalità migliore per enfatizzarne la crudezza. In scena però non vi è sangue né vi sono membra mutilate: tutto ciò è stato riproposto sfruttando il meccanismo che l'autore definisce di 'sostituzione teatrale', basato sull'uso di oggetti simbolici per creare un linguaggio, una serie di metafore che lo spettatore deve interpretare. La *pieza* presenta anche accenni ironici, talvolta persino umoristici: per esempio nel denunciare la rigidità sclerotizzata che porta a seguire le leggi in modo eccessivamente rigoroso, trasformandole in una gabbia che impri-

¹³ Cfr. V. ORAZI, *Verso la performance*, cit..

giona l'uomo, annullando lo spazio per l'azione fuori dagli schemi, impedendo l'evoluzione individuale e collettiva.

Segue *Juli Cèsar*¹⁴ (2002), opera essenzialmente politica sulla corruzione del potere, su come arrivare a detenerlo e sulla capacità di persuadere la massa, tanto che i politici sono stati invitati a teatro per meditare sulle loro responsabilità. Anche in questo caso la colonna sonora e la musica giocano un ruolo decisivo: sono perturbanti, forti (sono identificabili due citazioni da *Apocalypse now*: la cavalcata delle Valchirie e *The end* dei Doors) ed enfatizzano le terribili conseguenze che il fascino e l'attrazione del potere esercitano sugli uomini. Il minimalismo si impone nell'essenzialità della scena: una fila di sedie, le pareti spoglie del teatro e un pavimento di linoleum che viene imbrattato progressivamente, metafora della perversione della politica. Opera intensa, innovativa e moderna, tratti consueti della drammaturgia di Rigola, in cui spicca ancora una volta la fisicità quasi coreografica dei corpi, del movimento degli attori che compaiono tutti sul palcoscenico fin dall'inizio dello spettacolo indossando lo smoking. Alcuni personaggi maschili sono interpretati da attrici, inversione della prassi teatrale dell'epoca dell'originale e allusione alla presenza femminile nella vita politica attuale. Bruto e Cassio sottolineano la necessità non più procrastinabile di eliminare Cesare per il bene di Roma e, a partire da questo momento, si susseguono scene che potremmo definire fotogrammi teatrali, cariche di intensità, di violenza e di poesia. I discorsi con cui i personaggi arringano la folla, significativamente divisa in due gruppi – *World e War* –, sono amplificati dai microfoni. Un Giulio Cesare attuale e allo stesso tempo eterno, che entra in scena con un cane rottweiler, controfigura della lupa di Roma. L'opera sintetizza alcuni interrogativi: chi si comporta in modo etico e chi no? chi aspira al potere e perché? chi è il politico oggi? Il messaggio dell'adattamento è questo: se uccidere Cesare è lecito pur di raggiungere lo scopo, allora abbiamo aperto il vaso di Pandora e legittimato la violenza per raggiungere un obiettivo politico ritenuto socialmente utile. L'opportunità di anteporre la ragione ai sentimenti e all'emotività è un altro tema chiave; a questo proposito l'autore condivide l'opinione di Harold Bloom sul testo shakespeariano, molto più sottile e ambiguo di quanto sembri: Bruto non è il cattivo assoluto, né Marco Antonio il buono assoluto; dov'è il secondo quando uccidono Cesare? perché non è in senato?

¹⁴ Cfr. A. RIGOLA, *Juli Cèsar*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2002 e poi ancora 2003.

Poi *Ricard 3r*¹⁵ (2005), caratterizzato da proiezioni e dall'uso innovativo delle tecniche audio-visive, da azioni in diretta, dalla musica rock dal vivo. Questa audace rivisitazione è ambientata in un bar degli anni '80 in cui Riccardo III è un individuo ambizioso, che lotta per imporsi in un mondo competitivo. Un tema che riflette aspetti della società contemporanea dove la solitudine, gli atteggiamenti ossessivi e l'insensibilità rischiano di sfociare nella più folle irrazionalità se posti al servizio della scalata al potere. Così, nel mondo ovattato di un college americano di altissimo livello, Riccardo – il perdente disprezzato, l'anti-modello di questo ambiente patinato – si procura delle armi e assieme a un amico irrompe alla festa del college sparando all'impazzata e massacrando i compagni – i 'veri' modelli: la Miss più bella e il campione di football –, traducendo in azione drammatica violenta il tema dell'ambizione sfrenata e della brama di potere incontenibile, come sempre di grande impatto e provocatoria per la sua modernità nella rivisitazione di Rigola. Contribuiscono alla sperimentazione innovativa e alla presa sul pubblico l'impiego della luminotecnica, i silenzi, gli effetti sonori e le parti corali in cui i personaggi si esprimono all'unisono. L'intento è sollecitare gli spettatori riattualizzando il messaggio del capolavoro shakespeariano, obiettivo raggiunto da Rigola, posto che secondo la critica il suo *Ricard 3r* sta al teatro come *Il Padrino* sta al cinema¹⁶.

O ancora *European House (Pròleg d'un Hamlet sense paraules)*¹⁷ del 2005, ambientato ai nostri giorni in una casa borghese durante il funerale di un uomo d'affari. Lo spettacolo si apre con lo spettro del defunto che spicca nell'oscurità nella parte alta dello scenario per riapparire in momenti diversi dello spettacolo, persino attraverso lo schermo del televisore. La vicenda si sviluppa senza dialoghi verbali espliciti, perché l'autore vuole che lo spettatore osservi e capti il senso di ciò che vede per riflettere sull'esistenza e sulla società. In questo modo, il gesto, il movimento, l'espressione facciale assumono un rilievo totale in un quadro di vita quotidiana comune. L'azione, senza il supporto della parola, si sviluppa seguendo un ritmo lento, che contribuisce a suscitare inquietudine e a

¹⁵ Cfr. A. RIGOLA, *Ricard 3r*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2005.

¹⁶ J.M.F. ALMAZÁN, "El Padrino es al cine lo que Los Soprano son a la televisión y, desde ahora, lo que Ricard 3r al teatro", *El Día*, 2005, cfr. <http://anterior.teatrelivre.com/document/gira%20european%20cas.pdf>.

¹⁷ Cfr. A. RIGOLA, *European House (Pròleg d'un Hamlet sense paraules)*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2006.

destabilizzare. L'organizzazione della scena è estremamente suggestiva: il palcoscenico riproduce lo spaccato di un appartamento disposto su tre piani, con sette ambienti (il giardino, il salone, la camera da letto della coppia e quella di Amleto, lo studio, il bagno, la stanza delle due domestiche), presentati come compartimenti stagni, con cambi di ambientazione a scena aperta, grazie al sapiente impiego della luminotecnica. Anche la scenografia contribuisce a enfatizzare lo sviluppo della vicenda, come sottolinea la stanza rosso vivo della protagonista, la neo-vedova Gertrudis, dove si svolge un atto sessuale violento tra lei e il suo amante, oppure la stanza del giovane Amleto, con una parete occupata da un maxi-poster del Che, simbolo della ribellione e dell'idealismo del giovane. Nell'epilogo su uno schermo luminoso scorrono frasi di contenuto esistenziale, a cominciare dal classico «Essere o non essere?».

Quindi *Coriolà*¹⁸ (2012) libero adattamento di rabbiosa attualità, con luci al neon e personaggi in giacca a cravatta, incentrato sul tema dell'abuso di potere ai danni dei deboli (specie in tempi di crisi), denuncia del netto contrasto fra tradizione e progresso per sottolineare i rischi della disinformazione della massa, vittima della manipolazione di chi si serve della retorica e delle posizioni di privilegio per interessi personali a scapito del bene comune e della collettività, per affermare la propria ambizione a fini individuali. Quando Coriolano e Bruto arringano il popolo romano si rivolgono al pubblico, abbattendo la quarta parete e coinvolgendo il pubblico che diventa parte integrante dello spettacolo. Anche in questo caso Rigola sperimenta con audacia e creatività, proponendo un allestimento, un impiego della luminotecnica, dei mezzi audio-visivi, della coreografia e delle attrezzature tecniche estremamente efficaci nel riflettere la realtà del mondo globalizzato¹⁹ in una visione affatto pessimistica ma anzi oggettiva, sostenuta da spettacolari scene corali, per stimolare la riflessione e la conseguente scelta etica.

Infine *Mcbth (Macbeth)* (2012), reinterpretedo come sintesi del viaggio attraverso la malvagità, che spalanca davanti agli occhi dello spettatore il baratro della tragedia, con la coppia protagonista accecata dall'ambizione, risucchiata in una spirale di violenza e sangue fino all'auto-distruzione. L'opera concretizza la ricerca dell'essenza del messaggio teatrale, attra-

¹⁸ Cfr. A. RIGOLA, *Coriolà*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2012.

¹⁹ Una gru campeggia sulla scena, spostando uno schermo illuminato da luci al neon dove compare la scritta Democracy, mentre gli attori brandiscono la katana o indossano guanti da box.

verso il bipolarismo drammatico tra ambizione ed etica insito nella natura umana; si presenta come *thriller* percorso da elementi irrazionali, denuncia di come la menzogna e le false apparenze finiscano per dare corpo a un mondo senza valori né principi, richiamo – ancora una volta – ai politici contemporanei, per evitare le ricadute collettive oltre che soggettive di una simile condotta da parte di chi detiene il potere. Rigola mostra il protagonista enfatizzando il senso e le conseguenze di scelte che lo proiettano oltre un punto di non ritorno, dove la sete di potere si trasforma in un incubo di morte e tirannia. Lo spettacolo, definito ‘sintetico’, come sottolinea anche visivamente il titolo, prevede variazioni quasi impercettibili nei costumi di scena e presenta un allestimento minimalista che stimola l’intervento costante dell’immaginazione da parte del pubblico.

Attualmente Rigola sta continuando a sviluppare questa linea di ricerca, a dimostrazione di quanto l’opera di Shakespeare sia centrale nella sua indagine drammaturgica. La prima della nuova rilettura shakespeariana è prevista per il 20 settembre 2014 allo Schauspielhaus di Düsseldorf. Si tratta di un lavoro su *A Midsummer Night’s Dream*, trasposta in un mondo di ebbrezza, sensualità ed eccessi di ogni tipo, ambientata nella *Factory* newyorchese di Andy Warhol agli inizi degli anni ’60, trasgressivo centro d’avanguardia dell’epoca. Nella rivisitazione proposta, ballerini, cantanti, attori, personaggi del mondo del cinema e una folla di *groupies* e *sex addicts* alla ricerca di sensazioni forti si incontrano nella *Factory* dell’artista per sperimentare ogni sorta di sregolatezza, fra quadri, film, musica, performances: un vero e proprio *walk on the wild side*. L’adattamento – come la stessa storia della *Factory* – dimostra quanto questo ‘mondo dei sogni’ fatto di droga e sesso possa essere esaltante e al contempo distruttivo e quanto chi lo brama finisca per oscillare pericolosamente tra esaltazione e disperazione (con un tocco di arroganza egolatrica), travolto dall’irrefrenabile quanto inappagata volontà di spingersi sempre più oltre per soddisfare il piacere e l’eccitazione.

L’interesse per i capolavori del passato (ancora una volta shakespeariani) aveva trovato un’ulteriore espressione in occasione della Biennale di Venezia-Teatro 2013, di cui il regista-drammaturgo – come accennato – è direttore. In quel contesto la riflessione sui grandi autori di riferimento e sulla loro opera è stata riproposta attraverso la creazione collettiva. Un teatro, insomma, che mantiene ben saldi e anzi rafforza i legami con la tradizione, come da tempo dimostra l’attività di molti drammaturghi e collettivi a livello internazionale. A Venezia, seguendo la

proposta e l'esperienza di Rigola, è stato attorno al ripensamento dell'eredità di Shakespeare che gli artisti chiamati a tenere i laboratori previsti all'interno dell'iniziativa e i partecipanti selezionati ne hanno sviluppato la reinterpretazione creativa. Dalla sperimentazione di questi maestri con i giovani allievi dei *workshops* è nato *Shakespeare x 5*, un percorso itinerante di cinque spettacoli brevi su alcuni personaggi emblematici del dramma-turgo inglese, presentato al pubblico l'ultimo giorno del Festival: Gabriela Carrizo (Compañía Peeping Tom) ha tratteggiato una nuova *Ofelia*; Jan Lauwers (Needcompany) un *Re Lear* personale e suggestivo; Angélica Liddell si è concentrata sulla figura di *Lucrezia*²⁰; Krystian Lupa sulla coppia *Amleto e Ofelia*; Claudio Tolcachir ha ricreato un inquietante *Macbeth* dal forte impatto emotivo.

Insomma, Rigola si conferma una figura di grande interesse nel panorama teatrale internazionale; la sua produzione si rivela sempre più intrigante, pervasa da un dinamismo interno che assorbe, rielabora e concretizza in modo originale le tendenze, gli spunti e le pulsioni della scena contemporanea e ne connotano lo sviluppo in modo audace ed efficace.

Per gli sviluppi successivi, non resta che attendere l'edizione della Biennale Venezia-Teatro 2015.

²⁰ Protagonista del poema narrativo *The Rape of Lucretia* (1594); cfr. V. ORAZI, *Alex Rigola*, cit., pp. 86-87.

LE PERIFRASI CON PARTICIPIO PRESENTE IN GOTICO

Giuseppe Pagliarulo

La combinazione copula + participio presente è attestata 115 volte nella Bibbia di Wulfila e rende, nella schiacciante maggioranza dei casi, analoghe combinazioni di εἶμι o γίνομαι + part. pres. Il gotico la adopera autonomamente, secondo Mossé (1938: 27), in un totale di soli sette luoghi: Gv 9:8, 12:29, 16:20, 1Cor 10:18, 11:2, 2Cor 2:11, 13:11.

La letteratura su questo particolare costruito è assai povera, proprio a causa della sua scarsa autonomia dalla lingua del testo fonte, che l'ha fatto sostanzialmente classificare come un semplice calco sintattico sul greco. Streitberg (1980: 59) si limita a definirne la funzione come “designazione dell'azione durativa” (*Bezeichnung der durativen Handlung*) segnalando allo stesso tempo la dipendenza dal modello greco. La trattazione più accurata di questa perifrasi è, a tutt'oggi, nell'opera già citata di Mossé. In greco il part. pres. introdotto dall'impf. di εἶμι è classificato come un imperfetto perifrastico da DeWitt Burton (1892: §34) a indicare azione continuata o, più raramente, ripetuta. Una simile perifrasi, non assente dalla lingua classica, presenta un massiccio incremento di frequenza in greco neotestamentario, probabilmente per influenza semitica (Mossé 1938: 13).

Le copule con le quali il part. pres. si presenta in gotico sono principalmente *wisan* e *wairþan*, esattamente come accade con il part. pret.; si danno, tuttavia, anche casi in cui altri verbi di stato vengono utilizzati, come semi-copule, in costrutti strutturalmente analoghi: anche in questo caso il gr. conosce formazioni simili.

Prima di procedere nella nostra analisi sarà bene individuare quei luoghi in cui il part. ha valore puramente nominale e non si può parlare di perifrasi in senso proprio. Mossé isola undici casi siffatti: Rm 7:3, 1Cor 16:20, 1Tess 4:6, 1Tm 6:2, Lc 6:16, Fil 2:8, Mc 9:3, Col 3:15, 1Cor 10:18, 32, 1Cor 11:1. La sua analisi è, tuttavia, basata esclusivamente sul confronto con l'originale greco, sicché egli si limita ad attribuire valore nominale al part. che renda un sost. o un agg. gr., senza considerazione per

il contesto got. Un'autentica perifrasi pare, in effetti, rappresentata in Lc 6:16 *warþ galenjands* ἐγένετο προδότης: qui il traduttore rende il sost. προδότης "traditore" con il part. pres. *galenjands* cui, però, fa reggere l'acc. del pron. pers., assente dall'originale. Il got. conosce il gen. oggettivo e laddove rende un sost. gr. con un part. sostantivato eventuali gen. oggettivi sono normalmente resi al gen., ad es. in 1Cor 11:1 (Mossé 1938: 58; Streitberg 1980: 58) μιμηταί μου γίνεσθε, *galeikondans meinai wairþaif*. L'espressione *warþ galenjands* sembra quindi avere in gotico valore pienamente verbale e va perciò trattata come perifrasi in senso proprio.

Mossé esclude anche quei casi in cui il part. sarebbe da considerarsi apposizione, disgiunto dalla copula per mezzo di una pausa o di un avverbio/complemento di luogo: Mc 10:32, 2Cor 5:19, Mc 15:40, Mt 27:55, 27:61, Mc 2:6. Riteniamo doversi ravvisare una perifrasi propria in 2Cor 5:19, poiché qui il complemento di luogo *in Xristau* ἐν Χριστῷ non definisce la copula *was* ma proprio il part. pres. *gafriþonds* καταλλάσσω, ad indicare la forma nella quale Dio opera la riconciliazione, come d'altronde chiarito nel versetto precedente (*alla us guda, þamma gafriþondin uns sis þairb Xristu* πάντα ἐκ τοῦ θεοῦ τοῦ καταλλάξαντος ἡμᾶς ἑαυτῷ διὰ Χριστοῦ). Allo stesso modo sarà da intendersi come perifrasi propria *wesun saiþuandeins* in Mc 15:40, dove l'avverbio *fairraþro* è riferito al part. *saiþuandeins* e non alla copula, trattandosi di un avverbio di moto, non di stato. Valore nominale del part. pres., inserito in enumerazioni di aggettivi, dovrà anche assumersi per 1Cor 15:58, Ef 4:32, Ef 5:17. In Mc 9:7 il part. è attributivo di *milþma*.

Nella combinazione con *wisan* il part. ha valore nominale anche in 1Tess 2:15-16, Lc 2:25, 16:19, Tt 1:13-14, Neh 7:2, casi non rilevati da Mossé. In 58 delle rimanenti occorrenze *wisan* + part. pres. rende l'analogia perifrasi gr. εἶμι + part. pres., in due casi la combinazione γίνομαι + part. pres. In uno di questi (Mc 1:4) il testo gr. non ha una perifrasi propria ma un part. attributivo; per il got. è invece da assumersi una perifrasi propria. Infatti nel testo gr. [ὁ] βαπτίζων è apposizione di Ἰωάννης, uso per il quale il got. traduce regolarmente l'art. (*Iobannes sa dauþjands*: Mt 1:11, 1:12, Lc 7:20, 7:28, 7:33, 9:19, Mc 6:14, 6:24, 6:25, 8:28). La resa di Mc 1:4 è invece analoga a Gv 10:40 ἦν Ἰωάννης τὸ πρῶτον βαπτίζων *was Iobannes frumist dauþjands*. Streitberg, in effetti, non integra l'articolo in questo punto del suo testo gr. ricostruito, a differenza dell'edizione Nestle-Aland.

I casi in cui il got. si discosta dal gr. sono Lc 10:7, 18:7, Mc 1:39, Rm 9:22, 1Cor 11:2, 2Cor 2:11, 13:11. In Lc 10:7 *wisan* è inteso nel suo signi-

ficato pieno di “rimanere” e, quindi, è da annoverare tra i casi in cui verbi di stato fungono da semi-copula. Questi sono Gv 9:8 (con *sitan*), Gv 12:29, 18:18, Mc 11:25, Ef 6:13 (con *standan*). Occorre segnalare che Mossé non classifica Lc 18:7 come un caso di impiego autonomo della perifrasi in got., poiché egli svolge la sua analisi sul testo gr. ricostruito da Streitberg, che ha qui il part. pres. μακροθυμῶν.

Wairþan + part. pres.

I casi di perifrasi propria con *wairþan* + part. pres. sono, in tutto, appena cinque: uno al pret. ind.¹, tre al pres. ind., uno al pres. cong. *Wairþan* è verbo terminativo-ingressivo, indica cioè l'entrata in uno stato. Ciò lo pone in uno *status* antitetico, nell'economia semantica della perifrasi in esame, rispetto alla copula *wisan* e alle semi-copule *sitan* e *standan*, che designano l'esistenza o la persistenza in una condizione. Il part. pres. designa, per parte sua, essenzialmente la durata, il coinvolgimento del soggetto grammaticale in un'azione o in uno stato d'estensione indefinita nel tempo e non concluso.

Gering (1873: 294) individua la funzione del part. pres. nella designazione di un soggetto agente nel presente (*das gotische participium act. ... bezeichnet ein in der gegenwart handelndes subject*), in opposizione al part. pret., che designerebbe un soggetto paziente nel passato. Il got. non conosce, in realtà, una così netta distinzione di diatesi nel part., pur se l'impiego maggioritario va in questo senso: il part. pret. pare designare semplicemente l'azione giunta a compimento, risultando passivo limitatamente ai vb. transitivi e con almeno un esempio (*drugkans*) (Streitberg 1980: 59) attivo da un vb. transitivo, mentre il part. pres. può ben assumere valore m-pass., come in 1Cor 15:58 (*ufarfulljandans*), 1Cor 15:29 (*daupjandans*), nella resa dell'agg. verbale gr. in -τος, dove part. pres. e part. pret. possono alternarsi (ad es. 1Tm 3:2 ἀνεπίλημpton *ungafairinonds* Ambr. B, *ungafairinops* Ambr. A), e nella resa del part. pres. e perf. m-pass. Assumeremo quindi, con Mossé (1938: 4), una distinzione tra part. pres. e part. pret. di carattere essenzialmente aspettuale.

Se dunque la perifrasi con verbi di stato o d'esistenza indicherà il persistere o il coinvolgimento protratto del soggetto in una condizione o in

1 Si fa riferimento, qui e in seguito, a tempo e modo della copula.

un'azione, sarà lecito aspettarsi teoricamente che quella con l'ingressivo *wairþan* indichi l'entrata in uno stato o l'intraprendere un'azione designata dal part. pres. Volgendoci ora ai dati offerti dai testi, osserveremo che il got. fa un uso del tutto indipendente della perifrasi *wairþan* + part. pres. in un singolo caso, come resa di un fut. pass.: Gv 16:20 *λυπηθήσεσθε saurgandans wairþip̃*. Mossé (1938: 27) giustifica questa resa richiamando la difficoltà di trovare un equivalente in gotico (*la difficulté de trouver un équivalent est peut-être cause de l'emploi de la périphrase*). *Saurgan* è resa consueta del m-pass. di *λυπέω* (2Cor 2:4, 6:10, 7:9, 11, 1Tess 4:13); è vero che Gv 16:20 rappresenta l'unica occorrenza del fut. di questo vb. nel Nuovo Testamento, ma si noterà che, subito prima, tre fut. di verbi indicanti similmente moti dell'animo sono resi normalmente con il semplice pres. Contro la prassi usuale (Streitberg 1980: 45), rispettata anche nello stesso versetto in tre casi a brevissima distanza dal nostro, il traduttore ha qui evitato di rendere un fut. gr. con il pres. semplice. Si segnalerà, incidentalmente, che non vi sono casi documentati d'impiego del part. pres. got. a rendere il part fut. gr., peraltro assai raro in gr. neotestamentario. Gering (1873: 296) ne segnala due soli esempi con corrispondenza in got.: Mt 27:49 *σώσων* reso con l'inf. *nasjan* e Gv 6:64 *παράδώσω*, reso con la relativa *saei galeweiþ*.

Il motivo di tale resa apparirà comprensibile se si considera che *wairþan* è la traduzione regolare del fut. di *εἶμι* (Gering 1873: 47) e come tale è utilizzato in altre due occorrenze della perifrasi in esame: Mc 13:25, Lc 17:35. *Wairþan* + part. pres. può quindi intendersi come equivalente "futurale" di *wisan* + part. pres.: bisogna tener presente, d'altronde, che anche nella perifrasi con il part. pret. *wairþan* non è impiegato autonomamente al pres. che nella resa del fut. gr. (Fil 1:20) o comunque nella designazione di eventi di là da venire (Mc 9:12, 2Tess 2:3) (Schröder 1958: 32). In Gv 16:20 il ricorso alla perifrasi pare suggerito dalla vicinanza, in parallelismo temporale con *λυπηθήσεσθε*, del fut. *γενήσεται* regolarmente reso con *wairþip̃*: la correlazione con l'espressione *so saurga izþwara du fahedai wairþip̃*, indicante inequivocamente una condizione destinata a compiersi in avvenire, ha determinato la scelta della perifrasi come espressione marcata, enfatica d'ingressività: in questo senso non è da escludere neanche la volontà, da parte del traduttore, di rendere in tal modo una progressione retorica rispetto ai tre semplici pres. precedenti, questo in perfetta armonia con il valore generalmente espressivo del costruito con verbo d'esistenza e part. pres. (Mossé 1938: 13). Si osserverà

che in questo, come anche in tutti i casi d'impiego di *wisan* + part. pres. a rendere espressioni sintetiche del gr., si traduce un vb. indicante moto dell'animo o attività mentale.

Wisan + part. pres.

I casi di perifrasi propria con *wisan* + part. pres. sono, in tutto, 66: 48 al pret. ind., 11 al pres. ind., 6 al pres. cong. come resa dell'imp. o del cong. gr., 1 all'inf. Il got. fa un uso indipendente di questa perifrasi in sei casi, già citati: Lc 18:7, Mc 1:39, Rm 9:22, 1Cor 11:2, 2Cor 2:11, 13:11. Lc 18:7 *μακροθυμεῖ usbeidands ist* è luogo dubbio perché, se l'edizione Nestle-Aland del Nuovo Testamento greco privilegia, in questo luogo, la lezione *μακροθυμεῖ*, nulla prova che Wulfila non abbia operato su un testo contenente qui un part. pres. (Streitberg ricostruisce *μακροθυμῶν*). Mossé (1938: 60) interpreta questa resa suggerendo un'influenza del latino dell'Italia (ms *e*) *et patiens est in illis*. La frase nominale con part. pres. è, comunque, di norma conservata come tale da Wulfila: questo sarebbe l'unico caso di sua resa perifrastica. Non mancano invece esempi che potrebbero valere in senso inverso e del tutto assimilabili a quello in esame, come 1Cor 15:30-31 *τί καὶ ἡμεῖς κινδυνεύομεν πᾶσαν ὥραν; καθ' ἡμέραν ἀποθνήσκω, νῆ τὴν ὑμετέραν καύχησιν, [ἀδελφοί,] ἦν ἔχω ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ τῷ κυρίῳ ἡμῶν *du hve þau weis bireikjai sijum hveilo hvoh? daga h wammeh gaswiltandans in izmaraiʒos h wofstuljos, broþrjus, þoei haba in Xristau Iesu frauþin*, dove il pres. ind. *ἀποθνήσκω* è similmente reso con il semplice part. pres. *gaswiltandans*: Streitberg ricostruisce qui il part. pres. *ἀποθνήσκοντες*. Si consideri inoltre Mc 10:32 *ἦσαν δὲ ἐν τῇ ὁδῷ ἀναβαίνοντες εἰς Ἱεροσόλυμα, καὶ ἦν προάγων αὐτοὺς ὁ Ἰησοῦς *wesunuf-þan ana wiga gaggandans du Iairusauhwmai jah <was> faurbigaggands ins Iesus*, dove *was*, pur trovando un esatto corrispettivo nell'originale, è ancora integrazione di Streitberg né se ne rinviene traccia nel Codex Argenteus; la copula potrebbe essere qui nella semplice ripresa del precedente *wesun*, similmente a quanto sembra accadere in Gal 2:17 *εἰ δὲ ζητοῦντες δικαιωθῆναι ἐν Χριστῷ εὐρέθημεν καὶ αὐτοὶ ἁμαρτωλοί, ἄρα Χριστὸς ἁμαρτίας διάκονος; *afþan jabai sokjandans ei garaihtai domjaindau in Xristau, bigitanai sijum jas-silbans frauraubhtai, þannu Xristus frauraubhtais andbahts?*, contrariamente alla prassi usuale di integrare la copula nella frase nominale con aggettivo non verbale (Fourquet 1938: 256). La resa in esame si segnala, inoltre, per la sua stretta affinità a Rm***

9:22 ἤνεγκεν *usbeidands* <was>, con vb. finito (ἤνεγκεν ind. impf.) reso similmente con una perifrasi durativa o – dato che *was* è qui integrazione di Streitberg – con una frase nominale a part. pres. Come Mossé segnala ancora, anche la lingua della *Skeireims* abbonda di frasi nominali a part. pres., sicché si può ritenere questa una possibilità sintattica propria al got. Sembra quindi più parsimonioso interpretare questa come una resa autonoma del gr. μακροθυμεῖ, un impiego della perifrasi con valore marcato per il quale v. *infra*.

In Mc 1:39 abbiamo in gr. una perifrasi strutturalmente simile ma realizzata con un vb. di movimento anziché di stato: ἦλθεν κηρύσσων, che è resa con *was merjands*. In gr. è infatti possibile attribuire funzione di semicopula con il part. pres. a verbi di movimento. Simili combinazioni non sono però mai utilizzate in got. Mossé esclude, sulla base di questa resa, che una simile possibilità sia nota al gotico ma la sua analisi è, lo ricordiamo, condotta sul testo gr. di Streitberg che, come l'edizione Nestle-Aland, ha qui appunto ἦλθεν. Una perifrasi con l'impf. di εἶμι, ἦν κηρύσσων, è presente, però, in almeno quattro mss in maiuscola del V sec.

In Rm 9:22, 1Cor 11:2 e 2Cor 2:11 la perifrasi interessa verbi indicanti attività mentale: *usbeidan* “pazientare”, *gamunan* “ricordarsi”, (*un-*)*witan* “(non) conoscere”. Rm 9:22 illustra in maniera esemplare l'impiego espressivo, enfatico del costrutto: *ip jabai wiljands gup ustaikenjan þwairhein jah uskannjan þata mabteigo usbeidands* <was> *in managai laggamodein* “se Dio, volendo mostrare la sua ira e far conoscere la sua potenza, pazientava, longanime”. Si noterà l'affinità di lessico e contenuto di questo passo con Lc 18:7; in quest'ultimo caso, fatte salve le riserve di cui sopra, appare lecito assumere un impiego similmente espressivo della perifrasi. In ogni caso occorre segnalare che anche qui, come in Mc 10:32, *was* è integrazione di Streitberg. In 1Cor 11:2 la perifrasi sembra impiegata ad esprimere con nettezza insistenza, durata nell'azione espressa dal vb. *gamunan* “ricordarsi”, utilizzato altrimenti ad indicare tanto l'evento puntuale del richiamare qualcosa alla memoria quanto il mantenere memoria di qualcosa: qui la perifrasi rende il perf. μέμνησθε da μιμνήσκομαι, ad indicare la condizione raggiunta, non certo l'atto di rammentare. In 2Cor 2:11, infine, la scelta della perifrasi è probabilmente dettata dalla volontà di conservare nella maniera meno ambigua possibile la doppia negazione (οὐ ... ἀγνοοῦμεν) dell'originale, con il ricorso al part., che consente la negazio-

ne prefissale, mai attestata presso il vb. finito², e la scissione del pres. ἄγνοοῦμεν in *sijum unwitandans*. L'espressione *gawairþi taujandans sijaip* in 2Cor 13:11 è dovuta all'analogia e a ragioni di stile, come chiarito persuasivamente da Mossé (1938: 27).

Altri verbi di stato con il part. pres.

In Gv 9:8, 12:29, 18:18, Lc 10:7, Mc 11:25, Ef 6:13 il part. pres. forma complesso perifrastico con i verbi di stato *standan*, *sitan*, *wisan* nel suo senso proprio di "rimanere".

Tali perifrasi sono usate indipendentemente in due casi: Gv 9:8, 12:29. In entrambi rendono combinazioni copulative di due part. gr.: Gv 9:8 ὁ καθήμενος καὶ προσαιτῶν *saei sat aihtronds*; Gv 12:29 ὁ ἐστὼς καὶ ἀκούσας *sei stop gabausjandei*. In Gv 12:29 è attestata anche la variante gr. ὁ ἐστὼς ἀκούσας corrispondente quasi letteralmente a *sei stop gabausjandei*. La presenza di un'altra resa analoga e indubbia di una simile combinazione di part., comunque, rende questo costrutto autonomo. Per contro non si danno casi di resa letterale di frasi participiali come quella in Gv 9:8: l'unico esempio del genere è in Gv 18:25 ἦν ἐστὼς καὶ θερμαινόμενος *was standands jah warmjands sik*, dove tuttavia i part. sono introdotti da *was* e non sono riferiti attributivamente al sogg. Evidentemente il costrutto *standan* + part. pres. è più idiomatrico e più "naturale" per il traduttore rispetto all'accostamento dei due part. La resa del part. gr. con una proposizione relativa, per il resto, non è infrequente in got. (Streitberg 1980: 58).

Funzioni della perifrasi con il part. pres.

Concludendo la sua rassegna delle perifrasi in got., Mossé riconosceva che *il n'y a pas encore de périphrase autonome à verbe "être" et part. présent dans le gotique de Wulfila*. La nostra analisi ci ha mostrato, in effetti, l'estrema rarità dell'impiego indipendente di simili perifrasi nella Bibbia gotica, e sempre in contesti espressivi (Gv 16:20, Rm 9:22, forse Lc 18:7), per armonia

² Eccezioni solo apparenti sono *un-werjan*, *un-þiuþjan*, *un-sweran*, derivati dagli agg. **un-wers*, *un-swers* e dal sost. *un-þiuþ*.

stilistica (2Cor 3:11) o come espediente per la risoluzione di problemi di traduzione (1Cor 11:2, 2Cor 2:11, Gv 9:8, 12:29).

Riteniamo tuttavia che non si possa parlare propriamente di una “mancanza di autonomia” di questa perifrasi o, meglio, che non si possa parlare di una sua autonomia funzionale, mentre la si può annoverare senz’altro tra le risorse espressive autoctone del got. Ad essa si fa ricorso in punti cruciali del testo, preferendola al semplice calco sintattico sull’originale quando questo appare inadeguato o fuorviante: segno, senza dubbio, che si tratta di una possibilità espressiva familiare al traduttore e accettabile per i parlanti, e non di una semplice ripresa di strutture del gr. A confortare questa conclusione contribuiscono anche casi come 2Cor 2:11 dove la perifrasi, pur essendo resa di un analogo costruito gr., è impiegata criticamente rispetto al testo fonte e non come semplice trasposizione del suo dettato. Sembra verosimile, insomma, che il got. conoscesse la perifrasi con vb. di stato o esistenza + part. pres., peraltro ampiamente diffusa nel dominio linguistico indoeuropeo, e che l’influenza del gr. si debba individuare, più che altro, in un incremento della sua frequenza. Più che di mancanza di autonomia, sembra dunque lecito parlare di mancanza di funzioni specifiche della perifrasi. *Wisan* + part. pres., da un punto di vista aspettuale, ha valore analogo ma non identico a quello individuabile per *wisan* + part. pret.: di questo rifiuta i tratti semantici passivo e risultativo (Gering 1873: 296), venendo quindi, in sostanza, a corrispondere funzionalmente alla designazione dell’azione estesa nel tempo e considerata nel suo semplice svolgimento. La sostanziale assimilabilità semantica di questa perifrasi al semplice pres. nella sua funzione durativa è decisamente confermata da un caso come 2Cor 2:11, dove la combinazione *wisan* + part. pres., pur non rappresentando un complesso perifrastico stretto, non trova altro senso d’impiego preferenziale al pres. che come espediente retorico. *Wairþan* + part. pres. si comporta similmente, conservando un carattere marcatamente ingressivo e designando l’azione considerata in due fasi. Sotto questo punto di vista le due perifrasi in esame non sembrano ricoprire funzioni che non siano già affidate alle corrispondenti forme sintetiche del pres. e del pret., dei quali vengono a rappresentare sostanzialmente delle varianti espressive e specializzate. *Wisan* + part. pres. sembra colmare una lacuna del pres. solo in 1Cor 11:2 e anche qui non si tratta di una lacuna funzionale quanto lessicale. La nostra perifrasi è quindi da considerarsi soprattutto una risorsa

stilistica del got., come espressione marcata, rispetto al vb. semplice, di determinate funzioni.

Opere citate

- E. DEWITT BURTON, 1892: *Syntax of the Moods and Tenses of New Testament Greek*, Chicago.
- J. FOURQUET, 1938: *L'ordre des éléments de la phrase en germanique ancien*, Paris.
- H. GERING, 1873: *Über den syntactischen Gebrauch der Participia im Gotischen*, Halle.
- F. MOSSE, 1938: *Histoire de la forme périphrastique être + participe présent en germanique*, Paris.
- E. SCHRÖDER, 1958: "Die Gliederung des gotischen Passivs", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 79, pp. 1-105.
- W. STREITBERG, 1980: *Gotische Syntax. Nachdruck des Syntaxteils der fünften und sechsten Auflage des Gotischen Elementarbuches*, Heidelberg.

“IL TRADUTTORE COME MEDIATORE
TRA PREMESSE DELL’EMITTENTE
ED ASPETTATIVE DEL RICEVENTE”¹:

DA PABLO LUIS ÁVILA PER PAOLO BERTINETTI

Elisabetta Paltrinieri

Lévi-Strauss ritiene che il mito e la poesia si collochino agli estremi opposti della traduzione: la poesia può essere tradotta solo con molte distorsioni, mentre il valore del mito resiste anche alla peggiore traduzione². Secondo Jakobson la poesia è intraducibile per definizione: ogni tentativo di traduzione poetica appare dunque una operazione di “trasposizione creatrice”³. Derrida, in *Qu’est-ce que la poésie?*, afferma che un corpo verbale [la sonorità della parola, la sua consistenza] non si lascia tradurre o trasportare in un’altra lingua. Esso è esattamente ciò che la traduzione si fa scappare. Lasciare perdere il corpo è proprio l’energia essenziale della traduzione⁴. “Con i poeti [...] ciò che conta del ritmo è il momento in cui esso si fa parola, cioè diventa linguaggio e dunque si realizza attraverso una particolare intonazione, non nel senso di scansione metrica misurata, bensì nel senso eracliteo di un corpo che si fa lingua e discorso (Meschonnic). Poiché il ritmo è soggetto, se un poeta trova il ritmo, trova il soggetto; se non lo trova, i versi che sta scrivendo non sono arte. E questo vale tanto per la scrittura letteraria ‘originale’ quanto per quella in traduzione”⁵. Georges Mounin, da parte sua, ritiene possibile tradurre i significati denotativi di un testo, ma impossibile la traduzione di quelli connotativi: di conseguenza,

¹ D. SILVESTRI, *Testualità e Traduzione*, in *La traduzione. Il paradosso della trasparenza*, Napoli, Liguori, 2005, p. 80.

² Cfr. P. NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 247.

³ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 63.

⁴ J. DERRIDA, *Qu’est-ce que la poésie?*, Berlino, Brinkmann Rose, 1991 [Cfr. A. PATERNO, *Poesia e traduzione: problemi teorici e analisi testuali* (http://www.unisob.na.it/ateneo/annali/2004_2006_5-Patierno.pdf)]

⁵ *La traduzione del testo poetico*, (a cura di F. BUFFONI), Milano, Marcos y Marcos, 2004, p.74.

essendo la poesia un tessuto di connotazioni, risulta intraducibile. E ancora pochi giorni fa, Guillermo Carnero ha affermato che una poesia non si può tradurre né spiegare⁶. Tradurre la poesia sembra quindi una scommessa impossibile. Tuttavia, contrasta con questo coro unanime la voce di Octavio Paz al quale l'idea dell'intraducibilità della poesia *repugna* non solo perché si oppone all'immagine che si è fatto dell'universalità della stessa, ma perché la ritiene fondata su una concezione erronea di traduzione. Secondo lui, infatti, il punto di partenza del traduttore non è il linguaggio in movimento, materia prima del poeta, ma il linguaggio fisso del poema. Linguaggio congelato e, nonostante ciò, perfettamente vivo. Il traduttore, per Octavio Paz, compie un'operazione inversa a quella del poeta: non costruisce con segni mobili un testo inamovibile, ma smonta gli elementi di quel testo, mette nuovamente in circolazione i segni e li restituisce alla lingua. Fin qui, dunque, la sua attività è simile a quella del lettore e del critico: ogni lettura è una traduzione e ogni critica è, o comincia ad essere, un'interpretazione. Tuttavia, in un secondo momento, l'attività del traduttore diventa parallela a quella del poeta, sebbene con questa differenza sostanziale: quando scrive, il poeta non sa come sarà il suo poema; quando traduce, il traduttore sa che il suo poema dovrà riprodurre il poema che ha sotto gli occhi. La traduzione è quindi un'operazione parallela alla creazione poetica, anche se in senso inverso. Il poema tradotto dovrà riprodurre il poema originale che non è tanto la sua copia quanto la sua trasmutazione⁷. Quali sono dunque i margini di libertà del traduttore se appena ci addentriamo nel dominio della poesia le parole perdono la loro mobilità e la loro intercambiabilità? Come afferma lo stesso Octavio Paz, i significati della poesia sono molteplici e variabili. La poesia, infatti, senza smettere di essere un linguaggio, è un superamento del linguaggio. Il poeta, immerso nel movimento della lingua, continuo andare e venire verbale, sceglie delle parole o è scelto da queste. Combinandole, costruisce il suo poema: un oggetto verbale fatto da segni insostituibili e inamovibili. Le parole dello stesso poema sono uniche e insostituibili. Cambiarle equivarrebbe a distruggere il poema, sostengono coloro i quali ritengono la poesia intraducibile⁸. In

⁶ G. CARNERO, "Poesía/metapoesía: yo lírico, crítica y autocrítica", "Poesía y crítica entre Italia y España", "Quinta Jornada de Poesía Española Contemporánea", Università degli Studi di Torino (31.10.2014).

⁷ Cfr. O. PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, in *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, Barcelona, Tusquets, 1971 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/traducion-literatura-y-literalidad/>).

⁸ O. PAZ, *idem*.

questo senso si è mossa quindi la mia traduzione. D'altronde non si può non ritenere unici e insostituibili alcuni termini che nella poesia di Pablo Luis Ávila ricorrono così prepotentemente. Il titolo del primo sonetto, *Amor hasta el fin del fin*, ne fornisce già un'indicazione: la parola *final* del primo verso, seguita da *fin*, nel secondo, nel terzo e nel quarto verso – se escludiamo la sua ripetizione nel titolo –, e da *dos fines* nel primo verso della seconda terzina conduce inevitabilmente al termine, per l'appunto finale, del sonetto: *muertos*. Tuttavia, sono parole, queste, contrapposte intenzionalmente ad un'altra: l'Amore con la *a* maiuscola del verso finale e prima parola del titolo, filo conduttore di questo poema dai chiari echi del "polvo enamorado" quevediano di *Amor constante más allá de la muerte*. *Amor*, *fin(al)* e *muerte(os)* sono dunque parole che devono essere mantenute nella traduzione allo stesso modo dell'*oscura* del secondo sonetto, aggettivo anch'esso già presente nel titolo – *Tu media parte oscura* –, ripetuto alla fine del primo verso in posizione privilegiata, ribadito, nel quarto e nel sesto verso⁹, al maschile – *oscuro* – e nuovamente al femminile nel terzo verso della prima terzina. Negli altri due sonetti, invece, le immagini scalzano, per così dire, i concetti. In *Hierbas amistosas*, la *hoguera*, le *fuentes*, le *hojas aladas*, le *mustias rosas*, le *velas*, le *hierbas amistosas*, la *lumbre*, i *relieves*, i *jardines* e le *nieves* sembrano rimandare non più a Quevedo, ma a quello che era il poeta prediletto di Ávila, ossia Machado; in *Mi aguja pura*, l'*oleaje*, il *lago*, il *chorro*, il *faro*, la *luz*, la *aguja*, il *pecho*, i *lechos* e gli *alhamares*, le *venas*, i *mares* e il *fuego* manifestano ancor più quella "visione vistosamente iconica o pittorica del reale [del poeta]; non si dimentichi che Pablo Luis Ávila è da molti anni pittore oltre che poeta e che le possibilità formali delle due arti si intrecciano con esiti ben individuabili in tutta la *écriture* aviliana"¹⁰. Come ha affermato Macrì, "Pablo Luis Ávila rappresenta un insieme, diciamo, poligenetico di poeti spagnoli intermedi tra la generazione del 50 e del 75, sparsi e i più emarginati; i quali sono sfuggiti alla sirte dell'accennato manierismo edonistico-estetico e culturalistico, epperò contigui sentimentalmente e ideologicamente ai maestri del modernismo, del 27, del 36, e del 40; in stato poetico di acrona innocenza e intima purezza: forza e limite nei migliori come Ávila"¹¹. E infatti la sua poesia non si limita all'autobiografia, che pure è soggiacente, bensì, come altri nuovi poeti spagnoli – i cosiddetti "poetas-profesores",

⁹ Nel sesto verso, di nuovo in posizione privilegiata.

¹⁰ M. CORTI, *Introduzione a P.L. Ávila, Synthérites: 1975-1979*, Milano, Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, 1979

¹¹ O. MACRÌ, *Ancora su Pablo L. Ávila*, in "Lingua e Letteratura", Milano-Feltre, 17, 1991.

come d'altronde era lui –, la rende ospitale lasciando che il lettore la abiti¹² e rimettendo in tal modo al traduttore l'arduo compito di mantenerla tale.

La mia traduzione dei quattro sonetti di Pablo Luis Ávila, pertanto, cerca di rimanere il più fedele possibile all'originale. Ho mantenuto il verso endecasillabo – che tanto successo ebbe in Spagna dal momento in cui l'ambasciatore veneziano Andrea Navagero lo fece conoscere a Juan Boscán nel XVI secolo –, e, ovviamente, la forma del sonetto – resa celebre in terre iberiche da Garcilaso de la Vega –. Tuttavia, per quanto lo spagnolo e l'italiano siano lingue affini e entrambe con un'accentazione prevalentemente piana, non sono riuscita a conservare le rime e, a volte, neppure quell'intensità che ci trasmettono le immagini della poesia aviliana. Non essendo poetessa né tantomeno capace di voli poetici, questo mio tentativo di traduzione, realizzato in omaggio a Paolo Bertinetti, è quindi forte soltanto della lettura che ne aveva fatto lo stesso Pablo Luis Ávila. Perché la loro lunga amicizia, fuori e dentro l'Università, rimanga nel ricordo.

Pablo Luis Ávila,

Amor hasta el fin del fin (2007)

Yo creo que el final no nos alcance,
Y que el fin de esta historia nos separe.
Yo espero que tu fin se estreche y pare
En mi fin, y si cuadra en el balance

El mío con el tuyo, aunque en el trance
Demos números rojos, nos depare
Dios lo que él entiende, y que dispare
Su flecha a nuestro viaje.

Que el percance
De vivir y morir, sufrir un trecho
De finito, no basta a nuestro hacer
Ni a nuestra humana ansia; que lo hecho,
Oh Señor, por dos fines descubiertos,
No le pese a la lлага de tu pecho:
¡Respiranos, Amor, después de muertos!

Tu media parte oscura (2007)

Pablo Luis Ávila,

Amore fino alla fine della fine

Io credo che il final non ci raggiunga
Né il fin di questa storia ci separi
Io spero che abbreviata la tua fine
S'arresti nella mia, e se combaciano

La mia con la tua, seppur nel frangente
I numeri desso, ci dispensi
Dio ciò ch'egli comprende, e la sua freccia
Scocchi al nostro viaggio.

Che il contrattempo
Di vivere e morire, soffrire un tratto
Di finito, non basti al nostro fare
O all'umana nostra ansia; che il vissuto,
Oh Signore, per due scoperte fini
Non gravi sulla piaga del tuo petto:
Respiraci, oh Amore, dopo morti!

La tua metà oscura

¹² L. GARCÍA MONTERO, “El compromiso de los solitarios. La poesía como hospitalidad”, “Poesía y crítica entre Italia y España”, “Quinta Jornada de Poesía Española Contemporánea”, Università degli Studi di Torino (31.10.2014).

Si me dieras tu media boca oscura
hasta sentir que mi sangre es de tu pozo;
si me dieras tu medio muslo duro
y ese nácar oscuro que de mozo

lucías en su canal a mi aventura.
Si me dieras tu medio pecho oscuro
para enredar mi labio en su pelo puro
bebiendo tu sudor en mi locura.

Herizado tu vientre - calentura
de venas por el mío - trozo a trozo
lo invade oscura-azul una costura

por donde vibro en tu esencia sin tenerte.
Llegados a la par, a justa altura,
viejo lobo, ¿qué haría por rehacerte?

Hierbas amistosas (2007)

A veces imagino que las cosas
Siguen su curso al borde de la hoguera,
Y que en las fuentes fluye sólo cera
De hojas aladas y mustias rosas.

Y a veces que en tu mundo, olorosas,
Las horas huelen más que en primavera,
Y que tus velas surcan mi ladera
Embarcando las hierbas amistosas;

Otras, que sin tu lumbré y sin tu agrado,
Sueño que lo que tú nunca me has dado
Huye sin mí buscando otros relieves.

El caso es que se hacinan los jardines
Del alma y se despueblan los confines
A la hora en que yo vuelvo de las nieves.

Mi aguja pura (2007)

Tú, que eres oleaje de mi suerte

Mi dessi la tua mezza bocca oscura
Per sentir che il mio sangue è del tuo pozzo.
Mi dessi la tua mezza coscia dura
E quella che da giovin perla oscura

Nel suo rio ostentavi per mia avventura.
Mi dessi il tuo mezzo petto oscuro
Perché cinga il labbro al suo pelo puro
E nella mia follia il sudor ne beva.

Irto il tuo ventre – le vene infiammate
Ormai nel mio – pezzo a pezzo l'invade
Azzurro-oscura una cucitura

Dove vibro nel tuo cuor senz'averti.
Arrivati alla pari, a giusta altezza,
vecchio lupo, che farei per riaverti?

Erbe aromatiche

A volte m'immagino che le cose
Intorno al fuoco seguano il lor corso
E dalle fonti sgorghi solo cera
Di alate foglie e d'avvizzite rose.

E a volte che odorose nel tuo mondo
Più che in primavera odorino le ore,
e il mio pendio solchino le tue vele
cogliendo a bordo le erbe aromatiche.

Altre, che senza luce e gioia tue,
sogno che quel che tu mai m'hai dato
cercando altre alture senza me fugge.

Ed è perché s'uniscono i giardini
Dell'anima e i confini si spopolano
Nel momento in cui torno dalle nevi.

Il mio ago puro

Tu che l'onde sei della mia sorte

Y sin rozarla mojas su estructura,
Anilla entre mis dedos tu hermosura
O muda en lago el chorro de esta muerte.

Tú, faro de mis fines por que acierte
– Si enhebrara tu luz mi aguja pura –
A transitar sin voz por tu figura
O a remediarne entre tu pecho inerte.

De nada valen lechos ni alhamares
Ni sueños que acudir, ni que en tu mano
Clareen esas venas y esos roces.

Yo voy de mis palabras a tus mares
Mientras exhala el fuego del secano
Y se eterniza el eco de mis voces.

e ne carezzi appena la grandezza,
cingi alle mie dita la tua bellezza
o in lago muta il fiume della morte.

Tu, faro dei miei fini perché possa
– la tua luce infilasse il mio ago puro –
transitare in te senz'ormai più voce
o ripararmi inerte nel tuo seno.

A nulla servono alvei o alamari,
sogni da cullare o che vene e graffi
tanto chiari sian su quella tua mano

Dalle mie parole vado ai tuoi mari
e mentr'esala il fuoco dell'arsura
delle mie voci si fa eterno l'eco.

Conscia dei limiti di questa mia “contraffazione”, considero, con Chomsky, che se la poesia originale costituisce uno “stato stabile”, ove nulla è modificabile, la trascrizione del traduttore rappresenta uno “stato stazionario”, sempre da rivedere, da arricchire, per avvicinarlo (per lessico, prosodia, fonetica) allo stato originale¹³. Se la traduzione è un paradigma dell’analogia ed equivalenza e traduzione sono parole tautologiche¹⁴, il mio tentativo di creare un “analogo” e rispettare le equivalenze può forse essere riassunto dalle parole di Octavio Paz: “En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca”¹⁵.

¹³ Cfr. A. PATIERNO, *art. cit.*

¹⁴ J.-R. LADMIRAL, *Phraséologie, analogie et traduction*, “Langage et analogie. Figement. Polysémie”, Colloque de Grenade (17-19 settembre 2014).

¹⁵ O. PAZ, *art. cit.*

Bibliografía

- ÁVILA P.L., *Synthérates: 1975-1979*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, Scheiwiller, 1979.
- ID., *Elogios y lamentaciones [1959-2004]*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- ID., *Esilio e memorie*, Torino, Celid, 2006.
- BUFFONI F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.
- CARNERO G., "Poesía/metapoesía: yo lírico, crítica y autocrítica", "Poesía y crítica entre Italia y España", "Quinta Jornada de Poesía Española Contemporánea", Università degli Studi di Torino (31-10-2014).
- DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.
- GARCÍA MONTERO L., "El compromiso de los solitarios. La poesía como hospitalidad", "Poesía y crítica entre Italia y España", "Quinta Jornada de Poesía Española Contemporánea", Università degli Studi di Torino (31-10-2014).
- GUARINO A. - MONTELLA C. - SILVESTRI D. - VITALE M. (a cura di), *La traduzione. Il paradosso della trasparenza*, Napoli, Liguori, 2005.
- JAKOBSON R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- LADMIRAL J.-R., *Phraséologie, analogie et traduction*, "Langage et analogie. Figement. Polysémie", Colloque de Grenade (17-19 dicembre 2014).
- MACRÌ O., "Ancora su Pablo L. Ávila", in "Lingua e Letteratura", Milano-Fletre, 17, 1991.
- NEWMARK P., *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988.
- PATIERNO A., *Poesia e traduzione: Problemi teorici e analisi testuali* (http://www.uni-sob.na.it/ateneo/annali/2004-2006_5_Patierno.pdf).
- PAZ O., "Traducción: literatura y literalidad", in *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, Barcelona, Tusquets, 1971.

IL VESCOVO LEONE E LA VOLPE ROSSA.
ASPETTI DELLA POLITICA ITALIANA
INTORNO ALL'ANNO MILLE

Francesco Panero

Introduzione

Nel settembre del 994 il re Ottone III, del casato di Sassonia, al compimento del quattordicesimo anno di età, si accingeva a governare quell'Impero – di cui fu però formalmente incoronato a Roma solo nel 996 – che, alla morte del padre, era stato retto dalla madre Teofano e dalla nonna Adelaide con il sostegno politico e il consiglio di alcuni vescovi e grandi funzionari/dinasti tedeschi e italiani.

Come è noto, Adelaide, vedova del re d'Italia Lotario, aveva sposato in seconde nozze il re di Germania Ottone I, che nel 962 era riuscito a restaurare l'Impero romano-cristiano, frantumatosi in più regni dopo la deposizione del carolingio Carlo il Grosso nell'887. La restaurazione dell'Impero, comprendente ormai solo i regni di Germania e d'Italia (escluso il Sud della Penisola, sottoposto ai Bizantini, ma di fatto controllato da principi locali e dai Saraceni insediati in Sicilia), era pesantemente condizionata dai rapporti personali fra l'imperatore e alcuni dei marchesi e dei conti italiani, che avevano dominato la vita politica nei decenni segnati dalla crisi avviata alla fine del secolo IX. In Italia è emblematica la posizione di Berengario II, marchese d'Ivrea, che dopo aver governato il Regno italico come consigliere di re Lotario, riuscì a farsi incoronare re nel 950 e a conservare la corona dichiarandosi vassallo di Ottone I, che a sua volta, però, dal 951 cominciò a intitolarsi anche re d'Italia.

Il re di Germania riuscì a ottenere la corona imperiale dopo aver consolidato il proprio potere di controllo sui ducati tedeschi e dopo aver sconfitto gli Ungari nel 955, dopo oltre mezzo secolo di scorrerie da parte di questi ultimi in Germania, nell'Italia settentrionale e nella Francia orientale. La restaurazione dell'Impero, tuttavia, in Italia non poteva fare affidamento sulla ricostituzione di una rete capillare di funzionari, ma si

fondava principalmente sul riconoscimento di poteri locali, esercitati da laici e da ecclesiastici vincolati all'imperatore da un legame di fedeltà personale: tra questi laici erano scelti i funzionari maggiori del regno (marchesi e conti), mentre ad alcuni vescovi e abati di grandi monasteri venivano confermati beni e diritti giurisdizionali e immunitari, che servivano a bilanciare il potere esercitato nelle città e nei rispettivi contadi dalle grandi famiglie che stavano dinastizzando le proprie cariche pubbliche. Anche il controllo dell'elezione del papa da parte dell'imperatore – per disciplinare il clero e limitare la grande influenza esercitata nell'Urbe dall'aristocrazia romana – comportava la conferma di beni e diritti acquisiti dal pontefice fin dalla tarda età longobarda e carolingia (che paradossalmente irrobustivano però la stessa aristocrazia regionale, la quale ne sfruttava le potenzialità economiche e politiche).

Il figlio di Ottone I e di Adelaide ereditò dunque un Impero politicamente instabile e per alcuni aspetti paragonabile a quello dell'ultimo imperatore carolingio. Ciò nonostante, Ottone II proseguì la politica del padre, cercando anche di sottomettere, in verità senza successo, l'Italia meridionale.

Nella disastrosa campagna militare contro i Saraceni dell'Italia del Sud fu catturato nella battaglia di Capo Colonna uno dei consiglieri politici dell'imperatore, il vescovo Pietro di Vercelli, che fu trattenuto come prigioniero in Egitto dal 982 al 990 e poi liberato per intercessione dell'eremita Bononio. Durante la prigionia del vescovo di Vercelli avvennero alcuni cambiamenti politici che ebbero ripercussioni notevoli nella politica italiana degli anni successivi, con la reggenza dell'imperatrice Adelaide: Ottone II, infatti, morì improvvisamente nel 983 all'età di ventotto anni.

1. Il governo del Regno italico alla fine del secolo X

L'influenza dell'imperatrice Adelaide sugli orientamenti politici dell'Impero nell'Italia settentrionale fu costante nel tempo. Escludendo il periodo della reggenza di Teofano (dal 987 al 991), si può osservare che l'imperatrice consigliò spesso i tre imperatori della dinastia sassone, probabilmente perché conosceva meglio di altri la situazione politica del Regno italico. Per esempio, già nel 962 suggerì a Ottone I di rafforzare i poteri del conte Aimone, donandogli alcune grandi proprietà nella Lomellina, nel Biellese e ai confini del Canavese per ostacolare l'espansione del casato marchionale d'Ivrea, contro il quale nutriva un astio personale, che risaliva all'epoca del suo matrimonio con re Lotario.

Ottone I, in ogni caso, aveva una visione molto ampia della politica italiana: cercò di indebolire gli appoggi che Berengario II aveva in alcune regioni, di allacciare saldi rapporti con Venezia (che stava ponendo le basi per un'espansione commerciale nell'Adriatico), di attrarre nella propria orbita i principi di Capua e di Benevento e di esercitare un'autorità effettiva nel Lazio e a Roma, dove le più importanti famiglie dell'aristocrazia locale si contendevano il controllo dell'elezione del papa. Il matrimonio tra il figlio Ottone II e la principessa bizantina Teofano tendeva poi a realizzare una spartizione dell'influenza politica nell'Italia meridionale con l'Impero bizantino.

Dal 980, mentre Ottone II era impegnato nelle campagne militari nel Mezzogiorno, l'imperatrice Adelaide, risiedendo a Pavia, esercitò la reggenza per l'amministrazione del Regno italico e, del resto, per tutta l'età ottoniana a Pavia l'amministrazione centrale continuava a funzionare adeguatamente, come ha ribadito recentemente Hagen Keller (p. 285). Dopo la morte di Ottone II, l'anziana imperatrice ebbe il sostegno politico dell'aristocrazia e dei vescovi italiani per la conservazione della reggenza per il nipote (Ottone III aveva appena tre anni) contro le pretese di Enrico di Baviera. In quegli anni Adelaide consolidò i propri rapporti personali con alcuni grandi aristocratici ed ecclesiastici del Nord, tra i quali si segnalano il vescovo Pietro di Como – nominato arcicancelliere per l'Italia –, il conte, poi marchese, Adalberto Atto di Canossa, il marchese Ugo del fu Uberto di Tuscia e il marchese Arduino d'Ivrea (figlio di Dadone, probabilmente il *Dato* che è definito *comes Mediolanensis* in un atto pubblico del 967), che diede inizio a una nuova dinastia funzionariale nella marca d'Ivrea, alla quale fu preposto dopo la morte di Corrado Conone (figlio del defunto re Berengario II) tra il 989 e il 994.

Con il primo viaggio in Italia di Ottone III (996) si registrò un cambiamento graduale negli orientamenti di governo del Regno italico, anche se inizialmente la politica del giovane imperatore dovette porsi in continuità con quella dei due predecessori. Come ha osservato Roland Pauler, la politica del casato di Sassonia, infatti, non fu mai unitaria, ma prese sempre atto delle diverse realtà regionali, che determinarono via via le iniziative imperiali, spesso contraddittorie nel tentativo di coordinare le tante e difforme situazioni locali. In particolare Ottone III – pur riuscendo a realizzare il controllo del Regno di Germania e pur sforzandosi di governare la complessa situazione “romana” – non poté perseguire un progetto organico nella politica italiana, dovendosi affidare alle azioni, spesso

autonome, dei suoi principali referenti nella Penisola, come il marchese Tedaldo di Canossa, il marchese Ugo di Tuscia, il marchese di Verona Ottone di Wormsgau, il conte Raimbaldo di Treviso, il conte Cuniberto di Lomello, il marchese Olderico Manfredi di Torino.

Rispetto ai predecessori, però, l'imperatore potenziò gradualmente il potere dei vescovi, confermando beni e diritti alle rispettive chiese e affidando loro la giurisdizione su villaggi, castelli e città. La "renovatio Imperii" del resto partiva innanzitutto dal recupero dei beni della Chiesa usurpati dalle aristocrazie locali e dall'accentuazione dei "poteri temporali" dei vescovi per arginare i poteri signorili locali.

Indubbiamente dietro suggerimento di alcuni fra i suoi maestri e consiglieri – scelti fra i chierici della cappella imperiale, quali Leone, cappellano, giudice di palazzo e successivamente vescovo di Vercelli, l'abate Gerberto di Aurillac (il futuro papa Silvestro II), l'abate Leone poi arcivescovo di Ravenna, il cancelliere Eriberto, arcivescovo di Colonia, che nel 998 unificò le cancellerie di Germania e d'Italia, emarginando Pietro, vescovo di Como – Ottone III riuscì a dare in pochi anni una nuova impostazione al governo del Regno italico, aprendo inevitabilmente numerose vertenze con le famiglie aristocratiche che avevano usurpato negli anni precedenti i beni donati da re e imperatori alla Chiesa.

Già nel 996 Ottone presiedette a Ravenna a un processo nel quale furono condannati il conte di Rimini, Rodolfo, e due suoi seguaci che avevano usurpato beni della chiesa riminese. Nello stesso anno furono condannati i marchesi Obertenghi a rinunciare ai beni sottratti ai monasteri aretini delle S.S. Flora e Lucilla e di S. Andrea, e fu restituita ai canonici di Vercelli la *curtis* di Caresana, sulla quale vantavano diritti il marchese Corrado Conone d'Ivrea, Ugo di Tuscia e la stessa imperatrice Adelaide. Nel 998, con il sostegno dell'arcivescovo di Ravenna, l'imperatore dovette opporsi alla ribellione del conte Lamberto di Sarsina. Per avversare le famiglie aristocratiche ribelli furono anche nominati nuovi conti nell'Italia settentrionale (N. D'ACUNTO, p. 56 sgg.).

Ma alcuni contrasti divennero insanabili e si protrassero oltre la vita di Ottone III: i più duri furono quelli con il marchese Arduino d'Ivrea e i suoi sostenitori, aspramente osteggiati dal cappellano e giudice regio Leone, designato dall'imperatore ed eletto vescovo di Vercelli nel 998. Alcuni vescovi e conti del "partito adalaidino" – per esempio, Pietro vescovo di Como, Uberto il Rosso, conte di Pombia (nominato nel 991), insieme con il fratello Riccardo, i discendenti di Manfredo del fu conte

Aimone – e diverse famiglie dell'aristocrazia minore, arricchitesi con i beni della Chiesa, si schierarono con Arduino contro il vescovo Leone e il partito filoimperiale.

2. *L'Italia nord-occidentale: Leone di Vercelli e Arduino d'Ivrea*

All'origine degli scontri politico-militari nell'Italia nord-occidentale alla fine del secolo X/inizio XI si pone un'importante donazione, da parte dell'ultimo imperatore carolingio Carlo il Grosso, di terre e diritti immunitari nel Biellese, nel Canavese e nel basso Vercellese al vescovo di Vercelli Liutvardo (882). Con la deposizione di quell'imperatore, molte delle terre donate furono utilizzate dai nuovi sovrani che si avvicendarono sulla scena politica italiana per retribuire i funzionari del regno, e in parte furono confiscate a Berengario II e ai suoi figli da Ottone I: è, per esempio, il caso della *curtis* di Caresana, che pur essendo stata donata alla Chiesa, alla fine del secolo X risultava parzialmente in possesso dell'imperatrice Adelaide e dei marchesi d'Ivrea e di Tuscia, come abbiamo visto.

Ma anche vasti possedimenti fondiari nel Biellese erano oggetto di contestazione tra la Chiesa, che aveva un formale dominio eminente e quei signori che esercitavano il dominio effettivo. È possibile che alcuni di questi beni coincidessero parzialmente con quelli donati da Ottone I nel 962 al conte Aimone nel comitato di Vercelli, comprese due località del Biellese (Andorno e Molinaria/Molinengo). Quando nel 988, per intercessione di Teofano, il re bambino Ottone III confermò questi beni a Manfredo, figlio del conte Aimone, le località biellesi e vercellesi confermate erano ben otto: Andorno, Molinaria, Coggiola, Trivero, Gaglianico, Muzzano, Ponderano e Candelo. Se in qualche caso si trattava di nuovi insediamenti sorti su terre legittimamente possedute dalla famiglia di Manfredo, gli ultimi quattro villaggi erano indubbiamente ubicati su terre della Chiesa.

L'appropriazione indebita di beni ecclesiastici da parte di Manfredo avvenne negli anni in cui il vescovo Pietro di Vercelli, catturato dai Saraceni nella battaglia di Capo Colonna, era prigioniero in Egitto. Dopo la liberazione del presule nel 990, il vescovado vercellese cercò di recuperare tali diritti ma, al di là del riconoscimento di Caresana, trovò la ferma opposizione del nuovo marchese d'Ivrea, Arduino, che difendeva gli interessi propri e della nobiltà locale che lo sosteneva politicamente.

I contrasti degenerarono nel marzo del 997, quando alcuni esponenti della piccola aristocrazia, seguaci del marchese Arduino – i figli di Teperito di Casalvolone, Goslino e Aimino di Livorno (Ferraris), Gribaldo e Alberto di Vigliano, insieme con alcuni servi della chiesa vercellese –, diedero l'assalto alla cattedrale, uccisero il vescovo Pietro e ne bruciarono il cadavere con l'assenso del marchese, presente all'omicidio.

La prima reazione a questo delitto venne dal vescovo d'Ivrea, Warmondo, che scomunicò il marchese, accusato di aver devastato anche le terre della chiesa eporediese. Ma inizialmente Arduino – come ha rilevato Nicolangelo D'Acunto – fu protetto da alcuni personaggi che operavano presso la corte imperiale fin dai tempi di Adelaide (morta nel dicembre 999), quali il vescovo Pietro di Como o Ildibaldo vescovo di Worms.

Solo dopo l'insediamento a Vercelli del vescovo Leone – mentre nel sinodo di Pavia del 998 si imponeva a chiunque detenesse in beneficio o a livello terre ecclesiastiche di richiedere una nuova investitura di quei beni al momento dell'elezione del vescovo o dell'abate interessati – si presero adeguate misure punitive contro Arduino. Nel 999 il nuovo papa Silvestro II, alla presenza dell'imperatore, impose al marchese, responsabile dell'omicidio e reo confesso, una durissima penitenza, in alternativa alla quale egli avrebbe potuto ritirarsi in un monastero per espiare i suoi peccati: “Videlicet ut deinceps (Arduinus) arma deponat, carnem non manducet, nemini virorum aut mulierum osculum donet, nec lineum vestimentum induat. Et si sanus fuerit ultra duas noctes in uno loco non moretur, nec corpus Domini accipiat nisi in exitu vitae. Et in eo loco agat penitentiam ubi neminem eorum ledat qui sacramenta contra eum fecerunt, aut praesens monachus efficiatur” (L.G. PROVANA, p. 345, doc. 13).

Nello stesso anno 999, in quello successivo e nel 1001 Ottone III concedette al vescovo Leone di Vercelli ben cinque diplomi con i quali venivano restituite alla Chiesa le terre rubate da Manfredo, venivano confermati tutti i diritti posseduti, erano donate nuove località, castelli e *curtes* fiscali e – per intervento del papa, del marchese Ugo di Tuscia e del cancelliere Eriberto di Colonia – erano attribuiti al vescovado i poteri pubblici su tutto il comitato di Vercelli, che era così sottratto al controllo politico dei marchesi d'Ivrea, cui competeva la giurisdizione sulle circoscrizioni comitali di Ivrea, Vercelli, Pombia/Novara, Ossola/Stazzona e Lomello, come ha puntualmente documentato Giuseppe Sergi.

L'opposizione di Arduino al vescovo di Vercelli e al partito filo-imperiale fu ferma e si accentuò dopo il giugno dell'anno 1000, quando il

figlio Ardicino dovette fuggire dal palazzo imperiale di Pavia, temendo di essere arrestato, nonostante il conte Guiberto, fratello del marchese, svolgesse ancora funzioni pubbliche, essendo presente a un placito imperiale il 14 ottobre 1001, per evitare una drastica rottura della famiglia marchionale con l'imperatore.

La morte di Ugo di Tuscia nel dicembre del 1001, ma soprattutto la scomparsa improvvisa del giovanissimo Ottone III nel gennaio del 1002, consentirono ad Arduino di prendere il sopravvento, di farsi eleggere a Pavia re d'Italia già nel mese di febbraio e di dividere il clero vercellese, nominando come cancelliere del regno l'arciprete della cattedrale, Cuni-berto. Si schierarono con re Arduino anche l'arcidiacono Gisalberto con i suoi parenti e il suddiacono Egado di Santhià, la località più importante del dominio vescovile dopo la città di Vercelli.

Tutto sembrava perduto per Leone, come leggiamo in alcuni versi scritti dal vescovo:

“Ad triumphum ecclesie, coepit Otto crescere,
Sumpsit Otto imperium, ut floreret seculum;
Vivo Ottone tercio salus fuit seculo ...
Regnorum robur periit, quando Otto cecidit.
Dum Otto noster moritur, mors in mundo oritur,
Mutavit celum faciem et terram imaginem ...
Plangat mundus, plangat Roma, lugeat ecclesia!
Sit nullum Rome canticum, ululet palatium!
Sub Cesaris absentia sunt turbata secula” (H. BLOCH, p. 120).

Il vescovo però riuscì in due anni a raccogliere attorno a sé laici ed ecclesiastici che sostennero l'elezione a Pavia del nuovo re di Germania, Enrico II, il quale finì per riconoscere al vescovo di Vercelli quell'influenza politica nell'Italia nord-occidentale di cui già godeva con il predecessore. Ma re Arduino continuava a opporre resistenza e nel 1005 riuscì a occupare la città di Vercelli.

Solo nel 1007 a Regensburg Leone poté riorganizzare la riconquista della regione, ottenendo innanzitutto dal re Enrico II di Germania e d'Italia la conferma dei beni e dei diritti nel Canavese e nel Biellese (donati alla Chiesa nell'882) e ancora occupati da Arduino e dai suoi fautori.

A partire dal 1008, Enrico II cominciò a ricomporre il suo potere nell'Italia nord-occidentale, grazie al sostegno di Leone e dei vescovi di Asti, Novara, Como, Cremona e, al termine della parabola arduinica, an-

che dell'arcivescovo di Milano che aveva inizialmente scelto la via della neutralità. Secondo il vescovo albese Benzone, fu soprattutto Leone di Vercelli a dare scacco a re Arduino, prima assediandolo nel castello di Sparone, nella Valle di Locana, e poi organizzando una coalizione che consentì al presule di riconquistare Vercelli e indusse infine il re alla rinuncia alla corona: Arduino nell'ottobre del 1014 si ritirò nel monastero di San Benigno di Fruttuaria (San Benigno Canavese) dove morì l'anno successivo.

3. La continuazione della guerra: il vescovo Leone e la Volpe rossa

La morte di Arduino tuttavia non pose fine alla guerra poiché i suoi figli e i suoi diretti sostenitori si riorganizzarono attorno al conte di Pombia, Uberto il Rosso, che il vescovo Leone, in una lettera del 1016 indirizzata all'imperatore Enrico II definiva la "Volpe rossa", per la sua abilità nell'intrattenere rapporti con più soggetti politici. Con interessi diversi aderirono infatti alla coalizione antitedesca anche il marchese di Torino, Olderico Manfredi, già schierato con Ottone III, e il marchese aleramico Guglielmo (di Monferrato), i quali offrirono la corona italica al re di Borgogna.

Il conte Uberto il Rosso e il fratello Riccardo possedevano beni cospicui nel Novarese, nel Pavese, nell'Ossola e nel Vercellese, ai confini con il territorio del castello di Santhià, controllato dal vescovo Leone. Dopo l'incoronazione a imperatore di Enrico II, furono confiscati a Uberto i beni pavesi e donati alla chiesa locale. Anche il vescovo di Novara fu risarcito nel 1014, per i danni subiti durante la guerra, con la donazione del piccolo comitato dell'Ossola, dove era patrimonialmente presente Riccardo. Invece Leone, già adeguatamente ricompensato nel 1007, fu "dimenticato" dall'imperatore nel 1014.

Per questo, il vescovo di Vercelli nel 1016 predispose la minuta di un diploma di confisca dei beni vercellesi di Uberto e di altri partecipanti alla rivolta da far approvare alla cancelleria imperiale: oltre ai marchesi d'Ivrea e ai conti di Pombia, secondo il disegno del vescovo si sarebbero dovute colpire ben novanta famiglie dell'aristocrazia regionale. Ma la cancelleria non convalidò quel documento, poiché l'atto avrebbe inasprito i contrasti militari, che ormai l'Impero aveva la volontà di superare: infatti due consiglieri dell'imperatore – l'arcivescovo di Colonia e il vescovo di Würzburg – avevano intenzione di combinare un matrimonio fra un loro parente e una nipote di Uberto il Rosso, e l'imperatore era fa-

vorevole a incontrare a Roncaglia i capi dello schieramento avversario (ma l'incontro non avvenne per volontà dei vescovi italiani, che rappresentavano il "partito dei falchi").

In una fase decisiva di quest'ultima guerra il vescovo Leone scrisse alcune lettere all'imperatore per raggiugliarlo sull'esito degli eventi bellici. Con una missiva informava il sovrano dell'assedio del castello di Orba, fra Casal Cermelli e Frugarolo, e delle devastazioni perpetrate dai ribelli nelle diocesi di Vercelli e di Ivrea. Con una seconda lettera comunicava che il castello vescovile di Santhià era stato occupato dai nemici, ma grazie all'aiuto dei vescovi di Pavia e Novara, del marchese Bonifacio di Canossa e dei marchesi aleramici Anselmo e Oberto (il fratello Guglielmo invece, come sappiamo, era schierato con gli avversari) era stato infine riconquistato mettendo in fuga la Volpe rossa "cum omnibus vulpeculis suis". Con questo stesso scritto il vescovo si lamentava del rifiuto di Enrico II di confermare la richiesta di confisca dei beni dei nemici rivolgendolo, con fermezza e superbia, queste parole all'imperatore:

"Nunc videbo cuius pretii apud Vos erit Leo. Omnes inimici mei risum et derisum de me fecerunt quia preceptum ... firmare noluitis. Cur enim non vultis quod lex vult et iubet?". E aggiungeva: "Imperatorum et regum [est] parcere subiectis, et Dei. [Sed] facio ego: *imaregat self iuvare Got*", che, nel tedesco antico, è come dire: "aiutati che Dio ti aiuta" (H. BLOCH, p. 10 sgg.).

Infatti la lotta, ormai personale, di Leone contro il partito filoarduinico proseguì dapprima con la comminazione della scomunica a Uberto il Rosso e ai suoi famigliari, poi colpendo i servi della Chiesa schieratisi con gli avversari e continuando a opporre resistenza a quelle famiglie signorili dell'Italia nord-occidentale che l'Impero sembrava ormai tollerare.

Alla morte dell'imperatore nel 1024, pertanto, Leone non ebbe dubbi a sostenere – questa volta insieme con l'arcivescovo di Milano, Ariberto d'Intimiano – il nuovo re di Germania, Corrado II il Salico, contro gli avversari che appoggiavano il duca Guglielmo d'Aquitania. Nel 1025 Leone si recò dunque a Costanza a rendere omaggio al futuro imperatore e in quell'occasione ottenne – avvalendosi anche dell'interpolazione di alcune copie dei diplomi ottenuti dai predecessori del re, in cui fece confluire parte delle richieste di confisca già rivolte inutilmente a Enrico II – un'ampia conferma dei beni e dei diritti della Chiesa, compresi castelli e terre che questa volta venivano confiscati agli avversari: ciò che era stato

negato al vescovo da Enrico II era pertanto, per la maggior parte, concesso da Corrado II.

L'ampiezza delle confische ai nemici e delle restituzioni alla Chiesa era notevole. Infatti, come è stato possibile appurare analizzando la documentazione ecclesiastica dei secoli IX-XI, a fronte del comitato di Vercelli con beni fondiari, castelli, *curtes* e diritti signorili distribuiti in una quarantina di località ed effettivamente spettanti alla Chiesa, ora il diploma di Corrado II ne elencava ben ottantasei, più trentadue nuclei patrimoniali confiscati ai nemici di Leone (F. PANERO, 2004, p. 95 sgg.).

Ma come avrebbe potuto la chiesa vercellese, in concreto, prendere possesso di tutti quei beni, ancora in mano a laici, ecclesiastici, funzionari e sostenitori della parte avversa?

Il vescovo Leone non poté affrontare questo problema perché morì nel 1026, durante le festività pasquali, mentre lo stesso Corrado II era a Vercelli proprio per riprendere la campagna militare contro i ribelli della marca d'Ivrea: quest'ultima città fu conquistata qualche giorno prima di Natale e quindi il re poté dirigersi a Roma, dove fu incoronato imperatore all'inizio della primavera del 1027.

4. Verso un compromesso politico tra Impero, poteri vescovili e feudalità ecclesiastica nell'Italia settentrionale: l'Edictum de beneficiis (1037)

Toccò al successore di Leone, il vescovo Arderico, affrontare il problema del controllo effettivo dei beni e dei diritti della chiesa vercellese riconosciuti dall'Impero. Legato all'arcivescovo di Milano, Ariberto d'Intimiano, e all'imperatore (almeno fino al 1037, quando appoggiò con decisione Ariberto contro lo stesso Corrado II), Arderico si rese ben conto delle difficoltà e, spesso, dell'impossibilità di entrare in possesso di diritti patrimoniali e pubblici il cui dominio eminente spettava all'Impero – e dal 1025 alla Chiesa – ma il cui dominio utile era controllato prevalentemente dall'aristocrazia del territorio.

Il nuovo vescovo se nel 1027 ottenne innanzitutto la conferma del diploma del 1025, già nel 1030 richiese alla cancelleria imperiale un nuovo diploma di conferma dei diritti effettivamente posseduti dalla Chiesa, per garantirsi la proprietà dei beni più sicuri, quantunque di numero notevolmente ridotto rispetto a quelli elencati nel privilegio concesso a Leone. Cercò poi di allacciare con l'aristocrazia maggiore e minore del contado rapporti politici che consentissero la coesistenza della signoria ve-

scovile con le signorie locali, laiche ed ecclesiastiche, che si stavano formando nel territorio della marca d'Ivrea, il cui sfaldamento come circoscrizione pubblica era ormai avviato da tempo.

Le iniziative politiche del vescovo Arderico di Vercelli non potevano però prescindere dai nuovi schieramenti che si stavano delineando nell'Italia nord-occidentale, mentre crescevano non soltanto le proteste dell'aristocrazia minore e dei *milites*/funzionari ecclesiastici e nelle città *populares* cominciarono a rivendicare forme di autonomia proprio verso i vescovi titolari di diritti pubblici (in particolare a Milano, la città più popolosa d'Italia).

A favore dei *milites secundi ordinis* (detti “valvassori”, nel linguaggio giuridico lombardo dei secoli XI e XII), dopo lunghe lotte fra gli stessi e i *milites* o *vavasores maiores* – anche denominati, alla fine del secolo XI, *capitanei*, ossia vassalli dell'imperatore e detentori *per feudum* di diritti ecclesiastici – e poi, in Lombardia, fra i primi due gruppi alleati contro il “popolo” milanese, Corrado II emanò nel 1037 l'*Edictum de beneficiis*. Infatti le ribellioni della piccola aristocrazia scoppiate nella marca d'Ivrea trent'anni prima si erano estese ora alla Lombardia, riversandosi contro l'Impero e contro quei vescovi che erano stati particolarmente beneficiati dai privilegi imperiali oppure – come nel caso milanese – erano riusciti ad affermare propri poteri signorili nella regione soprattutto grazie alla vastità dei possessi fondiari e dei diritti di decima condivisi con l'aristocrazia capitaneale.

Poiché molti di questi *milites secundi ordinis* a suo tempo si erano schierati con Arduino e poi con Uberto il Rosso, ora Corrado II, di fronte al pericolo di una vasta coalizione lombarda, nei fatti realizzata nel Milanese negli anni 1035-1037 – e infine strumentalizzata dallo stesso arcivescovo di Milano, il quale nel 1032 aveva militarmente sostenuto l'imperatore nella campagna per l'annessione del regno di Borgogna ed era stato controparte dei “valvassori”, avendo il sostegno dei *capitanei* e dei *cives* –, concedeva ai “valvassori maggiori e minori” i diritti ereditari su quei benefici o *feuda* che retribuivano la loro funzione di avvocati, castellani, giudici, esattori di tributi, ufficiali dell'amministrazione e dell'esercito dei vescovi, degli abati e degli stessi marchesi.

Ai vescovi e agli altri titolari di diritti pubblici veniva riconosciuto il ruolo di *seniores* rispetto ai propri *milites* e rispetto a quell'aristocrazia maggiore, rappresentata da conti, visconti e *capitanei* che, un tempo subordinati ai marchesi regionali, venivano ora sempre più spesso inquadrati nella *curia* vassallatica di ciascun vescovo/abate/signore: proprio al-

la *curia* dei pari, oltre che all'imperatore, veniva assegnato il compito di comporre i contrasti politici locali.

Quantunque gli scontri bellici si protraessero ancora per alcuni anni, tuttavia la strada per una pacificazione era tracciata. Con il riconoscimento dell'ereditarietà dei benefici, anche il possesso delle terre ecclesiastiche, contestate in particolare dai vescovi milanesi, pavesi, vercellesi, eporediesi e novaresi, poteva diventare un elemento di coesione tra gli stessi *milites*/vassalli e i rispettivi vescovi.

Il compromesso politico tra vescovi e aristocrazie militari di ciascuna provincia, un tempo schierati su fronti contrapposti, dopo l'emanazione dell'*Edictum de beneficiis* si sarebbe dunque gradualmente realizzato nei decenni successivi con la spartizione dei poteri signorili nel territorio e con il riconoscimento della superiorità feudale dei vescovi e degli abati di grandi monasteri, ai quali i *milites* giuravano fedeltà nel rispetto formale delle azioni di coordinamento esercitato dall'Impero verso una pluralità di soggetti politici, ben più numerosi di quelli che nell'anno Mille aveva tentato di coordinare Ottone III. D'altronde, da molto tempo, la principale caratteristica dell'azione politica degli imperatori era quella di cercare di attuare una stabilità di governo, sempre rincorsa, ma mai realizzata compiutamente in tutte le regioni dei tre regni che con Corrado II costituivano l'Impero – a causa delle eterogenee iniziative dei poteri locali – e in particolare nel Regno italico.

Bibliografia essenziale

Fonti edite

- Capitularia regum francorum*, in Monumenta Germaniae Historica, *Legum*, II, a cura di BORETIUS A. e KRAUSE V., Hannover, 1883-1897.
- JAFFÉ PH. (a c. di), *Regesta Pontificum Romanorum*, Graz, 1956.
- LANDULPHUS SENIOR, *Mediolanensis historiae libri quattuor*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, 2, IV/2, Bologna, 1942.
- Le carte dell'archivio capitolare di Vercelli*, a cura di ARNOLDI D., FACCIO G.C., GABOTTO F., ROCCHI G., Pinerolo, 1912-1914 (BSSS, 70-71).
- Le carte dell'archivio vescovile d'Ivrea fino al 1313*, a cura di GABOTTO F., Pinerolo, 1900 (BSSS 5-6).
- I placiti del "Regnum Italiae"*, a cura di MANARESI C., Roma, 1955-1960.
- Monumenta Germaniae Historica, *Legum*, s. IV, *Constitutiones et acta publica imperatorum et regum*, I, a cura di WEILAND L., Hannover, 1893 (*Capitulare Ticinense de praediis ecclesiasticis; Capitulare de servis libertatem anhelantibus*).
- Monumenta Germaniae Historica, *Diplomata regum et imperatorum Germaniae*, I-VI, Hannover-Berlino 1893-1978 (i diplomi per la chiesa di Vercelli sono riediti con le proposte di emendazione delle interpolazioni in PANERO F., *Una signoria vescovile nel cuore dell'Impero. Funzioni pubbliche, diritti signorili e proprietà della Chiesa di Vercelli dall'età tardocarolingia all'età sveva*, Vercelli, 2004, Appendice).
- Monumenta Germaniae Historica, *Diplomata regum Germaniae ex stirpe Karolinarum*, II, a cura di KEHR P., Berlino, 1936.
- UHLIRZ M. (a c. di), *Die Regesten des Kaiserreiches unter Otto III* (BÖHMER J.F., *Regesta Imperii*, II, 3), Graz-Köln, 1957.

Studi

- ANDENNA G., *Grandi patrimoni, funzioni pubbliche e famiglie su di un territorio: il "comitatus Plumbiensis" e i suoi conti dal IX all'XI secolo*, in *Formazione e strutture dei ceti dominanti nel medioevo: marchesi, conti e visconti nel Regno italico (secc. IX-XII)*, I, Roma, 1988.
- BLOCH H., *Beiträge zur Geschichte des Bischofs Leo von Vercelli und seiner Zeit*, in "Neues Archiv", XXII (1897).
- BLOCH M., *La società feudale*, trad.it., Torino, 1974.
- BOUGARD F., *La justice dans le royaume d'Italie de la fin du VIII^e siècle au début du XI^e siècle*, Rome, 1995.
- BRUNHOFER U., *Arduin von Ivrea und seine Anhänger. Untersuchungen zum letzten italienischen Königtum des Mittelalters*, Augsburg, 1999.
- CAMMAROSANO P., *Nobili e re. L'Italia politica dell'alto medioevo*, Roma-Bari, 1998.
- CASTAGNETTI A. (a c. di), *La vassallità maggiore del Regno italico. I capitanei nei secoli XI-XII*, Roma, 2001.

- D'ACUNTO N., *“Nostrum Italicum Regnum”*. *Aspetti della politica italiana di Ottone III*, Milano, 2002.
- DORMEIER H., *Un vescovo in Italia alle soglie del Mille: Leone di Vercelli “episcopus imperii, servus sancti Eusebii”*, in “Bollettino Storico Vercellese”, 53 (1999).
- FUMAGALLI V., *Il Regno italico*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. GALASSO, II, Torino, 1978.
- GABOTTO F., *Intorno ai diplomi regi ed imperiali per la Chiesa di Vercelli*, in “Archivio Storico Italiano”, s. V., XXI (1898).
- GANDINO G., *Orizzonti politici ed esperienze culturali dei vescovi di Vercelli tra i secoli IX e XI*, in “Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino”, XCVI (1998).
- GANSHOF F.-L., *Che cos'è il feudalesimo?*, trad. it., Torino, 1989.
- KELLER H., *Signori e vassalli nell'Italia delle città (secoli IX-XII)*, trad. it., Torino, 1995.
- LUCIONI A., *Da Warmondo a Ogerio*, in *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, a cura di G. CRACCO, Roma, 1998.
- MANARESI C., *Alle origini del potere dei vescovi sul territorio esterno delle città*, in “Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano”, 58 (1944).
- PANERO F., *Una signoria vescovile nel cuore dell'Impero. Funzioni pubbliche, diritti signorili e proprietà della Chiesa di Vercelli dall'età tardocarolingia all'età sveva*, Vercelli, 2004.
- PANERO F., *Grandi proprietà ecclesiastiche nell'Italia nord-occidentale. Tra sviluppo e crisi (secoli X-XIV)*, Bologna, 2009.
- PAULER R., *Das Regnum Italiae in ottonischer Zeit. Markgrafen, Grafen und Bischöfe als politische Kräfte*, Tübingen, 1982.
- PROVANA L.G., *Studi critici sopra la storia d'Italia ai tempi del re Ardoino*, Torino, 1844.
- PROVERO L., *L'Italia dei poteri locali*, Roma, 1998.
- SERGI G., *I confini del potere. Marche e signorie fra due regni medievali*, Torino, 1995.
- SETTIA A.A., *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Popolamento, potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Napoli, 1984.
- TABACCO G., *Sperimentazioni del potere nell'alto medioevo*, Torino, 1993.
- UHLIRZ M., *Die italienische Kirchenpolitik der Ottonen*, in “Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichte”, 48 (1934).
- VIOLANTE C., *La società milanese nell'età precomunale*, Roma-Bari, 1974².

ALCUNE RIFLESSIONI SULL'EFFIMERO SUCCESSO
DELLA COMMEDIA ERUDITA
IN FRANCIA NEL XVII SECOLO

Monica Pavesio

I rapporti fra la commedia erudita italiana del Cinquecento e il teatro francese del XVI secolo sono stati abbondantemente studiati¹. Molto si è parlato anche dell'italianismo nel teatro francese del primo Seicento, con studi sulla pastorale e sulla tragicommedia². Gli adattamenti francesi di commedie italiane di metà Seicento hanno invece destato scarso interesse nella critica, per la loro esiguità numerica, per il loro scarso prestigio letterario e perché l'italianismo, secondo un'ormai consolidata suddivisione temporale, è stato da sempre relegato al Cinquecento e alla prima parte del XVII secolo, mentre dal 1640 sarà il teatro spagnolo del *Siglo de Oro* a influenzare la commedia francese.

Effettivamente, fino agli anni '40 la produzione drammatica italiana, regolare o irregolare, è, con il teatro antico, che passa sovente attraverso la mediazione italiana, la principale fonte d'ispirazione dei drammaturghi francesi; in seguito, dalla metà degli anni '30, con le prime opere di Rotrou e di d'Ouille, il teatro del *Siglo de Oro* approda in Francia, dando origine a una vera e propria moda, che caratterizzerà un ventennio chia-

¹ Si veda la ricca bibliografia dedicata alla fortuna delle commedie dell'Ariosto in Francia, alla ricezione delle commedie degli Accademici Intronati di Siena, a Pierre de Larivey, adattatore cinquecentesco di commedie italiane, presente nel libro di P. DE CAPITANI, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle- milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, pp. 412-420.

² Sulla pastorale si rimanda ai lavori di D. DALLA VALLE, *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1995 e di D. MAURI, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1996; sulla tragicommedia si veda D. DALLA VALLE, *La tragicommedia francese. Teoria e prassi*, Torino, Meynier, 1989 e M. LOMBARDI, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Firenze, Pacini Editore, 1995.

mato da Cioranescu “l’heure espagnole du théâtre français”³.

I due principali adattatori del teatro spagnolo, Rotrou e d’Ouille, presentano, però, nella loro produzione drammatica un certo numero, seppur esiguo, di adattamenti italiani. Non si tratta di opere giovanili, che saranno poi abbandonate per il più proficuo adattamento del teatro del *Siglo de Oro*, ma di una serie di commedie e tragicommedie inserite all’interno della ben più cospicua produzione d’ispirazione ispanica dei due drammaturghi. Il *corpus* di adattamenti italiani comprende quattro opere di Rotrou (*La Pèlerine amoureuse* del 1637, *Clarice* del 1643, *Célie* e *La Sœur* del 1646⁴) e due di d’Ouille (*Aimer sans savoir qui* e *Les morts vivants*, entrambe del 1646). Sono adattamenti di commedie erudite italiane di fine Cinquecento, e più precisamente di opere di Girolamo Bargagli (*La Pellegrina*, 1589); di Sforza Oddi (*L’Erofilomachia*, 1572); di G.B. Della Porta (*I due fratelli rivali*, 1601 e *La sorella*, 1604); degli Intronati di Siena (*Ortensio*, 1560) e ancora di Sforza Oddi (*I morti vivi*, 1576).

È evidente la vicinanza temporale di cinque dei sei adattamenti, pubblicati nel famoso ventennio in cui prevale, come abbiamo detto, una passione dirompente per gli intrecci spagnoli, che influenza i generi della commedia e della tragicommedia, più liberi dalle nascenti normative classiche e quindi più facilmente adattabili ai nuovi modelli⁵.

Noi ci interrogheremo sul perché un drammaturgo come d’Ouille, che, nel 1639, con *L’Esprit follet*, prima imitazione di Calderón in Francia, aveva lanciato una moda di grande successo, ritorni sui suoi passi e inserisca due adattamenti di commedie erudite italiane nel suo repertorio. Anticipato da Rotrou, che utilizza anch’egli la drammaturgia italiana cinquecentesca per trovare una fonte d’ispirazione, dopo aver ottenuto un grande successo con le sue *pièces* adattate dal teatro spagnolo.

La commedia erudita o sostenuta, regolare in cinque atti d’ispirazione antica, era nata nelle corti italiane all’inizio del Cinquecento; si era poi trasformata, verso la metà del secolo, sotto l’influsso della Controriforma, grazie ai lavori di Sforza Oddi, Giovan Battista Della Porta, Girola-

³ A. CIORANESCU, *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 275.

⁴ Edizioni critiche moderne in J. ROTROU, *Théâtre complet*, Paris, Société des Textes Français Modernes, (t. 3, 2000 *La Sœur, Célie ou le vice-roi de Naples*, édition de Cl. Bourqui); (t. 7, 2004, *La Pèlerine amoureuse*, édition de P. Gethner). *Clarice* non è ancora stata pubblicata. Le due *pièces* di d’Ouille usciranno a breve nel terzo volume del *Théâtre complet* di d’Ouille, edizione di M. Pavesio, Paris, Classiques Garnier.

⁵ R. BRAY, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927.

mo Bargagli, considerati tra gli autori più rappresentativi. Fortemente ancorata all'ambiente delle corti che la vide nascere, verso la fine del XVI secolo, la commedia regolare italiana aveva perso attrattiva ed era stata sostituita dagli spettacoli più popolari dei comici dell'arte, che avevano inglobato, nel loro repertorio, alcuni dei testi più conosciuti delle commedie erudite⁶.

Un primo interesse francese nei confronti della commedia regolare italiana è attestato intorno agli anni '40 del Cinquecento, grazie all'opera dell'umanista Charles Estienne, che tradusse nel 1543 la celebre commedia *Gli Ingannati* degli Accademici Intronati di Siena⁷. In seguito, l'arrivo in Francia delle *troupes* dei commedianti dell'arte, che affittarono, regolarmente, l'Hôtel de Bourgogne, il principale teatro di Parigi, permise ai francesi la conoscenza degli intrecci delle commedie regolari italiane. Un erudito francese, Pierre de Larivay, tradusse e pubblicò nel 1579 sei commedie erudite e altre tre nel 1611, tradotte anch'esse, secondo le sue dichiarazioni, nel 1579; nel 1584 videro la luce a Parigi altri due adattamenti di commedie italiane. Non si sa nulla sulla rappresentazione di queste *pièces*; probabilmente non furono portate in scena o, se lo furono, non da attori professionisti.

Un discreto successo, dunque, quello della commedia erudita nella Francia di fine Cinquecento, cui fa seguito, però, un lento declino, acuitizzato dalla nascente e improvvisa passione per le *comedias* spagnole. La commedia erudita non gode più, dunque, negli anni '40 del Seicento, del favore del pubblico che, anzi, saluta, con entusiasmo, i nuovi intrecci spagnoli, incentrati su cavalieri innamorati e dame recluse, su *quiproquo* e scambi d'identità meno complessi di quelli italiani. Più precisamente, la produzione comica italiana e soprattutto gli scritti dei teorici italiani del XVI secolo sull'arte drammatica continuano a interessare i dotti e gli eruditi francesi, ma il pubblico è ormai ammaliato dagli intrecci della *comedia*.

Perché allora questo interesse da parte di Rotrou e d'Ouville, adattatori, come abbiamo detto, di molte opere del teatro spagnolo del *Siglo de Oro*?

Il critico tedesco Arthur Stiefel, dopo aver scoperto le fonti italiane degli adattamenti di Rotrou⁸ e di d'Ouville⁹, ipotizzò che un soggiorno a

⁶ Si veda I. SENESI, *La Commedia*, seconda edizione riveduta e corretta, Milano, Vallardi, 1954.

⁷ P. DE CAPITANI, *Du spectaculaire à l'intime* cit., pp. 77-146.

⁸ A. L. STIEFEL, *Unbekannte italienische Quellen Jean de Rotrou* in "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Supplementheft" 5, (1891), pp. 41-99.

Parigi dei comici dell'arte potesse aver destato l'interesse dei drammaturghi francesi per le commedie italiane cinquecentesche, presenti nel repertorio dei comici professionisti.

Gli studi sulla commedia dell'arte hanno confermato la presenza in Francia della *troupe* di Giovan Battista Andreini e Nicolò Barbieri dal 1624 al 1629 e della compagnia di Giuseppe Bianchi (Spezzaferro) dal 1639 al 1641 e dal 1644 al 1647, anno d'inizio della Fronda¹⁰. A suffragio della tesi di Stiefel, sfogliando i repertori della commedia dell'arte, si può appurare che le commedie erudite italiane, scelte come fonti da Rotrou e d'Ouville, sono tutte presenti nel repertorio dei commedianti¹¹.

Per quanto riguarda la prima *pièce* di Rotrou, *La Pèlerine amoureuse*, Florindo Cerreta, nell'introduzione all'edizione critica della fonte italiana di Bargagli ha ipotizzato che il drammaturgo francese sia stato ispirato dalla rappresentazione della *Pellegrina* da parte della compagnia di Andreini e che abbia utilizzato, per il suo adattamento, uno scenario che i comici dell'arte avevano tratto dalla commedia erudita di Bargagli¹². Il confronto tra la tragicommedia francese (rappresentata nel 1634) e la commedia di Bargagli non chiarisce i dubbi. I due testi presentano, infatti, alcune somiglianze verbali, che fanno presumere che Rotrou avesse tra le mani il testo de *La Pellegrina*, ma anche notevoli differenze, che inducono a pensare all'utilizzo da parte del drammaturgo francese di una versione alterata della commedia italiana, ossia di uno scenario della commedia dell'arte. Nella sua edizione del testo di Rotrou, P. Gethner afferma che è probabile che le rappresentazioni dei comici dell'arte e gli scenari italiani possano aver spinto il drammaturgo francese a scegliere un intreccio che, poi, ha cambiato notevolmente, per adattarlo alla drammaturgia francese e al gusto del pubblico¹³.

Nelle edizioni critiche di *La Sœur* e *Célie*, Claude Bourqui porta avanti lo stesso ragionamento e concorda con Stiefel sul fatto che la presenza in Francia delle *troupe* italiane può aver fatto nascere in Rotrou l'interesse

⁹ A. L. STIEFEL, *Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières* in "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", 27, (1904), pp.189-265.

¹⁰ V. SCOTT, *The commedia dell'arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990, pp. 9-27.

¹¹ K. LEA, *Italian Popular Comedy. A Study in the commedia dell'arte (1560-1620)*, Oxford, Clarendon Press, 1934, pp. 506-554.

¹² F. CERRETA, *Introduzione* a G. BARGAGLI, *La Pellegrina*, a cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1971, pp. 2-20.

¹³ P. GETHNER, *Introduction* a J. ROTROU *La Pèlerine amoureuse*, cit. pp. 1-4.

per le commedie erudite¹⁴. I dubbi permangono sull'utilizzo delle commedie originali italiane o di copie dei commedianti dell'arte da parte del drammaturgo, anche perché, come si sa, i canovacci presentano solo parzialmente la trama delle opere che le compagnie mettevano in scena, che rimangono quindi, purtroppo, sconosciute.

Rotrou, nella dedica di *Clarice* del 1643, dimostra di conoscere bene l'identità dell'autore della fonte italiana che ha utilizzato:

Je ferois tort à l'auteur italien Sforza d'Oddi, si je dérobois à sa réputation la gloire de cet ouvrage. Je n'en suis que le traducteur [...]. Outre que l'auteur de cette comédie est un de plus rares esprits d'Italie; il a été si passionné admirateur de ce digne homme¹⁵, que le don que je te fais en français de son ouvrage italien¹⁶ ne te peut être un mauvais présent¹⁷.

Le commedie erudite della fine del Rinascimento avevano avuto un discreto successo in Europa, e i due drammaturghi avrebbero potuto, quindi, conoscerle sia nella versione rappresentata dai commedianti dell'arte sia nelle numerose edizioni secentesche pubblicate in Italia. Non sappiamo nulla sulle conoscenze linguistiche di Rotrou; d'Ouville invece, avendo soggiornato per diversi anni in Italia¹⁸, padroneggiava perfettamente l'italiano.

Interrogiamoci ancora sul perché due drammaturghi francesi ormai avvezzi al teatro spagnolo, dal quale hanno tratto *pièces* di grande successo, abbiano spostato il loro interesse sugli intrecci italiani, ormai passati di moda.

La commedia italiana del Rinascimento non assomiglia alla commedia umanista. Gli intrighi sono complessi, ricchi di peripezie e di situazioni straordinarie in un mondo in cui regnano i pirati e i turchi, le ragazze rapite, gli schiavi, i ritorni imprevisi, i riconoscimenti finali. Il comico è situazionale, si trova negli intrecci ingarbugliati e inverosimili e non solo nelle battute dei servi. I personaggi vivono incertezza e inquietudine, sono segnati da passioni incontrollabili, protagonisti di circostanze sor-

¹⁴ CL. BOURQUI, *Introduction a J. ROTROU, La Sœur, Cécile ou le vice-roi de Naples* cit. pp. 1-20.

¹⁵ Plauto.

¹⁶ La commedia di Sforza Oddi adattata da Rotrou è l'*Erofilomachia*; i *Morti vivi* dello stesso drammaturgo italiano saranno utilizzati due anni dopo da d'Ouville per *Les Morts vivants*.

¹⁷ J. ROTROU, *Épître au Lecteur* in *Clarice ou l'Amour constant*, Paris, Quinet, 1643.

¹⁸ F. DE ARMAS, *A. Le Métel Sieur d'Ouville: the Lost Years*, in "Romance Notes", 14-3, (1973), pp. 538-543.

prendenti, esprimono la confusione generata dall'esperienza di cui sono vittime, anche attraverso un discorso che rimane volutamente interrogativo e contraddittorio.

Le opere italiane presentano, dunque, numerosi temi barocchi, che Rotrou e d'Ouville avevano già trovato e utilizzato per gli adattamenti spagnoli¹⁹. È sintomatico, d'altra parte, che l'adattamento di d'Ouville della commedia cinquecentesca *Ortensio* sia mascherato sotto il titolo di *Aimer sans savoir qui*. Un titolo che riprende quello della *comedia* di Lope de Vega, *Amar sin saber a quien*, alla quale molti critici l'hanno erroneamente collegato, e che rinvia, meglio del titolo italiano, alla problematica fondamentale per l'epoca del dubbio sull'identità.

Sono questi temi barocchi presenti nelle commedie cinquecentesche italiane come in quelle del *Siglo de Oro* spagnolo ad attirare i drammaturghi. Temi che vertono sull'opposizione tra essere e apparire e tra realtà e illusione.

I due drammaturghi riproducono fedelmente lo schema delle opere italiane, lo stesso intrigo, la stessa tensione, lo stesso tono elevato dei personaggi nobili e generosi, ma una grande distanza corre ormai tra il teatro italiano Cinquecentesco e la commedia francese degli anni '40 del Seicento; il pubblico francese che frequenta i teatri è, infatti, più colto e aspira a "plus de dignité"²⁰. Rotrou e d'Ouville aggiungono, quindi, verosimiglianza agli intrecci; legano meglio le scene dando loro una sequenza logica; traspongono le fonti, omettendo alcuni fatti e spiegandone meglio altri; preparano meglio le entrate e le uscite. Eliminano, inoltre, i personaggi del teatro comico tradizionale italiano: il parassita, lo spaccone, il fanfarone. Nelle commedie italiane i servitori rappresentavano un forte legame con lo spirito popolare e licenzioso dell'epoca, avevano un carattere spesso volgare e un linguaggio franco, pieno di allusioni sessuali. I servitori, in tutti gli adattamenti francesi citati, sono stemperati nei loro vizi e nella loro volgarità: diventano confidenti, suggeriscono agli spettatori eventuali svolgimenti delle azioni, distendono l'atmosfera e fanno ridere il pubblico con la loro ghiottoneria e la loro ingordigia. Si tratta di una nuova comicità epurata, figlia delle *bienséances*, adatta a un pubblico più raffinato, diverso da quello amante delle farse.

¹⁹ Si veda: J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Cixé et le paon*, Paris, Corti, 1985.

²⁰ C. SCHERER, *Comédie et société sous Louis XIII, Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, Nizet, 1983, pp. 25-35.

Gli adattamenti italiani dei due drammaturghi non piacquero come quelli spagnoli; ottennero poco successo e furono giudicati severamente dalla critica.

Lancaster asserì che *Célie* e *La Sœur* di Rotrou hanno scarse qualità drammatiche e sono totalmente prive di una descrizione psicologica dei personaggi; considerò gli adattamenti italiani di d'Ouville peggiori rispetto alle sue opere adattate dalla Spagna, sottolineando che il drammaturgo conservò gli intrecci complicati delle commedie italiane, sviluppandoli con noiose esposizioni, ripetizioni non necessarie e dialoghi lunghi e complessi²¹.

L'apertura a una pluralità di esperienze drammatiche straniere è una caratteristica propria dei drammaturghi del XVII secolo che, a differenza di quelli del XVI, sono ormai professionisti del teatro. Rotrou e d'Ouville trovano nelle commedie italiane di fine Cinquecento degli intrecci complessi e ricchi di colpi di scena, ancorati ad una struttura vivace, che fonda le sue radici nel teatro latino. I due drammaturghi francesi si sforzano di integrare questi modelli, che presentano temi barocchi simili a quelli presenti nelle *comedias*, alla realtà sociale e culturale del loro paese e della loro epoca, di superarli adattandoli, ma nel regolarizzarli, spesso li snaturano, ne offuscano l'essenza, e questo spiega, almeno parzialmente, l'insuccesso dei loro adattamenti. Un'essenza che il pubblico francese poteva trovare invece nelle rappresentazioni dei commedianti dell'arte, talmente amati in Francia, che la loro *troupe*, pochi anni dopo, sarà adottata e stipendiata dal sovrano.

Bisogna però rigettare i giudizi negativi espressi da Lancaster sulla produzione derivata da fonti italiane di Rotrou e d'Ouville. I due drammaturghi intervennero sulle fonti in maniera cosciente e consapevole. Le stravolsero perché volevano cambiarle, adattandole a un nuovo pubblico e a un nuovo modo di intendere il teatro.

Questi adattamenti meritano la stessa attenzione che ha ormai acquisito la produzione di origine spagnola dei due drammaturghi. Essi mettono in luce i rapporti stimolanti che si instaurarono tra i canovacci della commedia dell'arte e la fonte italiana scritta e evidenziano come la rappresentazione delle opere italiane sia stata determinante per attirare l'attenzione dei drammaturghi. Lo studio delle modalità con cui operarono i due dramma-

²¹ H.C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, John Hopkins U.P., 1929-1942; II-2, pp. 437-439 e pp. 646-648.

turghi illustra quel fenomeno di ricezione che è l'adattamento, che non cerca di dare un'immagine fedele del testo straniero, ma anzi se ne appropria per distaccarsene ed adattarlo ad un nuovo ambiente.

Un filone, quello del teatro regolare italiano cinquecentesco, che non sarà, comunque, mai completamente abbandonato. Dopo la fioritura della metà degli anni '40, Tristan l'Hermitte nel 1654 adatterà il suo *Parasite* dall'*Angelica* di de Fornaris e Philippe Quinault utilizzerà l'*Inavvertito* di Barbieri per il suo *Amant indiscret*. Nel 1655, con *L'Étourdi*, adattato dalla stessa fonte di Barbieri, il testimone passerà a Molière che, dalle fonti italiane, saprà creare dei capolavori²².

²² Si veda CL. BOURQUI, *Les Sources de Molière, Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999.

(ANCORA) SU ALFIERI, L'INGHILTERRA E POPE

Patrizia Pellizzari

Nel 1766, durante il suo primo viaggio in Italia, il giovane e francofono Alfieri, giunto a Firenze, non trova nulla di meglio da fare che imbarcarsi – peraltro con scarso successo – nello studio dell'inglese sotto la guida di un “maestruccio” madrelingua (*Vita*, III 1)¹; nella sacra patria delle lettere, dunque, l'ignorante piemontese trascura l'apprendimento dell'italiano per dedicarsi a quello di un idioma di cui anche in futuro e nonostante i reiterati tentativi non riuscirà “mai venire a capo” (*ivi*, IV 25).

Nonostante la dichiarata imperizia linguistica, Alfieri fu molto interessato alla storia e alla cultura inglesi e nutrì, com'è noto, una grande ammirazione per l'Inghilterra. Il regno d'oltremarica rappresenta l'unica realtà politica settecentesca propizia allo sviluppo civile e la sola, in età moderna, a potere concorrere con quelle antiche. Benché ne scriva nel 1790, in una prospettiva sempre più antifrancesa (cosa che conterà non poco per l'accentuazione dei giudizi elogiativi sui “Britanni”), Alfieri riconduce già al primo viaggio in Inghilterra (1768) la positiva impressione ricavatane:

Quanto mi era al primo aspetto spiaciuto Parigi, tanto mi piacque l'Inghilterra; le strade, le osterie, i cavalli, le donne, il ben essere di tutti, la pulizia delle case, benchè picciolissime, il non trovar pezzenti, una vita insomma, una circolazione di ricchezza e di attività, e d'industria sparsa in ogni provincia di *quel fortunato paese*, tutto mi rapì a bella prima, e non ho mai più variato su questo; e benchè non ne studiassi a fondo il governo, ne seppi abbastanza vedere gli effetti, e paragonarli con gli effetti degli altri (*Vita*, III 6, prima redazione)².

¹ Per il testo della *Vita scritta da esso* si è utilizzata, nonostante non sia del tutto soddisfacente, l'ed. a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, che pubblica nel II vol. la prima redazione (1790) e nel I vol. la redazione definitiva (1798-1803). Le citazioni *ivi*, vol. I, pp. 66, 304-305.

² V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., vol. II, p. 76; qui e in tutte le citazioni miei i corsivi.

L'impressione positiva è poi rafforzata e circostanziata nella redazione definitiva:

Quanto mi era spiaciuto Parigi al primo aspetto, mi piacque subito e l'Inghilterra, e Londra massimamente. Le strade, le osterie, i cavalli, le donne, il ben essere universale, la vita e l'attività di quell'isola, la pulizia e comodo delle case benchè picciolissime, il non vi trovare pezzenti, un moto perenne di danaro e d'industria sparso egualmente nelle province che nella capitale: tutte queste doti vere ed uniche di *quel fortunato e libero paese*, mi rapirono l'animo a bella prima, e in due altri viaggi, oltre quello, ch'io vi ho fatti finora, non ho variato mai più di parere, troppa essendo la differenza in queste tante diramazioni della pubblica felicità, provenienti dal miglior governo. Onde, benchè io allora non ne studiasse profondamente la costituzione³, madre di tanta prosperità, ne seppi però abbastanza osservare e valutare gli effetti divini (*Vita*, III 6)⁴.

Malgrado l'appena letta professione di *lunga fedeltà* in merito a un parere rimasto invariato e confermato nel tempo, il giudizio dello scrittore non fu così stabile e uniforme. Nel 1771 – l'anno del secondo viaggio in Inghilterra e del “fierissimo intoppo amoroso”, ovvero la scandalosa relazione con Penelope Pitt –, Alfieri scriveva da Londra una lettera ai fratelli Sabatier de Cabre, in cui leggeva nella condotta tenuta dal parlamento inglese nell'*affaire* delle Falkland, di grande attualità, i segni della “prochaine décadence de ce pays-ci”. Nonostante egli continui ad affermare il valore ideale della libertà inglese (“Moi qui vous écris au sein de la liberté même [...] je regarde le peu de jours que je restarai ici, comme le seuls où j'ai vécu en homme”, sostiene nella medesima missiva)⁵, gli eventi successivi della Guerra d'Indipendenza americana lo indurranno a comporre le odi dell'*America libera* (1781-1783), in cui l'odiosa tirannide è esercitata proprio dalla monarchia inglese e l'Inghilterra svela la sua natura aggressiva e imperialista. Si vuol dire, insomma, che l'innegabile, sostanziale e duraturo apprezzamento mostra qualche incrinatura, e una certa ambivalenza si risconterà anche sul finire di quel decennio⁶ e nel successivo,

³ Cruciali, a questo riguardo, dovettero essere le letture del cap. VI del libro XI dell'*Ésprit des lois* di Montesquieu e della *Constitution de l'Angleterre* di Jean-Louis De Lolme (1771), posseduta da Alfieri nell'ed. 1785: cfr. C. DEL VENTO, *Il principe e il Panegirico. Alfieri tra Machiavelli e De Lolme*, in “Seicento & Settecento”, I (2006), pp. 149-170.

⁴ V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., vol. I, p. 86.

⁵ ID., *Epistolario*, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963, vol. I, pp. 11, 10.

⁶ Tale ambivalenza è sinteticamente rappresentata, nel 1788, dal *Parere sull'Agide* – nel quale l'Isola è indicata come terra di libertà, anche se di una libertà “nascosta” –, e dalla

benché dopo la Rivoluzione francese la formulazione di una positiva opinione sull'Inghilterra trovi ulteriore alimento nei furori misogallici del poeta, facendogli contrapporre la libertà e l'ordinamento costituzionale inglesi alla tirannide degli "scimiotigri" francesi⁷. Anche negli anni novanta, però, come si è appena accennato, accanto a rappresentazioni elogiative dell'Inghilterra (nella satira *I viaggi*) si rinvergono considerazioni negative (nella satira *Il Commercio*) o riserve, che saranno del tutto superate nelle estreme commedie *I troppi* e *L'antidoto* (1800-1803), in cui l'adesione al modello inglese della monarchia costituzionale è confermata con convinzione. Ma ancora la prima redazione dell'autobiografia (1790), pur presentando già chiaramente il contrasto fra la libera e ben regolata Inghilterra e gli altri regimi assoluti e tirannici europei, risulta priva della "gran parte delle espressioni più ammirative" che saranno aggiunte nella redazione ultima. John Lindon ha fornito a suo tempo una casistica sufficiente, mostrando come l'accentuazione delle virtù inglesi vada di pari passo con la denigrazione della Francia e ne sia, per così dire, complementare⁸. Tuttavia anche nella *Continuazione della Quarta Epoca*, interamente composta nel 1803, compaiono alcune zone d'ombra; infatti, se poco prima di riferire del quarto viaggio oltremarino (primavera-estate 1791) il poeta celebra la "beata e veramente sola libera Inghilterra" in contrasto con la Francia rivoluzionaria (*Vita*, IV 18)⁹, le impressioni riportate da quel soggiorno si coagulano in un giudizio complessivo più sfumato:

[...] il paese piacque molto alla mia donna per certi lati, per altri no. Io invecchiato non poco dalle due prime volte in poi che ci era stato, lo ammirai ancora (ma un poco meno), quanto agli effetti morali del governo, ma me spiacque sommamente, e più che nel terzo viaggio, sì il clima, che il modo corrotto di vivere; sempre a tavola, vegliare fin alle due o tre della mattina; vita in tutto opposta alle lettere, all'ingegno e alla salute (*Vita*, IV 21)¹⁰.

dedica a George Washington del *Bruto primo*, 1786-1788; cfr. A. DI BENEDETTO-V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, Roma, Salerno Editrice, 2014, p. 236 n. 10. Sulle modifiche introdotte nella revisione del 1789 del trattato *Del Principe e delle Lettere* in relazione agli eventi americani si veda *infra*.

⁷ Neologismo alfieriano: cfr. *Vita*, IV 22.

⁸ J. LINDON, *L'Inghilterra di Vittorio Alfieri e altri studi alfieriani*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 28-35.

⁹ V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., vol. I, p. 277.

¹⁰ *Ivi*, p. 288.

Non si tratta solo del fastidio per il clima uggioso o per la vita mondana, ben goduta in passato dal giovane Alfieri a Londra, ma ora non più confacente al sobrio stile di vita dell'intellettuale (peraltro da anni alle prese con dolorosi e pericolosi attacchi di podagra). Il viaggio, intrapreso soprattutto per ragioni economiche, nel tentativo di garantire alla contessa d'Albany un sostegno alternativo alla ricca pensione reale erogata in Francia e ormai sempre più a rischio, si era rivelato, sotto questo profilo, un fallimento.

Tuttavia, e nonostante in questa occasione egli non avesse forse ricevuto da parte dell'ambiente letterario l'accoglienza che si sarebbe aspettato, la puntuale ricostruzione di Lindon indica che ebbe pure qualche incontro di rilievo, con Horace Walpole innanzitutto, di cui nell'autobiografia non vi è traccia. D'altra parte, nella *Vita* non è soltanto il resoconto di questo viaggio a essere reticente; se è vero che in tale circostanza Alfieri sia particolarmente sbrigativo, preferendo invece spendere ben più di una parola all'"accidente veramente di romanzo" costituito dal casuale incontro, durante la traversata da Dover a Calais, con Penelope Pitt (*Vita*, IV 21), tutti i racconti dei suoi viaggi inglesi sono parchi, per non dire privi, di notizie in merito alle frequentazioni intellettuali. Qualche spiaraglio nel terzo viaggio in Inghilterra (1783) è stato aperto da Gian Paolo Marchi, che è riuscito a ricostruire alcuni contatti avuti allora da Alfieri (con John Hoole, Charles Burney e, forse, Samuel Johnson)¹¹, benché l'autore della *Vita* insista sullo scopo tutto... *cavallino* della spedizione (*Vita*, IV 12: *Terzo viaggio in Inghilterra, unicamente per comperarvi cavalli*).

A prescindere da queste notizie, la cultura anglosassone di Alfieri era piuttosto coltivata. Da quanto si può ricavare dai cataloghi delle sue biblioteche e da altri documenti¹², egli possedeva, oltre a ovvii strumenti

¹¹ G.P. MARCHI, *Tra cavalli e lettere. Nota sul terzo viaggio in Inghilterra di Vittorio Alfieri*, in "Lettere italiane", LV (2003), 3, pp. 443-449.

¹² È impossibile dare conto qui delle vicende della biblioteca alfieriana, passata attraverso innumerevoli accidenti, dovuti ai trasferimenti dello scrittore e al sequestro di gran parte dei suoi libri da parte del Governo rivoluzionario, seguente la precipitosa fuga dalla capitale francese (18 agosto 1792). Dico soltanto che gli "alfieristi" discorrono di tre biblioteche: la fiorentino-romana, che fu ospitata nella residenza capitolina di Villa Strozzi (1781-1783); la parigina, nel domicilio condiviso con la contessa d'Albany; e, infine, quella ricostituita dopo il '92, quando il poeta si stabilì definitivamente a Firenze. Dopo la morte della Stolberg (1824), l'ultima biblioteca passò nelle mani del pittore e amico François-Xavier Fabre, il quale la donò quasi per intero a Montpellier, sua città natale, dove tutt'oggi è conservata. La ricostruzione della consistenza delle varie biblioteche alfieriane è oggetto di una lunga indagine, che vede coinvolti vari studiosi sotto

d'uso come grammatiche e dizionari, svariate opere storiche sull'Inghilterra in francese: ad esempio, l'*Histoire des guerres civiles d'Angleterre* di Jean-Baptiste Rosemond, oppure l'*Histoire d'Angleterre* di Jean-Baptiste Targe (1768, in 5 voll., continuazione della *History of England* di Tobias Smollett, tradotta dal medesimo Targe). Non mancavano volumi in inglese di varia natura, come le *Letters on the Study and Use of History* (1735) di Henry St John, Lord Bolingbroke, oppositore di Robert Walpole e amico di Pope e Swift, l'*Account of the Pelew Islands from the Journal of Captain Henry Wilson* (1788) di George Keate, *The Works* di Swift in 18 volumi. E, ovviamente, c'erano Shakespeare, sia in francese (oltre a *Le Théâtre anglois* di Pierre Antoine de La Place, un'altra traduzione in 16 voll.) sia in inglese (l'ed. curata da Samuel Johnson), *Il Paradiso perduto* di Milton, in inglese e nella traduzione di Paolo Rolli, l'*Ossian* tradotto da Cesarotti e molte cose – che vedremo fra poco – di Alexander Pope.

In ogni caso gli intellettuali inglesi, fra tutti i moderni, sono i più presenti in quella sorta di *canone* letterario, proposto nel trattato *Del Principe e delle Lettere*, che ha come parametro di misurazione (e di accoglimento) il valore etico-politico degli autori. Qui il giudizio sugli scrittori – anche sui classici antichi, tanto ammirati e studiati – non è formulato sulla base di una valutazione puramente estetico-letteraria ma considera piuttosto il loro ruolo, la loro condotta e la loro integrità ideologico-politica; in questa prospettiva, quindi, vengono definiti ed esaltati i letterati “liberi e sproteetti”: così, se “Orazio, Virgilio, Ovidio, Tibullo, Ariosto, Tasso, Racine, e molti altri moderni” sono “letterati di principe” e dunque nelle loro opere “nate nel principato, dovrà [...] essere assai più la eleganza del dire, che non la sublimità e la forza del pensare”, fra gli “scrittori del vero”¹³, che se tutti non nacquero liberi, indipendenti vissero almeno, e non

l'egida della Fondazione “Centro di Studi Alfieriani” di Asti; in attesa dei risultati, i documenti cui ricorrere sono: l'inventario dei libri sequestrati, scoperto e pubblicato da Christian DEL VENTO («Io dunque ridomando alla Plebe francese i miei libri, carte ed effetti qualunque». *Vittorio Alfieri émigré a Firenze*, in AA.VV., *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-21 ottobre 2000, a cura di G. Tellini e R. Turchi, Firenze, Olschki, 2002, vol. II, pp. 491-578); e i cataloghi redatti dai segretari dello scrittore, ovvero Giovanni Viviani, a Roma, e Francesco Tassi, a Firenze: *Catalogo dei Libri di Vittorio Alfieri esistenti in 3 scaffali nel Gabinetto di Villa Strozzi (1783)*, ora nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, NA 89; *Catalogo Alfabetico de' libri di Vittorio Alfieri. Aprile 1783 Roma*, conservato nella Médiathèque d'Agglomération “Emile Zola” di Montpellier (= MM), 61-23 (1); *Catalogo dei LIBRI di Vittorio Alfieri da Asti / Firenze 1797*, MM, ms. 292.

¹³ Cioè della verità: “[...] i sommi letterati (la di cui grandezza io misuro soltanto dal maggior utile che arrecassero agli uomini) non sono stati mai pianta di principe. La li-

protetti da nessuno”, sono inclusi – insieme a Demostene, Tucidide, Eschilo, Sofocle, Euripide, Cicerone, Lucrezio, Sallustio, Tacito, Giovenale, Dante, Machiavelli, Pierre Bayle e Montesquieu – Milton, Locke, Robertson e Hume (libro I cap. 3)¹⁴. Vi è da dire che, esaminando le redazioni e le correzioni apportate sul testo del trattato, si rintraccia un procedimento accentuativo, di valorizzazione della cultura e della società inglesi, paragonabile a quello perseguito fra prima e seconda redazione della *Vita*. Ad esempio, proprio nel passo appena ricordato, Alfieri non soltanto modifica il *canone* degli antichi, togliendo Omero presente nella prima stesura (1781)¹⁵ e aggiungendo Demostene, Tucidide, Eschilo, Sofocle, Lucrezio e Giovenale, ma allarga anche il *canone* dei moderni, includendo, solo a partire dal ms. Ferrero Ventimiglia (= FV, preparatorio della stampa Kehl)¹⁶, Montesquieu, Robertson e Hume. Il reclutamento degli intellettuali inglesi nelle fila di quelli “liberi”, già presente nella prima redazione, quindi, non solo viene confermato ma si amplia in quelle successive. Tuttavia, nel momento in cui l’autore decide di affidare alla “terribile prova” della stampa anche le opere politiche, e quindi nella redazione del Ferrero Ventimiglia e poi nelle pagine dell’ed. Kehl, egli sente di non potere sorvolare sul bifrontismo dell’Inghilterra, da un lato modello di libertà e di saldezza istituzionale garantita dalle leggi e dall’altro rapace oppressore delle colonie americane. La contraddizione è evidenziata nel capitolo 10 del libro terzo, in cui Alfieri stabilisce un paragone fra l’Inghilterra moderna e la Roma antica, che “trasse” un duraturo ed espansivo “impulso a virtù” dall’aver rovesciato la monarchia a favore del regime repubblicano:

Così, nei tempi nostri, l’Inghilterra dall’aver cacciata la regal potestà, serbando tuttavia dietro l’infrangibile scudo delle leggi i suoi re, in meno di un

bertà li fa nascere, l’indipendenza li educa, il non temer li fa grandi; e il non essere mai stati protetti, rende i loro scritti poi utili alla più lontana posterità, e cara e venerata la loro memoria”; V. ALFIERI, *Del Principe e delle Lettere*, in ID., *Scritti politici e morali*, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d’Alfieri, 1951, vol. I, p. 121.

¹⁴ *Ibid.* Nel corso del trattato sono ancora citati Edward Gibbon e, fra gli scienziati, Newton: *ivi*, pp. 183, 207, 212.

¹⁵ *Ivi*, p. 383. La prima redazione, trasmessa dal ms. Laurenziano “Alfieri” 6 (= L₀), è stata pubblicata da Cazzani in coda alla definitiva.

¹⁶ Di proprietà privata, fu “riscoperto” da Roberto Marchetti nel 1980 (*Nuovi manoscritti alfieriani*, in “Annali alfieriani”, III (1983), pp. 68-72). Ne consulto la copia digitale conservata nella Fondazione “Centro di Studi Alfieriani” di Asti. La stampa Kehl fu realizzata nella tipografia del Beaumarchais nel 1790, ma non pubblicata.

secolo saliva ella in forza ed in gloria grandissima; e la vediamo ai di nostri far fronte ella sola, e vincere spesso, e non mai soggiacere finora, a molte delle maggiori monarchie d'Europa congiurate in suo danno. Perciò nove milioni appena d'Inglese si sono veduti in quest'ultima guerra d'America stare a fronte di venti e più milioni di Francesi, di dieci o non so quanti di Spagnuoli, e di cinque o sei tra Olandesi e Americani. Politica maraviglia, di cui non si può trovar la ragione, se non se confessando, che un uomo libero equivale almeno a sei schiavi. *Ma pure, combattendo gli Americani per la loro libertà non soggiacquero in questa guerra agli Inglese, i quali in America faceano assai più la parte di schiavi e tiranni essi stessi, che non di liberi uomini*¹⁷.

Fino alle righe qui evidenziate in corsivo, le versioni originaria (L_o), intermedia (FV) e definitiva (ed. Kehl) non differiscono molto fra loro; ma è proprio l'ultimo periodo, aggiunto a margine in FV (p. 158), a costituire la correzione dello sguardo puntato da Alfieri sull'Isola, la quale nel conflitto con le colonie americane ha tradito se stessa.

Se non erro, Alfieri non accenna a Pope in alcuno dei trattati politici; comunque, non solo di lui possedeva varie opere¹⁸, ma egli fu anche l'unico scrittore britannico con il quale l'astigiano si misurò in una traduzione, intrapresa per scopi pratici, ovvero per rinfrescare il suo arrugginito inglese in vista del quarto viaggio oltremarica, ma dalle molte implicazioni culturali. Infatti, la scelta cadde sulla *Windsor Forest* e sull'*Essay on criticism*, la prima tradotta integralmente dal 1° gennaio al 14 febbraio 1790, il secondo solo in parte, interrompendosi il 15 aprile all'altezza del

¹⁷ V. ALFIERI, *Del Principe e delle Lettere*, cit., p. 245.

¹⁸ Nella biblioteca romana vi erano le traduzioni del *Rape of the Lock* condotta da Andrea Bonducci (Napoli, ma Firenze, Bonducci, 1760) e dell'*Essay on criticism* eseguita da Antonio Pillori (Firenze, Bonducci, 1759), entrambe sequestrate. La stessa sorte subirono anche una traduzione francese dell'*Essay on man* e le collezioni delle *Opere* in inglese e in francese in sette volumi (la Amsterdam-Leipzig, Arkstée et Merkus, 1754, poi 1763); cfr. C. DEL VENTO, "To ridomando, cit., pp. 560, 565, 568. Nel 1796 Alfieri acquistò la traduzione dell'*Essay on man* di Giovanni Vincenzo Benini (Venezia, Storti e Foglierini, 1788; ora MM, 33943) e nel 1800 un'altra versione della medesima opera di Anton Filippo Adami (Arezzo, M. Bellotti, 1756; ora MM, 34500). Qualche anno fa è stata reperita nella Bibliothèque de l'Institut de France (8° R 313) un'edizione dei *Pope's Works* in sei volumi (Londra, C. Bathurstm, 1776) posseduta da Alfieri, sulla quale egli probabilmente esemplò la traduzione di cui appresso: cfr. C. DEL VENTO, *La biblioteca di Vittorio Alfieri a Parigi: nuovi sondaggi e considerazioni*, in AA. VV., *Alfieri beyond Italy*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Madison, Wisconsin, 27-28 settembre 2002, a cura di S. Buccini, Indice dei nomi a cura di M. Begali e M. Soranzo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 154.

v. 304 per quanto riguarda la copiatura dell'originale inglese e del v. 296 per quanto concerne la traduzione italiana (le date sono apposte nel ms. Laurenziano "Alfieri" 15 – L₁₅–, teste della versione)¹⁹. Le ragioni dell'interesse per Pope sono già state esaminate da Vittore Branca, che ha edito anche la versione alfieriana²⁰: oltre alla diffusa fortuna settecentesca dello scrittore inglese, all'ammirazione per lui nutrita da parte degli ambienti vicini al poeta italiano (come la società Sampaolina e lo stesso Valperga Caluso), contarono la posizione antiarcadica e la dottrina estetica dell'autore del *Rape of the Lock*, condivise da Alfieri, e l'atmosfera preromantica, coniugata con il classicismo delle forme, che pervade la *Windsor Forest*.

Consapevole di non padroneggiare l'ostica lingua, Vittorio copia sul manoscritto il testo inglese, lascia lo spazio per la costruzione sintattica (che effettuerà soltanto a tratti) ed esegue una versione in prosa, che avrebbe dovuto poi essere ridotta in versi; ma in questa ultima fase non azzarda ad avventurarsi più di tanto, proponendo una versione in poesia soltanto per assaggi (v. 324 della *Windsor Forest* e vv. 73, 150-151, 162, 215, 301-304 dell'*Essay*), i quali però denunciano la ricerca dell'effetto sentenzioso e icastico:

Fonte, fine, e cimento in un dell'arte. (*E*, v. 73)

Lieve saper è perigliosa cosa. (*E*, v. 215)

E talvolta vi affiorano parole-icona del lessico alfieriano:

(Come i fuorleggi re se stessi han fatto) (*E*, 162).

Il lavoro, lasciato in sospeso, non sarà più ripreso in mano, né per continuarlo né per correggerlo; anche la copia manoscritta della versione prosastica della sola *Windsor Forest*, eseguita da Francesco Tassi, ultimo segretario dello scrittore (in servizio dalla tarda primavera del 1803), e conservata a Montpellier (ms. 61.30), non presenta varianti significative

¹⁹ La notizia della traduzione è data anche nell'autobiografia (*Vita*, IV 25), ma in corrispondenza non dell'anno 1790, bensì del 1796.

²⁰ V. BRANCA, *Tradurre «utilissimo studio e dilettevole»*. (Una versione inedita dal Pope) [1948], in ID., *Alfieri e la ricerca dello stile con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, pp. 165-181 e pp. 266-282.

rispetto a L₁₅, confermando così il disinteresse di Alfieri per questa sporadica incursione traduttiva nei territori degli “Angli”²¹.

Sulla qualità di questa traduzione, gravata dalle difficoltà a comprendere pienamente l'originale, e perciò ricca di errori e fraintendimenti, non starò a diffondermi. In tanto impaccio, l'ombra del grande poeta riesce però ad allungarsi e a compensare con la forza del “sentire” quanto egli non “intende”. Al lettore di Alfieri, poi, la selva di Windsor parrà talora risuonare di accenti famigliari, come nell'attacco della traduzione dei vv. 393-394 (“The time shall come, when free as seas or wind / Unbounded Thames shall flow for all mankind, [...]”):

Tempo verrà, che libero come i mari od il vento l'illimitato Tamigi scorrerà per tutto il genere umano;

un *incipit* che riecheggerà nel celebre, ultimo sonetto del *Misogallo*:

Giorno verrà, tornerà 'l giorno...

²¹ Di questo ms. darò compiutamente conto nell'ed. critica della traduzione di Pope, che sarà pubblicata, insieme ad altri “frammenti” alfieriani di traduzioni, nell'Edizione Nazionale delle Opere di Alfieri.

LE VIE DELLA SALVEZZA
E QUELLA DELLA PERDIZIONE.
INTERTESTUALITÀ, STORIA E TRADUZIONE
IN *SE QUESTO È UN UOMO* E NELLA *TREGUA*

Gianni Perona

Intertestualità: Leopardi e Dante

I riferimenti intertestuali nelle prime opere di Primo Levi (*Se questo è un uomo*, composto tra il 1946 e il 1947¹, rielaborato nel 1958 e tradotto a partire dal 1959; *La tregua*, scritto nel 1962, anche con l’inserzione di passi molto più remoti) hanno sollecitato molto lavoro erudito e critico sulla matassa costituita da citazioni e “allusioni” (come avrebbe detto Giorgio Pasquali) non dichiarate, ma visibili, e spesso arcaizzanti². Esse contribui-

¹ Il lavoro degli studiosi è molto semplificato dalla nuova edizione della versione del 1958 di *Se questo è un uomo*, senza apparato critico ma con segnalazione sostanzialmente completa delle varianti rispetto al testo della *princeps* del 1947 (Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Edizione commentata a cura di Alberto Cavaglion, Indici a cura di Daniela Muraca, Torino, Centro internazionale di studi Primo Levi - Giulio Einaudi editore, 2012). L’analisi amplissima del commento, dovuta anche al concorso dei collaboratori del Centro Primo Levi di Torino, in particolare Domenico Scarpa e Daniela Muraca, esime dal citare molti riferimenti. D’ora in poi, quando citeremo “i commentatori” senza altra indicazione, ci riferiremo a questa edizione. In parte diverso era stato il commento redatto da A. Cavaglion “appositamente per la Grande Letteratura Italiana Einaudi su CD-ROM” nel 2000 che “si può agevolmente scaricare – come dice l’Autore – da siti e da blog di studenti”. Qui si citerà il testo riprodotto in sinottico con le note e con le versioni spagnola e francese dall’URL [http://www.rodriquezalvarez.com/novelas/pdfs/Levi,%20Primo%20Si%20questo%20%C3%A8%20un%20uomo"%20Xx-It-SpFr.pdf](http://www.rodriquezalvarez.com/novelas/pdfs/Levi,%20Primo%20Si%20questo%20%C3%A8%20un%20uomo), sito consultato nell’agosto – ottobre 2014.

² Lo stile inteso come reimpiego di arcaismi di derivazione letteraria manifesta avvicina singolarmente l’uso di Levi alla definizione leopardiana dello stile: “Or questa diversa e poetica inflessione e pronunzia de’ vocaboli correnti, che altro è per l’ordinario, se non inflessione e pronunzia antica, usitata dagli antichi prosatori, nell’antico discorso, ed ora andata in disuso nella prosa e nel parlar familiare? [...] nè altro è ordinariamente dire inflessioni, licenze, voci poetiche se non arcaismi?” (Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pen-*

scono singolarmente al configurarsi di queste opere come letterarie sul piano stilistico, ma sono anche parte strutturante della riflessione etica e storiografica dell'autore. Per questo secondo aspetto è perciò consentito allo storico di curarsene dal proprio punto di vista, dal quale il significato e il contesto non sono meno importanti del semplice rilevamento delle corrispondenze fra significanti³.

L'interazione tra i due livelli, lo stilistico e il semantico, non è tuttavia sempre agevole da chiarire, sia perché Levi stesso muterà nel corso degli anni i modi dei suoi riferimenti agli autori classici⁴; sia perché, nei suoi numerosi, ma episodici contributi alla critica di sé stesso, egli non è sem-

sieri. Edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 23 luglio 1823, p. 3010 del manoscritto)

³ Il contesto tuttavia è indispensabile anche per i riferimenti letterari o puramente lessicali. Prendiamo a esempio la nota di Alberto Cavaglion a un passo del capitolo *Ka-Be*, nel quale Levi sogna di tornare libero in Italia e di “baciare la terra, come si legge nei libri: col viso nell'erba”. Il commento (*Se questo è un uomo*, Edizione commentata, cit., p. 187, nota 7) trova una corrispondenza verbale nell'*Eneide* tradotta da Annibal Caro, “Cadde Niso infelice, e'l volto impresso nell'erba”, e postilla: “È la morte di Niso in *Eneide*. V, 330”. La corrispondenza è meramente letterale, mentre il contesto non autorizza nessuna relazione tra i due testi: Niso non muore nel quinto libro, ma solo inciampa, in un raro episodio di umorismo “creaturale” in cui Virgilio emula Omero (*Τιάδος Ψ*, vv. 774 - 777), scivolando come Aiace d'Oileo sul sangue e lo sterco dei buoi sacrificati (“levi cum sanguine Nisus/ labitur infelix [...] pronus in ipso/ concidit immundoque fimo sacroque cruore.” *Aeneidos Liber V*, vv. 328 - 333). Virgilio poi inserisce per due volte, e solo qui, una notizia di portata strutturale per lo sviluppo del poema, dicendoci che Niso ama Eurialo (“Nisus amore pio pueri”, “Non tamen Euryali, non ille oblitus amorum”, *Ibidem*, vv. 296 e 334) e introducendo la vicenda patetica che culminerà con il sacrificio di Niso, il quale, vendicato Eurialo ucciso da Volcente, “super exanimus sese proiecit amicum/ confossus placidaque ibi demum morte quievit” (*Ibidem Liber IX*, vv. 444 - 445), concludendo la vicenda che Leopardi riassunse sprezzantemente: “Virgilio [...] ridusse ed applicò all'infame pederastia il sentimento, e ne fece il soggetto di una storietta sentimentale nel suo Niso ed Eurialo.” (Cfr *Zibaldone di Pensieri*, cit., 4 Ottobre 1821, pp. 1840 - 1841 del manoscritto) Il riferimento all'omosessualità è necessario, perché ci rende certi che Levi non poteva aver conosciuto al liceo il quinto libro dell'*Eneide*, che era (e spesso è), su questo punto, censurato in storia di “amicizia”.

⁴ Diciamo senz'altro “italiani”, anche se si trovano rinvii, più filosofici che letterari, alla cultura greca. V Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Edizione commentata, cit., *ad indicem*. Su Tuciddide, v. anche *infra*, nota 47 e il testo relativo. Ma non si devono escludere altre fonti. Quando Levi, nella *Tregua*, definisce “viaggio all'in su” il “cammino verso casa”, introduce una metafora ricorrente spesso nella sua visione del mondo (v. Enrico Mattioda, *Levi*, Roma, Salerno editrice, 2011, p. 25), ma nel caso specifico non ha minor rilievo il riferimento al classico ginnasiale del “ritorno”, la *Κύρου Ανάβασις*, il *viaggio all'in su* di Senofonte e dei suoi verso il Mar Nero, Trapezunte e la patria.

pre una guida affidabile. In queste condizioni la sola risorsa critica è, prima di tutto, un rilevamento sistematico, e autonomo dalle indicazioni dell'autore, delle relazioni intertestuali con un numero alto, ma non infinito di testi, un elenco analitico che non è mai stato compilato. Qui potremo solo dare qualche esempio dei frutti sperabili da qualche scavo, scegliendo un autore cruciale ma in parte inesplorato, come Leopardi, e uno già tanto indagato quanto Dante.

Sui mutamenti dello stile, useremo per brevità solo i riferimenti a Dante nella *Tregua*, dove, in effetti, le citazioni dalla *Comedia*⁵ sono sempre lievi, ironiche o parodiche, per lo più ristrette a singole parole, e mai serie, estese e complesse, come in *Se questo è un uomo*, o nella ripresa che sarà fatta della concettualizzazione dantesca nel testamento morale di Levi, *I sommersi e i salvati*, testi sui quali torneremo.

Ecco alcuni esempi. *Il greco* Mordo Nahum, protagonista del terzo capitolo, carica del grave fardello il nostro Primo, che lo segue “lui primo ed io secondo” quasi fosse un novello Virgilio (con trasparente rovesciamento di “io sarò primo, e tu sarai secondo”, *Inferno*, IV, v. 15). Ma nel quindicesimo capitolo, *Da Staryje Doroghi a Iasi*, quando il lettore avrà appreso l'approdo di Mordo a una redditizia e parassitaria attività di prossenetista, Levi ricorderà fra i mali sofferti anche la “fiera compagnia del greco”⁶, che si trova così assimilato alla scorta demoniaca di Barbariccia (“Noi andavam con li dece dimoni/ ah fiera compagnia!”, *Inferno*, XXII, vv. 13-14) nella quinta fossa di Malebolge. All'enigmatico dottor Gottlieb, nel settimo capitolo, viene dubbiosamente attribuita l'“altezza d'ingegno” che era stata di Guido Cavalcanti (*Inferno*, X, v. 59), mentre al bruto Velletrano del capitolo dodicesimo (*Il bosco e la via*) in quanto “figlio d'uomo tuttavia” si riconosce che “perseguiava a suo modo la virtù e la conoscenza” come Ulisse (“per seguir virtute e conoscenza”, *Inferno*, XXVI, v. 120). La sfilata delle citazioni ambigue e parodiche culmina nel capitolo *Teatro*, con l'arrivo su

⁵ Citeremo qui l'edizione critica più recente, *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001.

⁶ Merita attenzione anche la riduzione di Mordo a “greco”, separato dalla società ebraica di Thessaloniki, una delle più grandi d'Europa, che Levi ammira inquietamente, sia in *Se questo è un uomo* sia nella *Tregua*, senza affrontare la dimensione propriamente ebraica, che include nell'Europa orientale pagine drammatiche sulla povertà e lo sfruttamento della prostituzione. V. per es. Edward W. Bristow, *Prostitution and Prejudice: Jewish Fight Against White Slavery, 1870-1939*, Oxford, Clarendon, 1982. Il riferimento d'obbligo è Mark Mazower, *Salonico, città di fantasmi; Cristiani, musulmani ed ebrei tra il 1430 e il 1950*, Milano, Garzanti, 2007 (prima ediz. London, Harper Collins, 2004).

un'automobile Topolino Fiat del maresciallo Semjòn Konstantínovič Timošenko, consuocero di Stalin. “Questo *messaggero celeste*, che *viaggiava da solo in mezzo al fango* su di una utilitaria sgretolata e vetusta”, come lo descrive Levi, è una straordinaria reincarnazione dell'angelo che apre a Dante le porte della città di Dite, passando intatto tra il fango della palude: “e già *venìa su per le torbide onde/ [...] un ch'al passo/ passava Stige con le piante asciutte./ [...] Ben m'acorsi ch'egli era da ciel messo [...] venne a la porta, e con una verghetta/ l'aperse*” (*Inferno*, IX, vv. 64 - 89). Si tratta di un canto che Levi conosce bene, e la cui rievocazione dà una connotazione di toccante intensità, per chi colga il riferimento dantesco, all'annuncio che il maresciallo conferma, cioè che la porta del cammino verso la libertà è aperta.

Il caso di Leopardi introduce bene il secondo problema, cioè che Levi non sia sempre affidabile guida a se stesso. Raccogliendo dalle *Conversazioni e interviste*, troviamo che nella biblioteca di Primo non vi sarebbero “Foscolo e Leopardi, «bloccati» nella sua memoria, per sempre, dai giorni del liceo.” Più tardi vi è l'ammissione dello scrittore che sarebbe “stato utile mettere dentro Leopardi e Boccaccio, ma anche qui ho escluso dei libri che sono patrimonio di tutti. Tuttavia debbo aggiungere che Leopardi non è mai stato un mio autore, per ragioni profonde, credo, perché non vedo il mondo con la disperazione del Leopardi. Perché ci nuoto dentro...⁷”. Infine Levi accede ad una parziale (e crediamo obbligata) palinodia, dichiarando: “E nell'assenza di Dio, direi che ho fatto mio il punto di vista di Giacomo Leopardi, il poeta che accusa la natura di ingannare i suoi con false promesse di bene che sa di non poter mantenere.”⁸

Verifichiamo queste asserzioni, ancora una volta, al vaglio della *Tregua*. Nella quale cogliamo la presenza, sporadica, di riferimenti puntuali. Già nel primo capitolo, *Il disgelo*, le confidenze notturne con il vecchio comunista Thylle sono segnate da reminiscenze lessicali: “La *solitudine* che fino a quel giorno entrambi, per diversi motivi, *avevamo cercato [...] i pensieri* che

⁷ Questa dichiarazione è fatta propria dai commentatori di *Se questo è un uomo*, che sviluppano una lettura anti-leopardiana delle riflessioni di Levi sull'infinito. Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Edizione commentata, cit., p. 167 *in fine*.

⁸ Le citazioni sono tratte rispettivamente dai contributi di Pier Maria Paoletti, Aurelio Andreoli, Giuseppe Grieco, in Primo Levi, *Conversazioni e interviste, 1963 - 1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 103, 125, 285. Sulle più impegnative riflessioni “leopardiane” dei biografi Thomson e Angier e del critico Mattioda, v. *infra*, note 28 - 31, e testi relativi.

ci sedevano in petto in quella lunga notte erano smisurati, meravigliosi e terribili⁹. Ravvisiamo l'eco (da *Nelle nozze della sorella Paolina*) di “a te nel petto sieda/ Questa sovr'ogni cura” (vv. 22 - 23), della forma “smisurata” e del volto “terribile” della Natura (nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*) e della solitudine in cui l'Islandese aveva invano cercato la quiete⁹. Altra presenza non trascurabile è, nel capitolo *Verso nord*, quella degli “occhi fuggitivi”¹⁰ delle giovani ucraine che tornano in patria a un incerto destino. Connotazione leopardiana ha la descrizione dei prigionieri liberati come *astri spenti* oppressi dall'ozio, nel capitolo iniziale *Il disgelo*: “Ci pareva, e così era, che il nulla pieno di morte in cui da dieci giorni ci aggiravamo come *astri spenti*”, periodo costruito su una reminiscenza della canzone *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone “Della Repubblica”* (“a noi presso la culla/ immoto siede e su la tomba il nulla./ Ma tua vita era allor con gli *astri*”, vv. 74 - 76). *Ozio* e *astri spenti* ritornano nel capitolo *Da Staryje Doroghi a Iasi*: “ci eravamo sentiti dannati a gravitare in eterno attraverso gli spazi russi, come *inutili astri spenti*; dopo l'ozio e la nostalgia acerba di Staryje Doroghi”, dove dominano, lessicalmente, *Le ricordanze*: “Né mi diceva il cor che l'età verde/ sarei dannato a consumare in questo/ Natio borgo selvaggio” (vv. 28 - 30), e, per l'aggettivo finale, “la rimembranza acerba” (v. 173), ma soprattutto, per l'ispirazione generale, il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: “Poi di tanto adoprar, di tanti moti/ D'ogni celeste, ogni terrena cosa,/ Girando senza posa,/ Per tornar sempre là donde son mosse;/ Uso alcuno, alcun frutto/ Indovinar non so. [...] perché giacendo/ A bell'agio, ozioso,/ S'appaga ogni animale;/ Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?” (vv. 93 - 98, 129 - 132). Insomma, il Leopardi dei *Canti* è presenza non trascurabile, sì che ci sentiamo autorizzati a leggere in termini anche leopardiani, nelle righe conclusive della *Tregua*, il riferimento al

⁹ Escluderemmo i precedenti rinascimentali e prerinascimentali di “siede nel petto” in Tasso e altri autori, che il canone liceale di Levi non poteva comprendere. Non si può escludere invece, anche per motivi che vedremo, un altro riferimento leopardiano: “nel petto,/ nell'imo petto, grave, calda, immota/ Come colonna adamantina siede/ Noia immortale” (*Al conte Carlo Pepoli*, vv. 69 - 71).

Quanto alla solitudine pensierosa, essa probabilmente echeggia, dal *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, la riluttanza di Porfirio a parlare del suicidio: “queste tali deliberazioni pare che si compiaciano di un silenzio altissimo, e che la mente in così fatti pensieri ami di essere solitaria e ristretta in se medesima più che mai”.

¹⁰ Gli occhi saranno quelli “ridenti e fuggitivi” di Silvia (*A Silvia*, v. 4), ma fuggitivo, frequente nei *Canti*, è in particolare il “sembiante” di *Aspasia* che lampeggia “in altri volti” (*Aspasia*, vv. 2 - 4).

“sogno” e all’“inganno dei sensi”: “sono solo al centro di un *nulla* grigio e torbido [...] Il resto era *breve vacanza, inganno dei sensi, sogno*”. I concetti leopardiani del *nulla* e dell’*inganno* non pesano qui meno che lo stilema petrarchesco del “*breve sogno*” nel quale sono elegantemente incastonati¹¹. Ben altrimenti impegnativo è il riferimento alle *Operette morali*. Il passo più importante è nel capitolo *Il greco*, e conviene dividerlo in due parti. Ecco la prima: “Avevamo *sperato* in un viaggio breve e sicuro [...] e questa *speranza* faceva parte di una ben più grande [...] di un mondo diritto e giusto [...]. Era una *speranza* ingenua, come tutte quelle che riposano su tagli troppo netti fra il male e il bene, fra il passato e il futuro, ma noi ne vivevamo. [...] Non si sogna per anni [...] un mondo migliore, senza raffigurarlo perfetto [...] Invece no: era avvenuto qualcosa che solo *pochissimi savi* tra noi avevano previsto. La libertà [...] era intorno a noi, ma sotto forma di una spietata *pianura deserta*. Ci aspettavano altre prove, altre *fatiche*, altre *fami*, altri geli, altre *paure*.¹²” Tra le varie “allusioni” possibili la più persuasiva è al *Dialogo di Tristano e di un amico*, dove si trova, accanto alla tematica delle ingannevoli speranze, l’audace metafora della vita come *deserto*: “E gli uomini sono [...] docili sempre a *sperar bene*, perché sempre dediti a variare le opinioni del bene secondo che la necessità governa la loro vita; prontissimi [...] ad accomodarsi con qualunque condizione a qualunque sorte più iniqua e più barbara, e quando sieno *privati d’ogni cosa desiderabile, vivere di credenze false, così gagliarde e ferme, come se fossero le più vere* [...]. Io per me [...] rido del genere umano innamorato della vita; e giudico assai poco virile [...] essere quasi lo scherno della natura e del destino. Parlo sempre degl’inganni non dell’immaginazione, ma dell’intelletto. [...] ho il coraggio di [...] mirare intrepidamente il *deserto* della vita”¹³. Aggiungeremo volentieri, come possibili fonti lessicali, il richiamo del *deserto piano* del *Canto notturno*, il *deserto* nel titolo della *Ginestra* e forse, dai versi *Al conte Carlo Pepoli*, la tesi che l’immaginazione poetica “morte, *deserto* avviva”¹⁴.

¹¹ Sonetto proemiale del *Canzoniere* petrarchesco, *Voi ch’ascoltate*. “l conoscer chiaramente/ che quanto piace al mondo è *breve sogno*” (vv. 13 - 14). Se nella *Tregua* il “breve sogno” fornisce uno stilema esplicitario, il verso intero chiuderà il racconto *Breve sogno* in *Lilìt e altri racconti*.

¹² Eco possibile della *Storia del genere umano*, dove troviamo in sequenza “le *fatiche*, gli *spaventati* e i dolori”.

¹³ *Dialogo di Tristano e di un amico* in *Operette morali*.

¹⁴ Cfr *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, v. 80, *La ginestra o il fiore del deserto*, *Al conte Carlo Pepoli*, v. 118. Notiamo che nella stessa pagina Levi si dice stremato “corporealmente”, echeggiando le “fatiche corporali” del *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

L'esame dei *Canti* e nelle *Operette morali* ci aiuta a spiegare il secondo passo, che fortunatamente chiede poca esegesi, poiché si tratta di una vera e propria dichiarazione di fede leopardiana: "Meditavo *pensieri amari*¹⁵: che la *natura* concede raramente indennizzi, e così *il consorzio umano*, in quanto è timido e tardo nello scostarsi dai grossi schemi della *natura*; e quale conquista rappresenti, nella storia del pensiero umano, il giungere a vedere nella *natura* non più un modello da seguire, ma *un blocco informe da scolpire*, o un *nemico* a cui opporsi". Sono manifesti i richiami, segnati dai nostri corsivi, della *Storia del genere umano* ("il consorzio umano"¹⁶), del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, dove la natura appare come un "busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di *pietra*"¹⁷, ed è "nemica scoperta degli uomini", ma soprattutto del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*: "la natura o il fato o la necessità, o qual si sia potenza autrice e si-

¹⁵ Amarissimo fra i pensieri è quello della morte. Così si esprime Plotino nella sua immaginaria apostrofe a Platone: "Tuttavia *la natura ci destinò per medicina di tutti i mali la morte: la quale da coloro che non molto usassero il discorso dell'intelletto, saria poco temuta; dagli altri desiderata*. E sarebbe un conforto dolcissimo nella vita nostra, piena di tanti dolori, l'aspettazione e il pensiero del nostro fine. Tu con questo dubbio terribile, suscitato da te nelle menti degli uomini, *hai tolta da questo pensiero ogni dolcezza, e fattolo il più amaro di tutti gli altri*." Anche sulla polemica contro ogni terrificante concezione religiosa dell'aldilà, evidente in queste righe, si fonda l'adesione di Levi all'assenza di Dio leopardiana. Per altro va tenuto presente il rischio, in ogni considerazione sul suicidio, di leggere Levi alla luce della sua fine. Su questo problema, le pagine più acute ha scritto Berel Lang (*Primo Levi: the Matter of a Life*, collana *Jewish Lives*, New Haven and London, Yale University Press, [2013], cap. I, *The End*, pp. 1 - 16).

¹⁶ Più sfumato è nella *Storia del genere umano* il concetto di inimicizia della natura che si può ravvisare nell'"amaro desiderio di felicità ignota ed aliena dalla natura dell'universo." La restrizione alla *Storia del genere umano* del nostro commento è fondata solo sulla probabilità di una conoscenza approfondita da parte di Levi studente. Ma, come vedremo, è una restrizione forse da togliere. Nelle *Operette morali* "consorzio umano" ricorre anche in altri due dialoghi: il *Dialogo della Natura e di un'Anima* e il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, sul quale ritorneremo. Fuorché il passo citato, esplicitamente leopardiano, Levi usa quattro volte "consorzio civile", con una vicinanza al "mondo civile" di Vico (nove occorrenze in *Principj di Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*). Sull'eco probabilmente vichiana di "civile" si rimanda all'edizione commentata da Cavaglion, *ad indicem*.

¹⁷ Non si può sviluppare qui una riflessione sul probabile rapporto triangolare fra Levi, Dante e Leopardi. Ma si deve osservare che l'Islandese, per un lettore come Primo, è un Ulisse sbarcato e giunto a riconoscere in quella "montagna, bruna/ per la distanza" (*Inferno*, XXVI, vv. 133 - 134) e altissima, la verità, cioè una "forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna".

gnora dell'universo, è stata ed è perpetuamente inimica alla nostra specie"¹⁸. Né è assente in Levi il ricordo della *Ginestra* ("Costei chiama *inimica*; e *incontro a questa/ Congiunta esser pensando,/ Siccome è il vero, ed ordinata in pria/ L'umana compagnia*", vv. 126 – 129).

Questa sommaria indagine ci induce a estendere a Leopardi qualche sondaggio in profondità nel testo di *Se questo è un uomo*. Se la prepotente presenza di Dante in quest'opera si stempera e affievolisce nella *Tregua*, qual è la sorte di Leopardi? Circa le citazioni o allusioni ai *Canti*, non molte spie ci aiutano¹⁹. Forse la più cospicua è l'opposizione tra dolcezza e dolore del ricordo, che richiama le *Ricordanze* e particolarmente il passo: "Dolce per se; ma con dolor sottentra/ Il pensier del presente, un van desio/ Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui." Così, nel capitolo *Il canto di Ulisse*, il ricordo del "mare aperto" rievoca "*dolci cose ferocemente lontane*", e ancora, nei *Fatti dell'estate*, ritornano: "*i ricordi della nostra vita anteriore, ma velati e lontani, e perciò profondamente dolci e tristi, come sono per ognuno i ricordi della prima infanzia e di tutte le cose finite*"²⁰, oppure, in *Die drei Leute vom Labor*, risorge crudele: "*la pena del ricordarsi, il vecchio feroce struggimento di sentirsi uomo*"²¹. Eco solo verbale di *A se stesso* (Amaro e noia/ La vita, altro mai nulla; e *fango è il mondo*, vv. 9 - 10) si può cogliere nella ripetuta definizione del campo come *mondo di fango*: "non pareva possibile che veramente esistesse un mondo e un tempo, se non il nostro *mondo di fan-*

¹⁸ Particolarmente incisivo, e applicabile alle condizioni di Auschwitz, è in quest'ultimo dialogo il riferimento alla distruzione del "consorzio umano" che operano "le immaginazioni minacciose, e le opinioni triste di cose fiere e spaventevoli: anzi *come suol fare la moltitudine e la crudeltà dei supplizi che si usino dagli stati*, così ancora quelle *accrescono, in un lato la viltà dell'animo, in un altro la ferocità; principali inimiche e pesti del consorzio umano.*"

¹⁹ Resta solo probabile l'origine leopardiana dell'uso di "stolto" (due occorrenze in *Se questo è un uomo*) ad esempio nel passo: "Noi non crediamo alla più ovvia e facile deduzione: che l'uomo sia fondamentalmente brutale, egoista e stolto come si comporta quando ogni sovrastruttura civile sia tolta", nel capitolo *I sommersi e i salvati*. Vero è che la fonte della *Ginestra* accosta l'aggettivo a una descrizione del "campo" non lontana dalla situazione di Auschwitz: "Ed alle offese/ dell'uomo armar la destra, e laccio porre/ al vicino ed inciampo,/ *stolto* crede così,/ qual fôra in campo/ cinto d'oste contraria, in sul più vivo/ incalzar degli assalti,/ gl'inimici obbliando, acerbe gare/ imprendere con gli amici" (vv. 135 – 142).

²⁰ Qui la consonanza più stretta è con il canto delle mummie nel *Dialogo di Federico Ryszsch e delle sue mummie*: "Vivemmo: e qual [...] di sudato sogno,/ *A lattante fanciullo erra nell'alma/ Confusa ricordanza:/ Tal memoria n'avanza/ Del viver nostro: ma da tema è lunge/ Il rimembrar*" (vv. 15 - 21).

²¹ Ovviamente l'allusione è complessa, e comprende anche l'addio dantesco ai "dolci amici" e all'amore che "punge" chi si allontana dalla casa (*Purgatorio*, VIII, vv. 3 e 5-6).

go, e il nostro tempo [...] *stagnante*”, “oggi il nostro mondo è questa buca di fango” (rispettivamente in *I fatti dell'estate* e *Kraus*). Ma ben altro frutto dà un'escursione nelle *Operette morali: consorzio umano*²², occorrente una sola volta nella *Tregua*, è presente in due casi, nei capitoli *Al di qua del bene e del male* e *I sommersi e i salvati*, dove la definizione si applica a una società ordinata secondo giusti valori etici, inapplicabili ad Auschwitz. La duplice presenza, in un insieme piuttosto rarefatto di stilemi citati puntualmente, ci rinvia innanzitutto alla *Storia del genere umano*, dove possiamo trovare alcuni pensieri che Levi cerca di applicare alla situazione dei *Lager*, soprattutto in un passo famoso del primo capitolo, *Il viaggio*: “Tutti scoprono [...] che *la felicità perfetta non è realizzabile*, ma pochi si soffermano invece sulla considerazione opposta: che tale è anche una *infelicità perfetta*. I momenti che si oppongono alla realizzazione di entrambi i due statilimite sono della stessa natura: conseguono dalla nostra *condizione umana*, che è *nemica* di ogni *infinito*. Vi si oppone la nostra sempre insufficiente conoscenza del futuro; e questo si chiama, in un caso, *speranza*, e nell'altro, *incertezza del domani*. Vi si oppone la *sicurezza della morte*, che impone un limite a ogni gioia, ma anche a ogni dolore. Vi si oppongono le inevitabili *cure materiali*, che, come inquinano ogni felicità duratura, così *distolgono* assiduamente *la nostra attenzione* dalla sventura che ci sovrasta, e ne rendono frammentaria, e perciò sostenibile, la consapevolezza. Sono stati proprio i disagi, le percosse, il freddo, la sete, che ci hanno tenuti a galla sul vuoto di una disperazione senza fondo, durante il viaggio e dopo. Non già la *volontà di vivere*, né una cosciente rassegnazione: ché pochi sono gli uomini capaci di questo, e noi non eravamo che un comune campione di umanità.”

Confrontando questa citazione con la *Storia del genere umano*, constatiamo preliminarmente che Leopardi parla di una oggettiva incapacità umana di godere o capire l'infinito, e che così sembra doversi interpretare anche il “*nemica di ogni infinito*”²³ di Levi, che non tanto contesta, quanto utilizza quella fonte per questo come per altri argomenti: in primo luogo la tesi “che gli uomini oppressi dai morbi e dalle calamità, fos-

²² V. *supra*, nota 16.

²³ Nella *Storia del genere umano* degli uomini si dice che sono “parimenti incapaci e cupidi dell'infinito”.

sero meno pronti che per l'addietro a volgere le mani contra se stessi²⁴, perocché sarebbero *incodarditi e prostrati di cuore, come interviene per l'uso dei patimenti*. I quali sogliono anche, lasciando luogo alle *speranze* migliori, *allacciare gli animi alla vita*: imperciocché gl'infelici hanno ferma opinione che eglino sarebbero felicissimi quando si riavessero dei propri mali; la qual cosa, come è la *natura dell'uomo*, non mancano mai di *sperare* che debba loro succedere in qualche modo²⁵.” In secondo luogo viene il tema ricorrente che una cura ne scacci un'altra, sicché gli uomini proverebbero “il desiderio di un'immensa felicità, congenito agli animi loro, [...] *quanto [il loro animo] sarà meno ingombro e distratto dalla varietà delle cure*”. Infine l'impossibilità di una felicità infinita, poiché Giove, ci dice Leopardi, non poteva “comunicare la propria infinità colle creature mortali, [...] né [fare] *infinita la perfezione e la felicità delle cose e degli uomini*”, passo che dà spunto alla riflessione di Levi sulla *felicità perfetta*. Il “comune campione di umanità” dei deportati, insomma, rientra nelle categorie leopardiane ripensate da Levi, anche per la conclusione che esclude la “volontà di vivere”, la quale nella prospettiva leopardiana avrebbe solo carattere eroico, mentre propria dell'uomo sarebbe piuttosto la volontà di morte²⁶. Insomma, sembra di poter riconoscere nelle prime opere di Levi una progressione e un approfondimento della riflessione su Leopardi. Una conclusione sostanzialmente vicina a quella di Alberto Cavaglion nel suo commento del 2000 a *Se questo è un uomo*, dal quale ci siamo discostati solo per il tentativo di ricavare le nostre conclusioni da testi sicuramente noti all'autore, piuttosto che da passi, per altro molto persuasivi e pertinenti, dello *Zibaldone*.

Ma è forse tempo di uscire da un canone liceale che ci è già apparso stretto, e di affrontare altri due passi di *Se questo è un uomo*: il primo conclude il capitolo *Sul fondo*: “Se fossimo *ragionevoli*, dovremmo rassegnarci a

²⁴ Sebbene meno stretta che nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, la connessione su cui Levi insiste, che le sciagure e le sofferenze rimuovono la prospettiva del suicidio, è anche qui chiarissima.

²⁵ Molto vicino è il sogno a occhi aperti di Primo davanti a un treno, nel capitolo *Ka-Be*: “Salirvi dentro, in un angolo, ben nascosto sotto il carbone, e stare fermo e zitto, al buio, ad ascoltare senza fine il ritmo delle rotaie, più forte della fame e della stanchezza; finché, a un certo momento, il treno si fermerebbe, e sentirei l'aria tiepida e odore di fieno, e potrei uscire fuori, nel sole: allora mi coricherei a terra, a baciare la terra, come si legge nei libri: col viso nell'erba.” V. anche sopra, nota 2.

²⁶ Su una trentina di occorrenze, le parole “volontà” e “volontariamente” si accompagnano nelle *Operette* all'idea della morte volontaria in una decina di casi.

questa evidenza, che il nostro destino è perfettamente inconoscibile, che ogni congettura è arbitraria ed esattamente priva di fondamento reale. Ma *ragionevoli gli uomini sono assai raramente, quando è in gioco il loro proprio destino*: essi preferiscono in ogni caso le posizioni estreme; perciò, a seconda del loro carattere, fra di noi gli uni si sono convinti immediatamente che tutto è perduto [...]; gli altri, che, *per quanto dura sia la vita che ci attende*, la salvezza è probabile e non lontana [...]. Le due classi, dei pessimisti e degli ottimisti, non sono peraltro così ben distinte [...] perché *i più, senza memoria né coerenza, oscillano* fra le due posizioni-limite, *a seconda dell'interlocutore e del momento*", e quello posto all'inizio del capitolo Kraus: "Strano, in qualche modo si ha sempre l'impressione di essere fortunati, che *una qualche circostanza, magari infinitesima*, ci trattenga sull'orlo della *disperazione* e *ci conceda di vivere*". Due passi indiscutibilmente connessi alla riflessione di Plotino nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* sul suicidio, che è un problema sotteso a tutto *Se questo è un uomo*²⁷: "E credi a me, che *non è fastidio della vita, non disperazione, non senso della nullità delle cose, della vanità delle cure, della solitudine dell'uomo; non odio del mondo e di se medesimo; che possa durare assai: benché queste disposizioni dell'animo sieno ragionevolissime*, e le lor contrarie irragionevoli. Ma contuttociò, *passato un poco di tempo; mutata leggermente la disposizione del corpo; a poco a poco; e spesse volte in un subito, per cagioni menomissime e appena possibili a notare; rifassi il gusto alla vita, nasce or questa or quella speranza nuova*, e le cose umane [...] mostransi non indegne di qualche cura; *non veramente all'intelletto*; ma sì, per modo di dire, al senso dell'animo. E *ciò basta all'effetto di fare che la persona, quantunque ben cosciente e persuasa della verità, nondimeno a mal grado della ragione, e perseveri nella vita, e proceda in essa come fanno gli altri: perché quel tal senso (si può dire), e non l'intelletto, è quello che ci governa*". I paralleli (soprattutto con Kraus) ci sembrano autorizzare l'ipotesi che Leopardi rappresenti un'assillante, anche se ascosa presenza, perché citazioni così estese e precise dalle *Operette* debbono fondarsi su una rimeditazione a

²⁷ Basti ricordare, dal capitolo *Ottobre 1944*, il passo, assai leopardiano, sul suicidio sempre disponibile: "abbiamo pensato che, se l'anno scorso a quest'epoca ci avessero detto che avremmo visto ancora un inverno in Lager, *saremmo andati a toccare il reticolato elettrico*; e che anche adesso ci andremmo, *se fossimo logici*". Non meno importante, dal capitolo *Die drei Leute vom Labor*, penultimo capoverso, *in fine*: "non sono più abbastanza vivo per potermi sopprimere". Sinistramente presaga della fine di Levi è, nella *Storia di dieci giorni*, la similitudine "ammalarsi di difterite in quelle condizioni *era più sicuramente mortale che saltare da un terzo piano*." Ricordiamo che uno dei titoli considerati da Leopardi nel 1825 per il *Dialogo di Plotino e di Porfirio* (1827) era stato *Dialogo di Plotino e Porfirio sopra il suicidio*.

tavolino dei testi, ben al di là delle letture scolastiche o delle memorizzazioni di versi. Al livello a cui ci poniamo, di rilevamento dei materiali primari per fondare un'interpretazione, ci troviamo dunque con certezza in disaccordo con la tesi che misura l'influenza leopardiana solo a partire dalla *Tregua*²⁸, e vicini a quella che sostiene che Levi aveva letto Leopardi come nessun altro lo aveva mai letto, cercando di vedere in lui se stesso²⁹, e che questa influenza, ora accettata³⁰ ora respinta³¹, caratterizza tutta la sua opera di scrittore. Solo scavi sistematici e la datazione dei manoscritti approfondiranno le nostre conoscenze.

²⁸ Questa è sostanzialmente la tesi di Enrico Mattioda, che giustamente è strenuo sostenitore dell'influenza leopardiana su Levi, ma la rileva in crescendo dopo *La tregua*, dove ravvisa solo un antecedente dell'"ultimo Levi" (E. M., *Levi*, Roma, Salerno editrice, 2011, specialmente pp. 30 e 72).

²⁹ Così, in particolare, Carole Angier, che addirittura dal *doppio legame*, in cui ravvisa l'identità Levi – Leopardi, trae il titolo della sua biografia (C. A., *The Double Bond, Primo Levi, A Biography*, London, Penguin Books, 2003 (prima edizione Viking 2002), specialmente p. 126. Anche l'altro biografo di Levi, Ian Thompson, arriva alla conclusione che Levi "did increasingly identify with Leopardi" (I. T., *Primo Levi*, London, Vintage Books, 2003, specialmente pp. 437 - 438).

³⁰ Per il richiamo di *Aspasia* si deve sottolineare che, facendo di questo carne la chiave di lettura del rapporto tra Leopardi e le donne, Levi ne darà uno sconcertante, ampio riassunto interpretativo in chiave di disagio clinico, nel *Dialogo di un poeta e di un medico*, dove *Aspasia* è esplicitamente citata, tra virgolette, attraverso l'*enjambement* dei versi 52 – 53 (*quelle anguste fronti*). Il riferimento a Leopardi così esplicito, cosa rarissima in Levi, crea deliberatamente un diaframma fra l'autore e il Recanatese, che vuol rendere meno certa l'adduzione immediata di questo passo a sostegno della tesi della Angier, a cui sfugge *Aspasia* nella sua analisi.

Tra le reminiscenze leopardiane ricordiamo qui anche il commento al *Cantico del gallo silvestre* nel racconto "*Le più liete creature del mondo*" (in *L'altrui mestiere*) in cui si loda il confronto leopardiano "con la nostra essenziale mancanza di libertà simboleggiata dal nostro gravare sulla terra". Su Leopardi e l'ultimo Levi si veda comunque E. Mattioda, *op. cit.*, *passim*, *ad indicem*.

³¹ Per esempio, nella *Quaestio de centauris*, inserita nelle *Storie naturali* con un sottotitolo ricavato non da Borges (E. Mattioda, *op. cit.*, p. 76), ma dallo spassoso e licenzioso catalogo rabelaisiano della libreria di Saint Victor (sul modello della *Quaestio subtilissima, utrum Chimera in vacuo bombinans possit comedere secundas intentiones, et fuit debatuta per decem hebdomadas in concilio Constantiensi*) Levi inserisce una rappresentazione del mondo dopo il diluvio, di prorompente esuberanza generativa e sessuale, che ribalta in maniera esplicita quella leopardiana della *Storia del genere umano*, dove Deucalione e Pirra, nonostante le esortazioni di Giove, non sopportavano "come erano sconfortati e disdegnosi della vita, di dare opera alla generazione [...]", ma "tolte delle pietre [...] e gittatosele dopo le spalle, restaurarono la specie umana."

Dante, i sommersi e i salvati, e il confronto storiografico con la Shoah.

È un'ovvietà ripetere che molto complesso è il rapporto di *Se questo è un uomo* con il Dante della *Comedia*, ben diverso da quello che si è rilevato nella *Tregua*. Ma, grazie all'esistenza di una letteratura relativamente ampia, possiamo qui limitarci a tre questioni. La prima è una constatazione relativa alla credibilità del racconto nell'Alighieri e in Levi, la seconda – sull'eco della Scrittura in Levi – sarà esaminata in rapporto alla traduzione inglese, la terza implica una riflessione sulla teodicea dantesca dei *sommersi* e dei *salvati*.

a. Sul primo punto, non solo è dantesco l'insieme dei riferimenti che connotano l'universo del campo come infernale, ma anche mutuata dall'Alighieri, com'è noto, è la riflessione sulla credibilità della sua rappresentazione. Basti il semplice accostamento di due citazioni:

“Se tu sè or, lettore, a creder lento \ ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia, \ *ché io che l'vidi, a pena il mi consento*” (*Inferno*, XXV, vv. 46 - 48)

“Oggi, questo vero oggi in cui io sto seduto a un tavolo e scrivo, *io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute*” (*Se questo è un uomo*, capitolo *Esame di chimica*).

Ma il riferimento al canto XXV ci fa constatare anche come Levi resti al di qua dell'acutissima riflessione svolta in esso da Dante, nella quale si distingue nettamente il problema della credibilità, quasi insolubile per qualsiasi autore, da quello della dicibilità, che per il fiorentino non solo è trionfalmente risolto, ma in maniera tale da superare i classici antichi nel descrivere fenomeni da loro neppure immaginati: “Taccia Lucano omai [...] / e attenda a udir quel ch'or si scocca. / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio; / *ché se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, i' non l'invidio; / *ché due nature mai a fronte a fronte non trasmutò**” (*Inferno*, XXV, vv. 94 - 101). Solo più tardi, invece, Levi avrebbe preso atto, quanto a sé, dell'incerta idoneità di parole e racconti a rappresentare immediatamente i dati dell'esperienza e della memoria: “I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, o addirittura si accrescono, incorporando lineamenti estranei. [...] un ricordo troppo spesso evocato, ed espresso in forma di racconto, tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma [...] che si installa al posto del ricordo greggio e cresce a sue spese.” (*I sommersi e i salvati*, cap. 1), o, ancora più radicalmente, avrebbe giudicato “il mestiere di rivestire i fatti con parole fallimentare per sua profonda es-

senza” (*Il sistema periodico, Carbonio*, penultimo capoverso, *in fine*). Nonostante questa sempre più matura consapevolezza, *Se questo è un uomo* non venne messo in discussione dall’autore, neppure – come vedremo meglio – nella suprema riflessione etica e storica sui temi della deportazione e della persecuzione antiebraica.

b. Un secondo aspetto dell’influenza dantesca è quello che Alberto Cavaglion chiama la “secolarizzazione del sacro”, riferendosi al rapporto, frequentissimo, tra i riferimenti concettuali alla Scrittura e l’uso del linguaggio della *Comedia*, attraverso la quale solamente, in *Se questo è un uomo*, vediamo l’autore intuire e appropriarsi ciò di cui l’intenso lavoro della critica degli ultimi decenni ci ha resi più avvertiti, cioè quante trasposizioni dalle Scritture siano passate, soprattutto ad opera della coppia Cavalcanti – Alighieri³², nella poesia in volgare più conosciuta, di qui nella *Comedia*, e quindi nell’italiano letterario *tout court*. Trasposizioni certo fondate su una lettura diretta dei testi biblici, ma anche selezionate, e soprattutto percepite dai lettori – cosa che i critici letterari trascurano³³ – in riferimento a citazioni largamente diffuse nella devozione popolare³⁴.

³² Sufficiente qui il riferimento a Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico de Robertis, Firenze, edizioni del Galluzzo, 2005, e Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011. Specifici approfondimenti in Carlo Paolazzi, *La maniera mutata. Il “dolce stil novo” tra Scrittura e “Ars poetica”*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

³³ Un poco meno quelli dell’arte. V. ad esempio Maria Monica Donato[+], Daniela Parenti, *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Giunti, 2013.

³⁴ Basta evocare la prima Lamentazione di Geremia: “O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus” (*Tbreni, id est Lamentationes Ieremiae Prophetarum*, 1, 12), di cui Dante inserì la traduzione letterale, applicandola alle sue pene d’amore, nella *Vita Nuova*: “O voi che la via d’Amor passate,/ attendete e guardate/ s’egli è dolor alcun quanto ‘l mio grave”, richiamando esplicitamente, nella prosa relativa, il profeta. L’appropriazione del linguaggio scritturale e la sua conversione a qualsiasi uso profano, anche blasfemo, resteranno evidenti nell’Alighieri anche in un mutato contesto di ritorno alla fede, quando ad esempio le parole della *Lamentazione* verranno usate dai dannati, come il falsario Mastro Adamo: “O voi che senza alcuna pena siete,/ e non so io perché, nel mondo gramo,/ [...] guardate e attendete/ a la miseria del maestro Adamo” (*Inferno*, XXX, vv. 58-61.) e Beltram dal Bormio: “Or vedi la pena molesta,/ tu che, spirando, vai veggendo i morti:/ vedi s’alcuna è grande come questa” (*Inferno*, XXVIII, vv. 130-132). Per contro l’interpretazione devota riferiva, in tabernacoli o altari o edicole, le parole di Geremia alle pene del Cristo morente o, forse più spesso, a quelle della Madonna addolorata. Che le parole fossero usualmente riferite al *vir dolorum* notava Gianfranco Conti-

Levi intuisce insomma di avere uno strumento linguistico straordinario, e ne fa un uso spregiudicato per formulare in termini di teodicea, con parole dantesche echeggianti la Bibbia, un ribaltamento delle categorie teologiche della *Comedia* stessa, lontane, nel maggior poema, dalla disinvoltura quasi blasfema del giovane Dante³⁵. Basti considerare il concetto di “vie della salvezza”, definizione che egli mutua, accogliendo di peso il vocabolo arcaico³⁶, dal secondo canto dell’*Inferno* dove si evoca la “*via di salvezza*” (v. 30³⁷) per volgerla, eversivamente, al plurale nel capitolo *I sommersi e i salvati*: “Se i sommersi non hanno storia, e una sola e ampia è la via della perdizione, *le vie della salvezza sono invece molte*, aspre ed impensate”, e più avanti: “*In quanti modi si possa dunque raggiungere la salvezza*”. Laddove, in Dante e nell’ottica cristiana, *unica* è la via di salvezza, mentre la dannazione resta disponibile alle creature nella pluralità (anche grammaticale) delle forme consentite dal libero arbitrio.

c. Levi affronta poi in termini danteschi il secondo aspetto della sopravvivenza dopo la morte, cioè la memoria dei posteri, che nella *Comedia* è uno dei principali motori narrativi all’interno del fragile, statico impianto mutuato dall’Ovidio delle *Metamorfosi*. Ma nella prospettiva radicalmente laica di Levi, essa è l’unica via di accesso a una dimensione sopraindividuale della vita. In *Se questo è un uomo* il diritto alla memoria è rapportato alla distinzione, preziosa fino alla civetteria letteraria e tutta

ni, nel 1953, sulla scorta di commentatori ben più antichi (*Sul XXX dell’Inferno*, poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1984 [prima ediz. 1970], p. 452).

³⁵ Ad esempio nella canzone *Lo doloroso amor che mi conduce*: “Pensando a quel che d’amor ho provato, \ l’anima mia non chiede altro diletto, \ né il penar non cura il quale attende; \ ché, poi che ’l corpo sarà consumato, \ se n’anderà l’amor che m’ha sì stretto \ co’llei a Quel ch’ogni ragione intende; \ e se del suo peccar pace no i rende, \ partirassi col tormentar ch’è degna, \ sì che non ne paventa, \ e starà tanto attenta \ d’inmaginar colei per cui s’è mossa, \ che *nulla pena averà che ella senta*” (vv. 29 – 40). Cfr Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata, cit., p. 218.

³⁶ *Perdizione* è invece ricavato dall’aggettivo “perduto” relativamente frequente nella *Comedia*. È importante, vedremo, che Levi accolga il termine nell’accezione vastissima che fu di Dante, il quale vi incluse gl’ignavi, gl’innocenti del Limbo e gli “spiriti magni” del nobile castello, oltre ai dannati veri e propri.

³⁷ *Via di salvezza* è anch’esso un *hapax* di Dante, che del resto traduce un *hapax* del Nuovo Testamento, *Actus Apostolorum*, 16, 17, unica occorrenza in tutta la Bibbia di *viam salutis* (ὁδὸν σωτηρίας). Il poeta cita probabilmente a memoria, poiché l’espressione è bensì connessa con Paolo, ma è enunziata da uno spirito maligno che Paolo deve esorcizzare. Non è pertinente alla *via di salvezza* il riferimento dei commentatori a *Inferno*, IV, v. 63, “salvati”. Cfr *Se questo è un uomo*, Edizione commentata, cit., p. 206, nota 12.

dantesca, tra *sommersi* (*hapax* per *dannati*, come in *Inferno*, XX, v. 3³⁸) e *salvati* (altro *hapax*, *Ibidem*, IV, v. 63). Ma la soluzione proposta dall'autore li organizza in un esito lontanissimo dalla fonte. Ricordiamo il principale passo riguardante la questione dei *sommersi* nel capitolo *I sommersi e i salvati*:

“Nella storia e nella vita pare talvolta di discernere una legge feroce, che suona:” a chi ha sarà dato; a chi non ha, a quello sarà tolto”. Nel Lager, dove l'uomo è solo e la lotta per la vita si riduce al suo meccanismo primordiale, la legge iniqua è apertamente in vigore, è riconosciuta da tutti. [...] Ma ai mussulmani, agli uomini in dissolvimento, non vale la pena di rivolgere la parola [...] si sa che sono qui di passaggio, e fra qualche settimana non ne rimarrà che un pugno di cenere in qualche campo non lontano e su un registro un numero di matricola spuntato. Benché inglobati e trascinati senza requie dalla folla innumerevole dei loro consimili, essi soffrono e si trascinano in una opaca intima solitudine, e in solitudine muoiono o scompaiono, *senza lasciar traccia nella memoria di nessuno*”

“Chi non sa diventare un Organisator, Kombinator, Prominent [...] finisce in breve mussulmano. *Una terza via esiste nella vita*, dove è anzi la norma; *non esiste in campo di concentramento*. [...] e nulla [...] potrebbe più salvare [i Muselmänner] dalla selezione o dalla morte per deperimento. La loro vita è breve ma il loro numero è sterminato; sono loro, i Muselmänner, i *sommersi*, il nerbo del campo; loro, la massa anonima, *continuamente rinnovata e sempre identica*³⁹ [...]. *Si esita a chiamarli vivi; si esita a chiamar morte la loro morte*, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla.”

Levi insomma propone in termini biblico – danteschi la teoria di un ordine, che non sapremmo chiamare se non etico, dei campi di concentramento, al cui centro pone la questione (centrale soprattutto nella prima cantica e da lui colta con singolare penetrazione) del diritto di accedere alla memoria. Di qui muove per una costruzione che dominerà tutta la sua opera. Ma prima di esaminarla conviene riassumere molto sommariamente la questione come si presenta in Dante.

³⁸ Dante ricalca, con *sommersi*, il sesto libro dell'*Eneide*, dove la Sibilla illustra la condizione dei dannati e dice a Enea: “ne quaere doceri/ quam poenam, aut quae forma viros fortunave *mersit* (vv. 614 - 615)”. Dove *mersit* sta per “gettò, precipitò, fece cadere”. Anticipiamo che questa lettura rende arduo accettare la traduzione inglese *drowned*, che pure Levi approvò. *Overwhelmed* può indicare non la buona versione, ma almeno la direzione delle nostre preferenze.

³⁹ Levi richiama *Inferno*, III, v. 119 – 120, “avante che sien di là discese,/ anco di qua nova gente s'aduna.” (variante più comune *schiera*)

Le premesse filologiche, non tutte conosciute certo da Levi, risalgono a testi esterni alla *Comedia* nei quali l'Alighieri aveva già elaborato il problema del ricordo dei malvagi, in relazione specificamente alla categoria dei prodighi (e implicitamente degli avari). Nella canzone *Poscia ch'Amor* è loro rifiutato il rifugio nella memoria (*mente*) dei *buoni* che rettamente giudicano⁴⁰. Ma Dante ha elaborato, accanto al tema dell'indegnità assoluta di ricordo, anche una teoria più sottile, la cui formulazione affascina Levi. Fondata nell'Alighieri sul concetto di *fama*, essa è connessa strettamente, nel canto terzo dell'*Inferno*, con la categoria degli ignavi, "l'anime triste di coloro/ che visser *senza infamia* e senza lodo.(v. 36)" Al poeta che lo interroga, Virgilio risponde con i versi notissimi: "Questi non hanno speranza di morte,/ e la lor cieca vita è tanto bassa,/ che invidiosi son d'ogni altra sorte. *Fama di loro il mondo esser non lassa;/* misericordia e giustizia li sdegna:/ *non ragioniam* di lor, ma guarda e passa". (*Inferno*, III, vv. 35-36 e 49-51) Nei versi seguenti troviamo parole e concetti a cui Levi, come si è ricordato, ritornerà: in particolare la *non vita* (Questi sciaurati, *che mai non fuòr vivi;/* erano ignudi, vv. 64 - 65), e l'immensità del numero ("sì lunga tratta/ di gente, ch'io non avrei creduto/ che morte tanta n'avesse disfatta, vv. 55-56).

Dante tuttavia non dice mai che queste persone non possano essere identificate, anzi egli stesso, come personaggio della *Commedia*, dopo aver "alcun riconosciuto", ravvisa e conosce l'ombra di Celestino "che fece per viltate il gran rifiuto" (v. 60). Si tratta soltanto di identificazioni nominative che non bastano a dare loro *fama*. Il lettore comprende meglio la questione quando, seguendo il viaggio, riscontra l'ansia angosciosa dei dannati perché la loro buona memoria, la *fama*, non sia dimenticata. Basta la promessa di Virgilio⁴¹ ad ammansire Pier delle Vigne: "Ma dilli chi tu fosti, sì ch' n' vece \ d'alcuna amenda tua *fama* rinfreschi \ nel mondo sù".

⁴⁰ "Sono che per gittar via loro avere/ credon potere/ capere là dove li *boni* stanno/ che dopo morte fanno/ riparo nella mente/ a quei cotanti c'hanno conoscenza. Ma lor messione a' bon' non può piacere" (vv. 20 - 25). Allargato ad avari e prodighi, il pensiero sarà ripreso, con gli stessi termini, nel canto VII dell'*Inferno*. A Dante che chiede: "Maestro, tra questi cotali/ dovere'io ben conoscere alcuni/ che fuoro immondi di cotesti mali", Virgilio risponde: "Vano pensiero aduni:/ la sconosciute vita che i fè sozzi,/ ad ogni conoscenza or li fa bruni." (vv. 49 - 54) Cioè i *buoni* che *hanno conoscenza* neppure li possono ricordare, sicché di loro non rimane memoria alcuna.

⁴¹ Era stato il Virgilio storico a connettere memoria e meriti, più esplicitamente nel verso *quique sui memores aliquos fecere merendo*, riferito ai buoni nell'oltretomba (*Aeneidos Liber VI*, v. 664).

(*Inferno*, XIII, vv. 52 - 54), mentre Iacopo Rusticucci pregherà Dante di essere ascoltato con le parole: “la fama nostra il tuo animo pieghi” (*Inferno*, XVI, v. 31) e augura al suo interlocutore: “se la fama tua dipò te luca”. (v. 66). Fama della quale il poeta vivente doveva farsi portatore, e di volta in volta si fece interprete, oppure denegatore, riluttante, O anche ammiratore, come per gli abitatori del “nobile castello” prima del vero inferno: “L’o[n]rata nominanza/ che di lor sona sù nella tua vita,/ grazia acquista in ciel che sì gli avanza” (*Inferno*, IV, vv. 76 – 78).

Non è inopportuno aggiungere – tra le possibili fonti della riflessione dantesca sulla fama – un riferimento ai famosi versi del primo canto: “vedrai gli antichi spiriti dolenti, \ ca la *seconda morte* ciascun grida” (vv. 116 - 117), poiché tra i molti significati della “seconda morte” (un concetto biblico che occorre solo, quattro volte, nella *Rivelazione* di Giovanni, donde la riprenderà il *Cantico* francescano⁴²) non è trascurabile quello più laico offerto dalla *Consolatio Philosophiae* di Boezio, tutto dedicato alla vanità della fama umana, connessa a insignificanti parole sulle lapidi, e che per poco può simulare una continuazione della vita, al termine della quale sta una “seconda morte”⁴³.

La fama dantesca è insomma connessa con un qualche merito di chi chiede di esserne partecipe attraverso il ricordo. Ma su questo punto il sistema etico di Levi si attua con un’asprezza che diverge dalle sfumate rappresentazioni dantesche, evocate solo verbalmente. I *sommersi* non avranno in *Se questo è un uomo* diritto né a storia né a memoria. In un universo ridotto a due sole categorie (Dante ne ha almeno sei) essi appaiono colpevoli di aver accettato il potere che li annienta: “Soccombere è la cosa più semplice: basta *eseguire tutti gli ordini* che si ricevono, non mangiare che la razione, *attenersi alla disciplina del lavoro e del campo*. L’esperienza ha dimostrato che solo eccezionalmente si può in questo modo durare più di tre mesi. *Tutti i mussulmani che vanno in gas hanno la stessa storia, o, per meglio dire, non hanno storia*” (*Se questo è un uomo*, capitolo I *sommersi e i salvati*).

⁴² V. anche *infra*, nota 45 e testo relativo.

⁴³ “Licet remotos fama per populos means/ diffusa linguas explicit/ et magna titulis fulgeat claris domus,/ mors spernit altam gloriam,/ inuoluit humile pariter et celsum caput/ aequatque summis infima./ [...] Signat superstes fama tenuis pauculis/ inane nomen litteris./ Sed quod decora nouimus uocabula/ num scire consumptos datur?/ Iacetis ergo prorsus ignorabiles/ nec fama notos efficit./ Quodsi putatis longius uitam trahi/ mortalis aura nominis,/ cum sera uobis rapiet hoc etiam dies/ iam uos *secunda mors* manet.” (Manlius Severinus Boethius, *Consolatio Philosophiae*, liber II, carmen 7, vv. 9 – 26)

Questo li accomuna ai sommersi della *Commedia*, i quali, in forme e con atteggiamenti diversi, tuttavia accettano la condanna che loro è inflitta. Pier delle Vigne addirittura la fa propria (“non è giusto aver ciò ch’om si toglie”, *Inferno*, XIII, v. 105), mentre Federico da Montefeltro riconosce l’ineccepibile argomento del demonio che lo sottrae all’angelo (“Forse tu non pensavi ch’io loico fossi”, *Ibidem*, XXVII, vv. 122-123).

Occorrerà tutta la sua restante vita a Primo Levi per sciogliere il groviglio consapevolmente creato, ma egli non riuscirà a uscire del tutto dalla rigidità del suo primo schema. Nell’opera cruciale per questo argomento (*I sommersi e i salvati*, 1986) egli ammette finalmente la decisiva importanza delle vicende dei *sommersi*. “Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, *chi ha visto la Gorgone*, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. [...] Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato [...] di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso «per conto di terzi», il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. [...] I sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporale. [...] Parliamo noi in loro vece, per delega.”(capitolo III, *La vergogna*)

Si tratta di un testo singolarmente arcaizzante, se lo collochiamo in una ipotetica cronologia dello stile di Levi, non solo per il ritornare dei danteschi *sommersi e salvati*, assunti di nuovo non come semplici lessemi, ma come reali protagonisti della teodicea dell’autore, esattamente come in *Se questo è un uomo*. Colpisce l’improvvisa, inedita comparsa della Gorgone, richiamata dal canto IX dell’*Inferno*, la terribile visione che renderebbe impossibile il ritorno dagli inferi⁴⁴. Ancora più sorprendente la ripresa, dal *Cantico* francescano, di una *morte corporale* che può preludere a

⁴⁴ “Volgiti indietro e tieni il viso chiuso; ché se il Gorgón si mostra e tu ‘l vedessi, nulla sarebbe di tornar mai suso” (vv. 55 - 57). Pochi versi dopo apparirà il messo celeste che aprirà la via a Dante.. V. sopra le nostre osservazioni su Timošenko.

una *morte seconda*⁴⁵. Un ritorno insomma del Levi “dantesco” e letterariamente biblicizzante del primo periodo, che fa pensare al recupero di una redazione già antica, anche perché implicitamente vi ricompaiono l’idea di un errore dei *sommersi* (aver veduto la Gorgone) e quella di una morte che non è morte, precedente quella corporale, e per conseguenza di una loro vita – non vita: “Settimane e mesi prima di spegnersi, avevano già perduto la virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi.”

Muoviamo da quest’ultima citazione per uscire dal gioco delle intertestualità, e per constatare che la vera novità di questo testo è il confronto, implicito ma chiaro, di Levi con l’operazione storiografica. Punto di partenza è l’ammissione che per parlare dei *sommersi* occorre affrontare “il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio”, cioè qualcosa che va al di là dell’impossibile testimonianza diretta e, aggiungiamo noi, entra nel campo proprio della ricostruzione storica. Ma nella prospettiva dello storico, diviene anche evidente per noi che la spietata divisione del mondo concentrazionario in due parti, delle quali una incapace di “storia”, approdava di fatto in *Se questo è un uomo* all’impostazione idealistica, e particolarmente crociana, di una storia che esiste solo in quanto è pensata da coloro che sanno pensarla (il *modello dell’uomo pensante* è carissimo a Levi), non dai *sommersi*, che non sanno “osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi”. Citiamo una delle tante possibili formulazioni crociane: “I fatti trascurabili sono pur fatti, cioè tracce, di fatti, notizie, documenti e monumenti; epperò s’intende come si possa considerarli al modo di una classe, che si collochi accanto all’altra classe dei fatti non trascurabili, ma *i fatti non storici, ossia non pensati, sarebbero il nulla, e, collocati accanto ai fatti storici, ossia pensati come specie dello stesso genere, comunicherebbero a quelli la loro nullità, e dissolverebbero, insieme col concetto della storia, la loro stessa distinzione*”⁴⁶. Quanto a Levi, dopo quarant’anni di riflessione, egli non può sottrarsi a un’altra consapevolezza, cioè che, senza il contesto inesorabilmente oggettivo dei *sommersi* e del loro misurarsi a milioni, la sua stessa testimonianza rischia di divenire irrilevante. La coscienza delle dimensioni immense della *Shoah*, e la consapevolezza di un pubblico

⁴⁵ “Laudato si’, mi’ Signore, per sora nostra *Morte corporale*,\ da la quale nullu homo vivente po’ skappare:\ guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;\ beati quelli ke troverà ne le Tue santissime voluntati,\ ka la *morte seconda* no ’l farrà male.” (vv. 27 - 31). Si tratta, come per la *Comedia*, di un testo detratto completamente dalla Bibbia, il salmo 148 e Daniele, 3, 51 – 90, secondo una lettura classica di Vittore Branca.

⁴⁶ Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Seconda edizione riveduta, Bari, Giuseppe Laterza & figli, 1920 (parte VII - *La scelta e il periodizzamento*)

mondiale di lettori, che leggono *Se questo è un uomo* come documento di quel contesto apocalittico, inducono Levi a nuove riflessioni, che appaiono però logicamente fragili, particolarmente dove egli escogita il *Deus ex machina* di una “delega” dei *sommersi*, che avrebbero finalmente diritto a memoria e storia, nella qualità riconosciuta di “testimoni veri”. Ma la teodicea formulata in termini danteschi in *Se questo è un uomo* sembra avere in lui un radicamento molto profondo, e contare tra i fattori che non gli hanno consentito di andare oltre una storia – testimonianza di impostazione ingenuamente tucididea⁴⁷.

Levi tradotto in inglese, tra ebraismo e protestantesimo

I biografati di Primo Levi hanno ricostruito con sufficiente precisione i suoi tentativi di farsi conoscere dal pubblico americano fin dal primo dopoguerra⁴⁸, e la vicenda della traduzione fatta da uno studioso di storia moderna e contemporanea, un giovane ebreo londinese di formazione oxoniense, Stuart J. Woolf, che ora ha più diffusamente ricostruito la sua

⁴⁷ Citiamo con un taglio drastico: “I fatti concreti degli avvenimenti di guerra non ho considerato opportuno raccontarli informandomi dal primo che capitava, né come pareva a me, ma ho raccontato *quelli a cui io stesso fui presente* [...] se quelli che vorranno *investigare la realtà degli avvenimenti passati e di quelli futuri (i quali, secondo il carattere dell'uomo, saranno uguali o simili a questi)*, considereranno utile la mia opera, tanto basta. *Essa è un possesso che vale per l'eternità* (αἰῶμα ἐς αἰεὶ) più che un pezzo di bravura, da essere ascoltato momentaneamente.” (*Storie*, I, cap. 22) Il passo è da accostare alla *Prefazione* di *Se questo è un uomo*: “Esso non è stato scritto allo scopo di formulare nuovi capi di accusa; potrà piuttosto fornire *documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano*. [...] *Il Lager* è il prodotto di una *concezione del mondo* portata alle sue conseguenze con rigorosa coerenza: *finché la concezione sussiste, le conseguenze ci minacciano*.” Ma Levi non approfondì mai, di Tucidide, la discussione delle testimonianze svolta nello stesso capitolo, e rimase ancorato alla visione diretta del testimone, cioè, per usare il termine proprio della storiografia greca classica, ἰστορία.

⁴⁸ Anna Foa Jona (non Yona come in Thomson e altri), tradusse nel 1946 *Il canto di Ulisse* per un editore di Boston, suscitando l'interesse dell'editore Little, Brown, ma anche la recisa, e decisiva, opposizione del consulente ebreo americano a cui l'editore ricorse, *rabbi* Joshua Loth Liebman. V. Ian Thomson, *Primo Levi*, London, Vintage Books, 2003, pp. 242 – 243. Nessun cenno a questo episodio è nella memoria autobiografica a quattro mani di Anna Foa e del marito che, emigrati nel 1940 da Torino, vissero nel Massachusetts fino alla morte (Davide Jona – Anna Foa, *Noi due*, Bologna, il Mulino, 1997).

esperienza⁴⁹. Osservazioni pertinenti sono state fatte sulla trasformazione che il testo ha subito, per la volontà di agevolare la comprensione da parte di un pubblico non italiano e per la inevitabile scomparsa della dimensione connotativa creata dai riferimenti letterari strettamente italiani. Ma non è forse stato fatto un lavoro sistematico sul testo, a partire dall'ipotesi che, per lo strettissimo controllo che l'autore esercitò sulla traduzione, ci troviamo di fronte a una versione che deve far parte della complessa storia della tradizione di *Se questo è un uomo*, aggiungendosi alle due versioni fondamentali del 1947 e del 1958, e ad altre minute varianti delle tirature successive.

Qui dobbiamo restringerci a pochissimi esempi di differenze rispetto al testo italiano.

a. *Varianti conservative o miglioratrici*. All'inizio del capitolo *Iniziazione*, il testo inglese conserva certamente la lezione genuina dell'*incipit* mantenendo *After the first day of capricious transfer* con il singolare *the first day* invece dell'italiano *i primi giorni*. Si tratta di una *lectio difficilior* che è coerente con il determinativo di tempo immediatamente seguente (*a sera tarda*⁵⁰) e ancora più con le domande che Levi porrà al suo amico Diena, sull'ora di distribuzione della zuppa, sul cucchiaino, sul lavoro, che sarebbero assurde dopo diversi giorni. Venendo dopo il lungo passo del capitolo precedente che anticipa le lezioni apprese da Levi circa il campo, il singolare *day* ha rilevanza strutturale, perché ricollega il capitolo *Iniziazione* all'asse narrativo principale del libro, ed esattamente all'ultima parte narrativa del capitolo *Sul fondo*, precedente le considerazioni sulla conoscenza del campo, quella che comincia con le parole: "Ora dopo ora, questa prima lunghissima giornata di antinferno volge al termine.". *First day* dunque isola, chiudendolo come in una parentesi, l'inserito sulla scienza di Auschwitz nella sua funzione di anticipazione metatemporale.

All'inizio del capitolo *I sommersi e i salvati* la frase già citata "che l'uomo sia fondamentalmente brutale, egoista e stolto *come si comporta quando ogni sovrastruttura civile sia tolta*" è sintatticamente claudicante. La versione inglese "*stupid in his conduct once every civilized institution is taken away*" restaura probabilmente il senso voluto dall'autore.

⁴⁹ Sono grato all'amico Stuart J. Woolf di avermi trasmesso la versione ancora inedita della sua memoria, *A Note on the Translation of "If This is a Man"*, 2014.

⁵⁰ Non coerentemente, Woolf traduce *a sera tarda* con *late one evening* invece che con *late in the evening* o simili. A maggior prova che il singolare iniziale è una sopravvissuta *lectio difficilior* e che l'incertezza di questo passo può risalire a Levi stesso.

Nel capitolo *Il viaggio* la frase “*I momenti* che si oppongono alla realizzazione di entrambi i due stati-limite sono della stessa natura” è ardua perché richiede un’interpretazione di “momenti”⁵¹. *The obstacles preventing the realization*, sembrano esprimere, in un inglese un po’ italianizzante, l’intenzione dell’autore.

b. *Varianti che modificano riferimenti danteschi*. Talora si tratta di pure e semplici soppressioni. *Mi fiacco alla pioggia* (capitolo *Sul fondo*, penultimo capoverso) diventa *I turn rotten in the rain*, che converte liberamente “fiaccarsi”, cioè “indebolirsi, divenire esausto” nel metaforico “marcire”. Poco prima, alla fine del capitolo *Il viaggio*, la citazione dantesca *Guai a voi, anime prave* viene rimossa e sostituita con *threats of damnation*, introducendo la radice di *dannazione*, che nel testo italiano non occorre mai. Nel testo inglese essa ritorna invece ben presto. Alla fine di *Iniziazione*, le parole *Di fronte a questo complicato mondo infero, le mie idee sono confuse*, con il loro riferimento a un inferno chiaramente dantesco, sono reinterpretate così: *In face of this complicated world my ideas of damnation are confused*. Una versione che, tra l’altro, conferma il ricorso a una terminologia neotestamentaria (*damnation* occorre undici volte, ma solo nel *Nuovo Testamento*, nella *King James Bible*), la cui presenza, anche nel Levi italiano, è già stata rilevata, ma grandemente sottovalutata⁵². Più vistosa modifica è quella dei *sommersi*, il termine dantesco sinonimo di *dannati*, che viene banalizzato in *drowned*, lessema che ritornerà anche nel titolo inglese della più tarda opera di Levi *I sommersi e i salvati*, facendo perdere la simmetria con il dantesco *salvati*, che nel nuovo ruolo oppositivo è quasi declassato a sinonimo di *rescued*, sicché entrambi i lessemi perdono la connotazione teologica. Non è il solo caso in cui la caduta del riferimento dantesco annulla l’opposizione semantica originaria. Identica sorte ha la coppia *via della perdizione – vie della salvezza* in cui Levi, lo si è già notato, ribalta il singolare dantesco, *via*, in un quasi empio plurale. Rimane, nel testo inglese, l’opposizione *perdition – salvation* (presente tuttavia nella *King James Bible* solo nell’epistola

⁵¹ *Momenti*, prolettico di termini eterogenei (*conoscenza, sicurezza, cure materiali*) non è chiaro. Un significato si può forse ricavare dalla fisica elementare come “energia” o “forza” o meglio, tecnicamente, come “prodotto dell’intensità della forza per il braccio” (Zingarelli). Si tratterebbe insomma di *force* che si bilanciano.

⁵² In Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Edizione commentata, cit., è circoscritta tuttavia soprattutto al capitolo *I sommersi e i salvati*.

paolina ai Filippesi, 1, 28⁵³), che accentua ancora una volta il riferimento biblico, ma lo modernizza, perché l'arcaismo italiano *salvazione* si converte nell'inglese corrente *salvation*, che in un'ipotetica retroversione diverrebbe senz'altro *salvezza*.

c. *Varianti che modificano i riferimenti alla Bibbia.* A volte si tratta di trasformazioni quasi obbligate per ragioni grammaticali. Un esempio vistoso è nella definizione di Steinlauf, il memorabile protagonista di *Iniziazione*, come “uomo di volontà buona⁵⁴” dove Levi deliberatamente prende le distanze, con la posizione predicativa e non attributiva di *buona*, dal testo della *Vulgata*: “Gloria in altissimis Deo, et super terram pax in hominibus bonae voluntatis⁵⁵” (*Luca*, 2, 14), un *hapax* nel Nuovo Testamento, ma reso popolarissimo dal suo ricorrere in tutte le celebrazioni natalizie. Ma nell'ultimo paragrafo di *Initiation* Steinlauf diverrà, a norma di grammatica, a *man of good will*, forma sconosciuta alle traduzioni inglesi protestanti della *Bibbia*, e conforme alle versioni cattoliche anteriori o posteriori alla Riforma cattolica (Wycliffe e Douai) o, non sorprendentemente, alla *Complete Jewish Bible*, che accoglie il Nuovo Testamento dal punto di vista ebraico. Nel caso già evocato di *via di salvazione*, né Levi né il traduttore sembrano aver voluto conservare, una volta perso il riferimento dantesco di *Inferno*, II, v. 30, il testo biblico che Dante traduceva, riprendendo l'arcaizzante *way of salvation* per esempio dalle epistole paoline o dagli *Atti degli apostoli*. La scelta cadde su *path to salvation*, del quale solo una parziale corrispondenza si trova nel Salmo 50.

L'insieme delle trasformazioni linguistiche concorre a fare della versione inglese di *Se questo è un uomo* un libro sostanzialmente diverso dall'originale italiano, cioè un'opera nella quale i riferimenti cruciali a Dante, Manzoni, Leopardi sono cancellati, mentre rimane l'elemento etico – religioso della divisione del mondo in due, con la scomparsa di una terza dimensione estranea alla cultura non cattolica. Una visione che è

⁵³ Totalmente dissimmetrici sono però i due termini: ha più di centocinquanta occorrenze, in tutta la Bibbia, *salvation*, solo otto, tutte neotestamentarie, *perdition*.

⁵⁴ Lo stilema ritorna identico nel capitolo iniziale della *Tregua (Il disgelo)*, riferito alla debolezza della volontà del giusto, cui rimorde che “la sua *volontà buona* sia stata nulla o scarsa, e non abbia valso a difesa”. Ma Woolf cambierà la traduzione, e parlerà di *will for good*, lasciando ogni riferimento scritturale.

⁵⁵ Il testo della *King James Bible*, per esempio, legge il versetto diversamente (Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men).

accompagnata, come abbiamo deliberatamente accentuato nei nostri esempi, da un prevalente richiamo di lessemi preminentemente o anche esclusivamente neotestamentari, spesso assenti (come *damnation*) dal testo italiano. Un libro dunque che contiene consonanze, diciamo provocatoriamente, più protestanti che strettamente ebraiche, le quali hanno certo contribuito (forse anche insieme alla discrezione stilistica e contenutistica circa le dimensioni del genocidio, riconosciute tardi e con difficoltà dalla comunità ebraica americana) al grande successo statunitense.

Le indicazioni di metodo che abbiamo cercato di dare non velano il fatto che ognuna delle nostre considerazioni richiederebbe scavi e riscontri ben più sistematici, che in parte sarebbero superflui se la critica intertestuale e la filologia si potessero appoggiare sulla solida fonte delle carte prodotte direttamente da Primo Levi. Solo quelle, integrate dai manoscritti dispersi da Primo presso amici, conoscenti, traduttori, consentirebbero di datare non congetturalmente tappe e svolte del cammino dello scrittore, elementi di continuità e di rottura. Ci limitiamo ad auspicare che questo archivio segreto venga comunicato ai futuri ricercatori.

DUE FOTOGRAFIE PER PAOLO BERTINETTI

Pier Paolo Picincco

Con l'augurio che, dopo l'accademia torinese, a Paolo ora tocchi un Piemonte fatato.





APPUNTI SU *LA RELIGIEUSE PORTUGAISE*
DI EUGÈNE GREEN:
UN ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO
DELLE *LETTRES PORTUGAISES*?

Laura Rescia

Eugène Green è regista teatrale, cinematografico e, in anni più recenti, poeta e romanziere: di nazionalità statunitense, egli ha scelto la Francia del XVII secolo come sua patria elettiva, dedicando al teatro del Classicismo francese numerose *mises en scène*, caratterizzate da un'innovazione destinata a suscitare un forte dibattito. Analizzando i trattati di recitazione secenteschi, studio pubblicato nel 2001 con il titolo *La parole baroque*, Green è stato in grado di sperimentare e rendere operatoria la declamazione barocca per le rappresentazioni del teatro classico francese. Fondatore della compagnia del Théâtre de la Sapience alla fine degli anni '70, egli inaugura una vera scuola volta alla restituzione della dizione e dell'*actio* scenica dell'epoca, attualmente perseguita dal giovane Benjamin Lazar. Passato alla cinematografia dalla fine degli anni '90, nel 2008 Green dedica un film a un testo canonico della letteratura francese secentesca, il romanzo epistolare *Lettres portugaises* (1669). Se per il cinema egli abbandona il progetto di declamazione barocca, la sua estetica appare tuttavia attraversata da quell'*art de l'éloignement* (PAVEL 1996) tanto precipua della drammaturgia francese secentesca da caratterizzare, come crediamo, lo sguardo del regista anche in questa operazione. Per spiegare come egli abbia operato le categorie di trasposizione o adattamento ci paiono insufficienti: parlare di trasmodalizzazione intermodale (GENETTE 1982, p. 323), o di traduzione intersemiotica (JAKOBSON 2002, p. 57) non ci aiuta a cogliere la significazione del progetto greeniano. Essa riposa infatti su una serie di strategie, alle quali qui accenneremo per descrivere quella che ci appare come un'operazione di elevato valore estetico e culturale. Anche il plurilinguismo contribuisce alla creazione della poetica greeniana, una poetica sacralizzata, come afferma il regista stesso: "L'acte

de cinéma est un acte de charité, un passage du désir à l'amour, de la frénésie à la sérénité, du profane au sacré; c'est un acte que le cinéaste partage avec le spectateur, qui en devient à la fois l'objet et la source" (GREEN 2009, p. 55). Nell'accostare l'ipotesto secentesco a questa riscrittura filmica, ci chiederemo quale rapporto intercorra tra le due opere, apparentemente molto lontane, ma per le quali riteniamo che il legame intertestuale vada letto nel senso di una grande *fedeltà* all'interrogativo di fondo delle *Lettres*. Straordinariamente fedele, e tuttavia lontanissimo, il film ne traspone alcuni elementi semantici e formali, offrendo in chiusura una sorta di continuazione, anch'essa nel gusto secentesco, quasi una risposta alle lettere della monaca portoghese sedotta e abbandonata: non già da parte del seduttore, bensì come rivelazione dell'esistenza stessa. Se l'ermeneutica del testo cinematografico fa emergere una posizione astorica, riteniamo che la tensione soggiacente al film e alcune scelte estetiche di Green siano pienamente debitorie al clima culturale del testo secentesco. Le *Lettres portugaises* hanno una complessa storia editoriale e attributiva, a tutt'oggi non completamente risolta (ESCOLA) benché la maggior parte della critica ritenga di poterne attribuire la paternità a Gabriel-Joseph de Lavargne, conte di Guilleragues. Come noto, esse furono pubblicate per la prima volta il 4 gennaio 1669, precedute da una lettera *Au lecteur* nella quale un anonimo asserisce di aver rinvenuto la traduzione francese di cinque lettere indirizzate a un nobile gentiluomo francese di stanza in Portogallo. Un'inflammata discussione critica si sviluppa fin dagli anni coevi alla pubblicazione circa lo status dell'opera, ritenuta da taluni di finzione, da altri invece proclamata come reale. La critica ottocentesca crederà di individuarne l'autrice in Mariana Costa Alcoforado, nata nel 1640, monaca e in seguito badessa del Convento della Concezione di Beja, dove entrò dodicenne e visse fino alla morte nel 1723; mentre nel XX secolo l'attribuzione a Guilleragues viene supportata da documenti storici che sembrano archiviare la discussione. Rimangono tuttavia inspiegabili alcuni fatti, tra cui la straordinaria qualità letteraria di queste lettere, che ha permesso a lungo di ipotizzare che il vero autore non fosse un oscuro letterato galante, come appunto era il conte di Guilleragues, bensì Jean Racine, o almeno che questi avesse giocato un ruolo importante nella loro stesura. Già lontane dalle *Eroidi*, e altresì dai modelli proposti dai manuali di corrispondenza galante tanto in voga all'epoca, le *Lettres Portugaises* annunciano il romanzo epistolare libertino settecentesco: esse descrivono la passione e raccolgono lo struggimento di una

monaca, sedotta da un luogotenente francese rientrato in Francia, con cui ella si ingegna di comunicare, ricevendone soltanto qualche laconica risposta. Se la *dispositio* delle lettere è stata più volte messa in discussione e variata nelle numerose edizioni coeve e successive della raccolta, assumeremo qui senza ridiscuterla la più recente lezione filologica (DELOFFRE 1990), fedele all'*editio princeps*. Il testo conobbe un enorme successo editoriale, che spiega il gran numero di ristampe nonché il fenomeno delle continuazioni delle lettere, nato per sfruttarne commercialmente il favore del pubblico. Prive di qualsiasi intreccio, e dunque non facilmente drammatizzabili, le *Lettres Portugaises* hanno suscitato l'interesse del teatro contemporaneo, venendo ripetutamente messe in scena, spesso come letture drammatizzate (KELLER-RAHBÉ 2012, p. 233, n.1) ma anche trasformate in vera rappresentazione teatrale (DOUTRELIGNE 2009). Eugène Green le sceglie come ipotesto del suo immaginifico film.

Lisbona, esterno giorno: sinossi del film.

Il film si svolge interamente nella Lisbona contemporanea, ed è suddiviso in cinque episodi; la versione originale è girata in lingua portoghese, ma numerose sono le scene recitate in lingua francese.

I. *A mujer solitaria / Una donna solitaria*. Julie, attrice franco-lusitana, arriva a Lisbona per interpretare una parte in un film. Trascorrerà un'intera giornata passeggiando per la città, attraversando vicoli e chiese deserte, incontrando Vasco, un bambino di sei anni, che gioca solo con il suo pallone, e soffermandosi a lungo ad ascoltare un cantante di fado. Di sera, al ristorante incrocia lo sguardo di un uomo, che la seguirà fino alla Cattedrale, di fronte alla quale scambieranno qualche parola. Julie accetta il suo biglietto da visita.

II. *O Conde de Viseu / Il Conte de Viseu*. Julie telefona all'uomo conosciuto la sera precedente, con cui si reca a cena, apprendendone la storia: egli le racconta una vita segnata da lutti, e priva di affetti o interessi, per poi invitarla nella sua casa. Visitando il vasto appartamento a lume di candela, la ragazza nota una pistola poggiata sul tavolino della camera da letto. L'uomo rivela di aver pensato al suicidio, ma di aver cambiato idea proprio grazie ai sentimenti risvegliati dall'incontro con lei. Tuttavia, né

lui né la donna desiderano un'avventura amorosa: dopo un bacio e un abbraccio, l'uomo riaccompagna Julie in hotel, ma non prima di una sosta nella cappella dove già si era recata il giorno precedente, e dove una monaca è raccolta in preghiera. Julie avrà un mancamento, e, uscita dalla chiesa, racconterà al suo interlocutore di essere a Lisbona precisamente per impersonare il ruolo di una monaca portoghese.

III. *Martin*. Julie incontra nuovamente Vasco, che scopre essere orfano; e promette di tornare a parlare con la persona che si occupa di lui. La vediamo quindi affidata alla truccatrice, a cui racconta la storia della monaca portoghese che è chiamata ad interpretare. La ritroviamo in costume, mentre conosce Martin, l'attore che impersonerà il luogotenente francese. La sera, i due attori, a cena insieme, si raccontano la loro vita. Martin ha una compagna e desidera un figlio da lei, vive una relazione serena ma priva di passione: per questo si concede degli incontri con altre donne. Julie, invece, ha vissuto soltanto passioni infelici. Trascorreranno la notte insieme, per poi salutarsi il mattino seguente: Martin teme di aver agito da egoista, ma Julie si dichiara felice, malgrado la separazione imminente.

IV. *Irmã Joana / Suor Joana*. Julie conosce Madalena, la persona che, tra grandi difficoltà economiche, si occupa di Vasco. La ragazza propone di cercare per lui una famiglia adottiva in Francia. Si reca poi alla torre di Belem, dove si sta girando una scena del film: Martin, in costume, riceve una lettera che legge e lascia cadere prima di allontanarsi. La sera, la ragazza cena con la troupe cinematografica, e assiste commossa all'esibizione di una cantante di fado. La troupe si sposta in un locale notturno, dove l'attrice incontrerà un ragazzo, rifiutandone la compagnia. Rientra presso l'hotel, ed entra in chiesa, dove la monaca è sempre in preghiera. Julie ha un mancamento, poi si riprenderà e intesserà con la religiosa un dialogo sul senso dell'amore. Si separerà da lei con un abbraccio. Tornata sulla terrazza dell'hotel, dialogherà con il regista.

V. *A crianza e o encoberto / Il bambino e il nascosto*. Julie si reca da Madalena e le comunica di aver deciso di adottare il bambino. Con lui esce a passeggio, incontrando nuovamente il ragazzo della discoteca. Vasco e Julie sono su un *mirador*, e guardando la città che stanno per lasciare, Julie

esprime il desiderio che, quando Vasco tornerà nella sua città natale, egli abbia appreso ad amare.

Intertestualità: della risemantizzazione di citazioni e allusioni.

L'adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire est un concept absurde. Accuser un cinéaste d'avoir "trahi" le texte dont il s'est inspiré pour son scénario, c'est ne rien comprendre au cinéma, ni à la littérature (GREEN 2009, pp. 60-61).

Per Green, ispirarsi alle *Lettres portugaises* ha significato citare, alludere, e recuperare elementi minimali che vengono riutilizzati in un contesto semantico altamente decontestualizzato rispetto alla fonte, ma, crediamo, fortemente intriso dalle poetiche del Barocco francese, ben note al regista.

La pratica citazionale diretta è usata da Green con estrema parsimonia, in due sole occasioni. Citare significa interrogare lo spettatore, chiamato a riconoscere, comprendere e poi interpretare la ripetizione letterale dell'ipotesto, che crea una nuova significazione, da ricercarsi sia nel rapporto tra i due testi, sia nelle modalità enunciative (COMPAGNON 1979, pp. 71-75). Le due citazioni testuali si svolgono entrambe in voce off, in apertura e in chiusura del film: nella prima parte quando, vediamo Julie percorrere le strade di Lisbona, sentiamo la sua voce recitare un passaggio della terza lettera:

Si je vous aimais autant que je vous l'ai dit mille fois, ne serais-je pas morte il y a longtemps? Je vous ai trompé, c'est à vous à vous plaindre de moi. (*Lettres Portugaises*, 1990, pp. 86-87)

All'inizio della quinta parte, accompagna le immagini di una lettera galleggiante sull'oceano una seconda citazione, tratta ancora dalla terza lettera:

Adieu, il me semble que je vous parle trop souvent de l'état insupportable où je suis: cependant je vous remercie dans le fond de mon coeur du désespoir que vous me causez, et je déteste la tranquillité où j'ai vécu avant que je vous connusse. (*Lettres Portugaises*, 1990, p. 88)

Le citazioni decontestualizzate appaiono risemantizzate, offrendo allo spettatore che torni all'ipotesto una nuova chiave interpretativa per entrambe le opere. Infatti nella vicenda cinematografica Julie, appena approdata a Lisbona, appare piena di dubbi sul significato delle sue passioni, incapaci di sostanzarsi in un amore stabile. Questo stato d'animo iniziale è

però commentato attraverso la citazione nella quale si evoca, non senza ironia, un possibile rovesciamento della situazione, proprio quando essa è giunta all'apice del parossismo amoroso: nel momento più alto della disperazione, un *mot d'esprit* permette al contempo di distanziarsi dal dolore e di allungare l'ombra del dubbio sulla veridicità dell'effettivo pericolo attraversato da colei – la monaca letteraria e dunque, di riflesso, il personaggio di Julie – che ripetutamente ha evocato lo spettro della morte per eccesso di amore. E il tema del suicidio ritorna infatti nella vicenda del Conte de Viseu, ma come prospettiva di un'esistenza priva di desiderio e di amore, non già come reazione ad un amore impossibile.

Attraverso una serie di incontri, con tre diversi uomini e specialmente con Irmã Joana, Julie compirà un percorso interiore che le permetterà di trovare una nuova e inaspettata via di realizzazione della sua dimensione affettiva, attraverso la decisione di adottare Vasco, l'orfano incontrato casualmente nei vicoli lisbonesi. La seconda citazione delle *Lettres* è collocata alla fine del film, quando la decisione di Julie è già maturata, mentre nell'ipotesto tale passaggio si trova a ridosso della prima citazione. È come se la risoluzione fosse già interiormente presente, benché non consapevole, nella monaca – e dunque in Julie: l'attraversamento di uno stato doloroso consente di superare uno stadio precedente dell'esistenza, quando una verità è già presente ed attende soltanto di essere svelata.

La dimensione metacinematografica attraversa l'intero film, e funge anch'essa da citazione obliqua; lo spettatore osserva la troupe che filma gli attori sul set in tre occasioni: e sempre si tratta di scene mute. La sottrazione della parola, e dunque la mancata citazione del testo proprio allorquando dovrebbe o potrebbe più verosimilmente avere luogo, rende ancora più significativa la scelta dell'enunciazione citazionale in voce fuori campo, sovrapposta ad immagini che non hanno a che vedere con la rappresentazione. Questi scarti sembrano dunque frutto di una scelta estetica, che rimanda ad una dissociazione tra testo e rappresentazione, per una nuova semantizzazione testuale.

Una ulteriore strategia citazionale, per quanto anch'essa obliqua, risiede nel plurilinguismo: il testo del film è stato scritto in francese, poi tradotto in portoghese, e recitato in questa lingua, ma con lunghi inserti in lingua francese. L'attrice che interpreta Julie, che dichiara di essere bilingue nella prima scena del film, lo è anche nella realtà, ed è lei stessa ad aver effettuato la revisione del testo tradotto (GREEN 2009, p. 175). Il regista, di madrelingua inglese, che ha scelto il francese come sua lingua

elettiva, è particolarmente sensibile ai temi del plurilinguismo: ma è altrettanto possibile scorgere nel gioco interno di alternanze linguistiche un'allusione a quanto affermato nell'*Avis au lecteur* delle *Lettres Portugaises* sul ritrovamento – reale o fittizio – di un manoscritto contenente la traduzione in francese delle lettere stesse.

Numerose sono poi le allusioni a singoli elementi o motivi evocati nell'ipotesto, che il racconto cinematografico evoca e ricontestualizza: l'incontro di una notte con l'attore, che rientrerà in Francia la mattina successiva; gli svenimenti o mancamenti di Julie; la prospettiva di un suicidio; la lettera, abbandonata al suo galleggiare sull'oceano.

Il centro tematico della narrazione filmica ci sembra essere la dialettica tra amore sacro e profano: nelle *Lettres*, le due istanze sono antitetiche, e presentate la prima attraverso un ruolo, quello della monaca, la seconda in un discorso, quello sviluppato nelle epistole nelle quali, si noterà, non compare mai il nome di Dio, né viene utilizzato un lessico rapportabile ai campi semantici della divinità o della spiritualità. La passione della pseudo-Mariana, come rilevato dalla critica (SPITZER 1954) si snoda attraverso le cinque lettere, come in un dramma che proponga, nei suoi cinque atti, una serie di monologhi interiori: esposizione della situazione (prima lettera), alternanza tra speranza illusoria e amara lucidità (seconda lettera), disperazione (terza lettera), sussulti di passione e annuncio della catastrofe (quarta lettera) e, infine, catarsi (quinta lettera). Nell'ultima epistola, l'*enchantement* dell'*amour-passion* si risolve, in conformità al clima culturale del classicismo francese, con una distanza e una negazione dell'oggetto d'amore, unico mezzo per purgarlo dall'eccesso che lo contraddistingue.

Nel fim greeniano, invece, i due amori sono disposti sull'itinerario percorso da Julie, che muoverà da Eros per approdare ad Agàpe. Nel suo incontro con Irmã Joana, evento centrale del film, alla domanda di Julie, che le chiede come distinguere l'amore profano da quello divino, la monaca risponderà "Il n'y a qu'un seul amour" e "Dans ma prière je cherche le Verbe incarné" (GREEN 2010, p. 106). Comprendendo la necessità di risolvere l'apparente opposizione tra Eros e Agàpe, Julie riuscirà ad approdare a una nuova dimensione dell'amore che non nega il desiderio, ma proprio attraversandolo lo concilia con una diversa forma di amore, che trascende l'individualità muovendo verso l'universalità. L'integrazione di due istanze apparentemente inconciliabili è la rappresentazione di quell'ossimoro barocco, caratteristico del gusto e dell'epoca preclassica, che Green, profondo conoscitore della cultura francese secentesca, traspone nel suo film.

Le *Lettres portugaises* descrivono l'itinerario di una passione: la religiosa, sottratta alla tranquillità del chiostro, attraverso gli incontri carnali con il soldato, dopo il suo abbandono ripercorre tutti i meandri del suo sentimento, e non riesce a risolvere l'eccesso passionale che negando l'oggetto del suo amore: il classicismo esige l'attenuazione del desiderio, in conformità alla regola delle *bienséances*.

La protagonista de *La religieuse portugaise*, invece, attraversa il desiderio portando in sé un interrogativo. La bellezza di Lisbona, del fado, degli incontri preordinati dal destino e il mistero dell'esistenza predominano il discorso filmico greeniano, insieme all'invito ad abbandonare il predominio della Ragione, seguendo il flusso apparentemente indecifrabile della vita. Come Julie, che risolve la sua apparente contraddizione entrando in contatto con un nuovo orientamento esistenziale: la sola soluzione possibile è vivere l'ossimoro, integrando le contraddizioni, una logica barocca qui riproposta nella sua assoluta attualità.

Bibliografia

- COMPAGNON, A. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, éd. Du Seuil, 1979
- DOUTRELIGNE, L. *La novice et le jésuite. Les Séductions espagnoles VII*, éd. De l'Amandier, 2009
- ESCOLA, M. *L'auteur comme fiction: Guilleragues*, www.fabula.org (consultato nel settembre 2014).
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GREEN, E. *La Religieuse Portugaise*, Diabase, 2010 (sceneggiatura).
- ID., *La Religieuse Portugaise*, Bodega, 2010 (Dvd).
- ID., *Poétique du cinématographe. Notes*, Paris, Actes Sud, 2009.
- JAKOBSON, R. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002 (1ª ed. 1966).
- KELLER-RAHBE, E. *Romans du XVIIe siècle sur la scène contemporaine. Les Désordres de l'amour, La Princesse de Clèves et les Lettres portugaises par Louise Doutreligne*, in *Romans du XVIIe siècle sur la scène contemporaine*, éd. C. Douzou et F. Greiner, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 233-246.
- Lettres portugaises* éd. F. DELOFFRE, Paris, Gallimard ("Folio"), 1990.
- PAVEL, T. *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard ("Folio"), 1996.
- SPITZER, L. *Les "Lettres Portugaises"*, in "Romanische Forschungen", 154, pp. 94-135.

WHAT'S AUGHT BUT AS 'TIS VALUED?
ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL VALORE
NEL *TROILUS AND CRESSIDA*

Renato Rizzoli

La nozione di valore è al centro di una lucida e spassionata indagine che caratterizza uno dei drammi più crudi e allo stesso tempo demistificanti del canone shakespeariano, *Troilus and Cressida*. Shakespeare affronta la questione della crisi dei valori intesi come ideali eterni e assoluti – il fine a cui tende l'etica – nella prospettiva più radicale, ovvero utilizzando come materia drammatica un episodio apparentemente secondario della guerra di Troia, dalla narrazione omerica in poi considerata esemplare repertorio di tutti i valori (moralì ed estetici) sui quali è stata fondata per secoli la civiltà occidentale. *Troilus and Cressida* non decreta solo la fine dell'idea di amore e fedeltà assoluti, simboleggiata dal disincanto di Troilus, ma anche di altre virtù quali il coraggio, il valore militare, l'onore. L'emergere della 'realtà effettuale delle cose' è contrassegnato in particolare dalla presenza costante di una *imagery* mercantile che pervade nella stessa misura la sfera privata e la sfera pubblica, l'amore e la guerra, e che si configura come la cifra decisiva di questa operazione di decostruzione dei valori e del loro fondamento metafisico. Le metafore economiche ricorrenti nel linguaggio dei protagonisti non indicano la corruzione degli ideali cortesi ed eroico-cavallereschi che, in quanto degradati a meri valori monetari, si tramuterebbero così nel loro opposto ("pictures of social chaos", Campbell: 101); piuttosto dimostrano come essi siano creati e giudicati attraverso un processo che è quello tipico del mercato. Il modello fluido del mercato, senza punti fissi e valori stabili, e dunque la relatività del valore economico, sono lo sfondo culturale, l'orizzonte insieme storico e ideologico all'interno del quale Shakespeare congegnò la sua radicale operazione di decostruzione del mito e delle sue verità assolute. Una smitizzazione *ab origine*, che indica come quei valori prodotti dalla civiltà occidentale fossero *già da sempre* precari, soggetti cioè al 'mercato'

simbolico delle relazioni sociali e alle sue dinamiche fluide e imperfette. Uomini, ideali, cose, ci mostra Shakespeare, sono già da sempre sul mercato, sottoposti cioè a una spietata analisi costi-benefici in nome dell'interesse particolare. In tal modo vengono decostruite anche le presunte contrapposizioni morali su cui è in apparenza costruito il *play* (fedeltà/infedeltà, amore romantico/amore carnale, onore/disonore, ordine/caos, Greci/Troiani), e il finale aperto, sospeso, a cui fanno da sfondo le verità scandalose di Thersites, ne è ulteriore testimonianza.

Questo *problem play* rappresenta dunque una moderna riflessione sul valore nel momento in cui tale nozione sta mutando profondamente con l'imporsi del mercato, che conferisce a esso una dimensione quantitativa e allo stesso tempo variabile, corrispondente a un prezzo in denaro che cambia a seconda della domanda e dell'offerta. Il valore si profila ora come la condizione di un rapporto economico basato sulla possibilità che un oggetto appaghi un bisogno, un desiderio, in contrapposizione alla sua tradizionale accezione metafisica che lo associava a qualità morali ed estetiche assolute; e queste ultime ricadono ora nella sfera mercantile, perdono la loro aura trascendente, vengono anch'esse quantificate, soppesate e messe a confronto in un ideale mercato dei beni simbolici. Questo conflitto fra due accezioni antitetiche del valore – il valore di scambio, relativo, determinato dalle circostanze, e il valore ideale, immutabile, per definizione non quantificabile – è lo stesso che si delinea nel dibattito economico agli inizi degli anni '20 del Seicento sullo statuto della moneta e che porterà alla teorizzazione delle leggi del mercato. *Troilus and Cressida* preannuncia la lezione mercantilista trasponendola sul piano sociale laddove i valori assoluti vengono mutati dalle circostanze in valori contingenti e dunque, in quanto funzione di variabili multiple (Herrnstein Smith), suscettibili di essere sconfessati e in ultima istanza ribaltati.

Attribuire valore diviene un'operazione necessaria e allo stesso tempo problematica in un'economia di mercato conflittuale, soggetta a una pluralità di incognite. Shakespeare fornisce qui una risposta simbolica alle inquietudini della società circa la sua progressiva mercantilizazione. Il mercato, visto come fenomeno potenzialmente pericoloso contro il quale si è scagliato il discorso filosofico, politico e morale ufficiale poiché assoggetta tutte le cose trasformandole in merci, viene ricondotto non a qualcosa di estraneo e inedito, ma a un fenomeno profondamente radicato, *già da sempre* elemento costitutivo della civiltà occidentale. Una realtà che è stata a lungo repressa dal discorso pubblico e che ha stimolato

quest'ultimo a produrre il suo antidoto, ovvero i valori stabili ed eterni, espressione di una concezione 'forte' dell'essere. Quei valori in realtà, dimostra Shakespeare in questo *play*, non sono mai stati tali e quando lo erano hanno giustificato, assicurato dignità a esigenze meramente politiche e di potere, o di egoismo personale. *Troilus and Cressida* decostruisce questa mitologia dei valori assoluti, sorta proprio nel mondo greco quale sostrato ideologico del pensiero occidentale, di cui il genere epico rappresenta storicamente il veicolo.

All'interno degli ambiti considerati espressione dei valori assoluti come l'amore e la guerra, le cui vicende procedono in consonanza, intrecciate l'una all'altra, si insinuano dunque pensieri e comportamenti che smentiscono tali ideali, in nome di una concezione del valore che trova nella sfera economica, nelle sue leggi e nel suo linguaggio un paradigma esemplare. Nella vicenda amorosa del *main plot*, le pene d'amore di Troilus, l'ansia per la conquista sono espresse fin dall'inizio attraverso una *imagery* mercantile. Troilus paragona Cressida a una perla d'oriente (I, i, 96) e immagina la sua conquista come un'impresa avventurosa che sfida *the wild and wand'ring flood* (v. 98). Nel momento in cui l'idealizzazione dell'amata secondo il codice cortese platonizzante si trasforma in bruciante desiderio, Cressida viene reificata, diventa oggetto prezioso che l'amante nelle vesti del mercante intemerato anela a possedere; un tesoro, tuttavia, privo di identità propria, mero specchio che riflette il desiderio dell'Altro. È dunque Troilus stesso, ironicamente, nonostante la sua proclamata fedeltà ai principi assoluti, a inaugurare questa visione demistificata dell'amore, prefigurando suo malgrado ciò che avverrà in seguito. La sua rappresentazione dell'amata come oggetto di piacere conferisce inevitabilmente a essa un valore di scambio che la rende passibile di circolare come merce simbolica sul mercato delle relazioni sociali e di essere negoziata secondo le condizioni contingenti della domanda e dell'offerta. specularmente, Cressida interpreta lo stesso ruolo che il desiderio di Troilus le ha assegnato; o meglio, se l'amante si pone metaforicamente nella condizione di acquirente, essa, quale soggetto subordinato in una società patriarcale dominata da un'economia del desiderio esclusivamente maschile, si riserva il ruolo di venditore. E dunque, quale accorto mercante di sé stessa, lungi dal rivelare i suoi sentimenti, ben consapevole del fatto che *Women are angels, wooing; / Things won are done* (I, ii, 277-278), fa di tutto per apparire inarrivabile e prolungare così l'attesa dell'amato. Il suo deliberato intento, secondo un sottile gioco psicologico di seduzione e

strategia politica, è quello di aumentare il suo valore di mercato negandosi, poiché *Men prize the thing ungained more than it is* (v. 280). “She seems to have internalized the principle of valuation that rules this society [...] she identifies herself as a thing, in fact seems to identify herself with her ‘thing’ and [...] this thing gains its value not through any intrinsic merit but through its market value, determined by its scarcity” (Adelman: 122). Viste le premesse, l’esito della contesa amorosa non potrà che assumere la forma di un contratto del tutto simile a quello mercantile (nelle parole del sensale Pandarus, *a bargain made*, III, ii, 192) che suggella un amore già da sempre in equilibrio precario, attento al computo del dare e dell’avere, la cui esclusività sarà sempre relativa poiché subordinata al tornaconto personale (in questo senso *all lovers*, v. 81, come afferma Cressida, sono *monsters*, v. 86, *vowing more than the perfection of ten and discharging less than the tenth part of one*, vv. 83-84). E sarà proprio una questione di convenienza, soggetta al variare delle circostanze, a decretare la fine del loro amore, laddove un nuovo contratto (quello con Diomedes) subentrerà al precedente, sancito ironicamente dallo scambio dello stesso pegno.

Ma a ben vedere questa presunta esclusività è già inficiata alla radice. Non solo perché l’identità dell’oggetto d’amore si risolve nell’immagine creata dal desiderio dell’Altro, bensì anche perché tale immagine (e il desiderio che essa suscita) è socialmente determinata; ovvero indotta da altri e allo stesso tempo mediata da modelli socialmente riconosciuti. È il personaggio di Pandarus che riveste la funzione di mediatore del desiderio nei confronti di entrambi i giovani; sia in quanto ne esalta le rispettive qualità agli occhi dell’altro, sia in quanto lo fa attraverso il paragone sistematico con modelli estetici e morali considerati assoluti. Sul mercato ideale dei beni simbolici, il rispettivo valore degli amanti è stabilito da subito per analogia/differenza con coloro che incarnano paradigmi di virtù unanimemente riconosciuti (Helen, Hector). La loro identità non appare come qualcosa di autentico ed esclusivo, ma come costruita retoricamente attraverso la mediazione di modelli, di cui essa costituisce un’immagine riflessa. Vi è un contrasto ironico fra il loro grado di visibilità e reificazione e la mancanza di individualità delle loro identità (Charnes: 84). E allo stesso tempo fra la presunta oggettività dell’atto del giudicare, dell’attribuire valore – nella schermaglia dialettica con la nipote lo zio le domanda risentito *Why, have you any discretion? Have you any eyes?* (I, ii, 242-243) – e la sua natura di operazione retorica, e dunque relativa, arbitraria.

Non vi è nessuna realtà ultima, nessun referente oggettivo su cui fondare verità incontestabili. Gli stessi modelli che incarnano valori assoluti sono anch'essi frutto di una rappresentazione che ha il suo fondamento ultimo nella sanzione sociale, e che dunque si configura come narrazione arbitraria, parziale, al pari del discorso di Pandarus, costruito dall'intermediario a beneficio di qualcuno. L'esempio di Helen, accomunata a Cressida dallo stesso destino di scambio, è paradigmatico. Le sue qualità, i suoi attributi trovano la loro legittimazione sul piano sociale; il suo valore è il risultato dell'opinione collettiva e in quanto tale assume carattere convenzionale. Proprio per il suo statuto convenzionale e per la sua funzione di *general equivalent* grazie al quale il valore di tutti gli altri personaggi è misurabile, essa funge da moneta simbolica. Ma così com'è nella natura della moneta, il suo valore (il suo significato) non è intrinseco bensì varia in base alle circostanze: "the very characters who construct Helen as an absolute value constantly try to enhance or denigrate that value" (Mead: 248-249). Quello che appare come il Significato Trascendentale che fonda l'intero processo di formazione del valore in realtà non è altro che un simulacro, mero significante, repertorio teoricamente illimitato di immagini, di rappresentazioni a cui difetta un'origine, un *Grund*: "[t]he play is full of elaborate comparisons which double back on themselves and leave us no better informed when we come to their ends than we were at their beginnings [...] things are compared to other things which are relative in themselves [...] no self is fixed or absolute" (Greene: 281-282).

Helen è analogamente al centro del conflitto fra greci e troiani. Un conflitto pervaso, al pari delle schermaglie amorose, dalla presenza del desiderio (*an universal wolf*, I, iii, 121) che reifica il proprio oggetto trasformandolo in feticcio, idolo, e che dunque fa assumere alla guerra intesa come lotta di potere le stesse modalità mercantili dell'amore – Helen viene infatti descritta da Troilus con la stessa immagine figurata adoperata per Cressida: *she is a pearl/Whose price bath [...] turned crowned kings to merchants* (II, ii, 81-83). In quanto oggetto-feticcio (*an universal prey*, I, iii, 123) essa neutralizza la presunta differenziazione fra sfera pubblica e sfera privata all'insegna di un desiderio che a sua volta costruisce non solo l'identità individuale ma anche quella collettiva dei soggetti: "It is in the image of their desire that the men in *Troilus and Cressida* constitute their subjectivity, their identity – an image reflected in the object as mirror" (Cook: 44). Un desiderio che, in quanto volontà di potenza, produce allo stesso tempo agonismo ed emulazione, tipici tratti del modello economico protocapitalista,

che fanno dunque della guerra, ovvero della lotta (politica) per il potere un mercato simbolico.

E proprio perché inserito in un mercato simbolico in cui il desiderio di acquisizione genera agonismo ed emulazione, il valore di Helen viene sottoposto da parte di Hector a una spietata analisi costi-benefici. Nel corso del dibattito fra i principi troiani, il presunto valore assoluto che essa incarna, invocato da Troilus (*What's aught but as 'tis valued?*, II, ii, 52), viene quantificato, contabilizzato nel registro simbolico dei profitti e delle perdite. Nel contesto dell'economia bellica Hector ne monetizza il valore, *nor worth to us / (Had it our name) the value of one ten* (vv. 22-23), concludendo che il prezzo (politico) per il suo possesso è divenuto eccessivo: *she is not worth what she doth cost / The holding* (vv. 51-52). Adombrando l'ipotesi di una negoziazione per restituire Helen ai greci, egli certifica che il valore è un attributo relativo e si configura sempre come valore di scambio in quanto contempla un prezzo che diviene a sua volta il presupposto della circolazione del bene. E tuttavia Hector si uniforma alla decisione finale del consiglio *to keep Helen still* (v. 191) che ribadisce apparentemente il valore assoluto di Helen, la sua non negoziabilità, e con esso quello dell'onore e della reputazione del re troiano che, come afferma Troilus, non si può misurare *in a scale / Of common ounces* (vv. 27-28). In realtà la decisione del consiglio è squisitamente politica, frutto di una precisa strategia espressione della 'ragion di stato', che privilegia, all'interno della dinamica conflittuale della lotta per il potere, l'interesse contingente: "it is the 'chapmen' Greeks and Trojans who have turned Helen into a valuable pearl [...] they insist on the absolute value of Helen and yet ceaselessly attempt to negotiate, to transmute that value in their own interests" (Mead: 249). Il presunto valore assoluto di Helen viene utilizzato strumentalmente per altri fini, per affermare un'idea di onore e reputazione *già da sempre* collocati nel mercato simbolico delle relazioni (politiche) di potere, allo stesso tempo causa ed effetto di agonismo ed emulazione. Lo scetticismo ironico del *play* non si limita dunque a evidenziare la relatività di tutti i valori, ma disvela anche il meccanismo ideologico mistificante in virtù del quale tali valori divengono apparentemente assoluti; un meccanismo che consiste nel legittimare per mezzo del richiamo a verità 'essenziali' scelte eminentemente politiche di interesse contingente.

Sempre sulla base di motivazioni esclusivamente politiche matura nel campo greco la decisione caldeggiata da Ulysses di non scegliere Achilles come campione nella sfida lanciata dai troiani bensì Ajax, considerato in

assoluto inferiore per prestigio e valore militare ad Achilles, e tuttavia in questo frangente più utile nella gestione strategica del conflitto. La tenzone che dovrebbe esaltare gli ideali dell'*ethos* cavalleresco diviene occasione di calcolo machiavellico, di accorta tattica 'mercantile', sottolineata dalla similitudine di Ulysses che suggerisce di agire a imitazione della tecnica dei mercanti: *Let us, like merchants, show our foulest wares, / And think perchance they'll sell; if not, / The lustre of the better yet to show / Shall show the better* (I, iii, 360-363). Il valore di scambio di Ajax prevale sul presunto valore assoluto di Achilles (*Sir Valour*, v. 176). In questo caso la scelta è solo in apparenza opposta rispetto a quella maturata nel consiglio troiano a favore di Helen; in effetti si rivela speculare in quanto entrambe testimoniano come il valore assoluto sia in realtà sempre valore di scambio, riconducibile a una questione di opportunità, ovvero di interesse contingente.

È ancora una volta Ulysses a ribadire questa concezione 'debole' del valore nella lezione che impartisce subito dopo a un perplesso Achilles e che smentisce definitivamente quell'idea di ordine metafisico evocato da lui stesso in precedenza come antidoto all'anarchia che serpeggia tra le file dell'esercito greco. Il discorso di Ulysses eleva la natura stessa del giudizio di valore a problema; egli sottopone il suo meccanismo di formazione a una spietata anatomia, esplicitando ciò che era emerso implicitamente dagli eventi del *play*. Il valore non è una qualità intrinseca, oggettiva, bensì è un attributo che l'opinione conferisce all'individuo. Esso si configura come sanzione sociale, *formed in th'applause* (III, iii, 120) tributato dagli altri, per cui il soggetto ne è investito solo *by reflection* (v. 100). E proprio perché concesso dall'esterno, esso è subordinato alle circostanze del momento che, a causa dell'incessante fluire delle cose (*things in motion*, v. 184), sono suscettibili di mutamento. Il valore è dunque legato al tempo, definito da Ulysses *A great-sized monster of ingratiitudes* (v. 148) che consegna ogni cosa all'oblio *As soon as done* (v. 151) e che fa quindi di esso un attributo effimero e impermanente. L'opinione privilegia sempre l'ultima impresa (*The present eye praises the present object*, v. 181), per cui solo la *Perseverance [...] Keeps honour bright* (vv. 151-152). Così come accade nella nuova economia di mercato, il valore in quanto capitale genera profitto solo se investito continuamente nell'impresa; e tutto ciò avviene in un contesto sociale aperto alla concorrenza in cui non vi sono più gerarchie prestabilite. Questo sostanziale nichilismo, tuttavia, investe lo stesso discorso di Ulysses che, ironicamente, sortisce l'effetto opposto di quello voluto; Ajax diverrà ancora più superbo e la discesa in campo di Achilles sarà

motivata da altre ragioni. Nondimeno, ordinando ai suoi Myrmidons di uccidere Hector a tradimento attribuendosene il merito, Achilles dimostrerà di avere tratto profitto dalla lezione di Ulysses: se infatti è vero che il valore è effetto dell'opinione, tale opinione può essere a sua volta manipolata da chiunque sia in grado di rappresentare agli altri come degna di valore un'impresa che non è necessariamente tale.

References:

- ADELMAN J., "This Is and Is Not Cressid": *The Characterization of Cressida*, in GARNER S.N. ET AL. (eds.), *The (M)Other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca, Cornell U.P., 1985, pp. 119-41.
- CAMPBELL O.J., *Shakespeare's Satire*, Hamden Conn., Archon Books, 1963.
- CHARNES L., *Notorious Identity. Materializing the Subject in Shakespeare*, Cambridge Mass., Harvard U.P., 1993.
- COOK C., *Unbodied Figures of Desire*, in "Theatre Journal", 38 (1986), pp. 34-52.
- GREENE G., *Language and Value in Shakespeare's Troilus and Cressida*, in "Studies in English Literature", 21 (1981), pp. 271-85.
- HERRNSTEIN SMITH B., *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge Mass., Harvard U.P., 1988.
- MEAD S.X., "Thou Art Chang'd": *Public Value and Personal Identity in Troilus and Cressida*, in "Journal of Medieval and Renaissance Studies", 22 (1992), pp. 237-259.

FOOTBALL TORINESE D'ALTRI TEMPI

Giovanni Ronco

In un recente articolo intitolato 'Per uno studio in prospettiva diacronica della lingua del calcio' («L'analisi linguistica e letteraria», XIX [2011], 2, pp. 223-250), M. Morani concludeva la sua argomentazione, assai interessante anche sotto l'aspetto metodologico, affermando che "quanto detto fin qui non vuole e non può essere che un assaggio, inferiore alla punta di un *iceberg*, di un lavoro per grandissima parte ancora da affrontare". Non si può non concordare con tale affermazione che, fatta salva l'eccessiva modestia, riassume bene lo stato dell'arte caratterizzato in massima parte da studi sincronici su questo lessico specialistico e settoriale. Tuttavia, le poche righe che seguiranno non potranno di certo mutare il quadro delineato dallo studioso; hanno soltanto la presunzione di collocarsi in tale prospettiva, con un'elicitazione diatopicamente circoscritta dei materiali lessicali in ragione della primogenitura torinese di questo sport e con l'auspicio di ulteriori confronti con altre piazze giornalistico-sportive.

È noto che il campionato nazionale italiano di calcio nacque domenica 8 maggio 1898 a Torino, annunciato dal quotidiano locale "La Stampa – Gazzetta piemontese" con un trafiletto di poche righe in seconda pagina dal titolo 'Foot-ball': "Domani avrà luogo al Velodromo Umberto I la Gran Gara di campionato nazionale al «Foot-ball». Dalle ore 7 alle ore 10 vi saranno le gare d'eliminazione fra i Clubs: «Internazionale», «Torinese» e «Ginnastica» (sezione studenti) di Torino e il «Genoa Cricchet e Athletic Club» di Genova. Il pubblico è ammesso mediante 0,25 d'entrata. Alle ore 10,20 la Gran Gara definitiva" (7/05/1898). L'impianto, costruito nell'allora Piazza d'armi situata nel quartiere della Crocetta e destinato alle corse ciclistiche, venne riattato nella parte centrale per l'evento. Si sa che fu la squadra genovese a vincere il torneo ma la cosa singolare è che nel giornale locale non se ne diede notizia: le poche righe riservate alle cronache sportive dei giorni seguenti furono occupate dall'ippica, dal canottaggio, dai *field-trials*, sport che insieme al ciclismo

erano certo più di moda tra i lettori dei quotidiani di allora. Né bisogna dimenticare che il calcio venne importato dall'Inghilterra (dove nacque ufficialmente nel 1863) da un commerciante torinese di articoli ottici nel 1887, Edoardo Bosio, che fondò il Football & Cricket Club Torino, fusi con i Nobili Torino nell'Internazionale Torino nel 1891; tra i più accesi sostenitori il giovane Luigi Amedeo di Savoia Duca degli Abruzzi e il marchese Alfonso Ferrero di Ventimiglia. Costui nel 1894 fondò il Football Club Torinese, assorbendo sei anni dopo l'Internazionale Torino. Intanto la Reale Società Ginnastica costituitasi a Torino nel 1844 sotto gli auspici di Carlo Alberto, dava vita alla sezione calcistica nel 1897. La squadra genovese nasce invece nel 1893 col nome di 'Genoa Cricket and Athletic Club' per opera di Inglese e del console britannico. Sport elitario, dunque, che nasce ufficialmente in un periodo molto drammatico della storia post-unitaria italiana: in quello stesso numero (ma anche nei precedenti e nei successivi) de "La Stampa – Gazzetta piemontese" si leggono i resoconti sanguinosi delle manifestazioni milanesi per la carestia repressi duramente dal generale Bava Beccaris, regio commissario straordinario. Inoltre è sufficiente leggere le ragioni sociali delle squadre più antiche per accorgersi che questo sport si organizza come attività secondaria di altre quali il *cricket* e l'atletica; ma la subalternità è data anche dalle priorità: "Ricordiamo che oggi al Velodromo Umberto I avrà luogo il *match* al *Foot-ball* che doveva aver luogo ieri, domenica, e che in causa alle corse ciclistiche venne rimandato a quest'oggi" («La Stampa - Gazzetta piemontese» 1/11/1897, p. 2). E ancora: "Darci [bisogna] alla corsa, al salto al lawn-tennis, al foot-ball e al kriket e soprattutto alla lotta («Gazzetta piemontese» 3/11/1891, p. 2).

Altrettanto evidente è la dipendenza dalla lingua inglese per quanto attiene al lessico settoriale: è noto che sempre un settore, una disciplina, una scienza sono tributarie della 'cultura' che le ha prodotte e quindi della lingua in cui quella cultura si è originariamente espressa. Anche il calcio, come detto, importato in Italia dall'Inghilterra, non sfugge a questa regola: ecco quindi la presenza di numerosi prestiti non adattati, accettati supinamente e talvolta riprodotti con molti errori (che qui vengono conservati) a testimonianza da un lato di una scarsa conoscenza dell'inglese (aggravata dalla non equivalenza tra scrittura e pronuncia) e dall'altro di un linguaggio per pochi iniziati; si noterà nelle citazioni l'uso costante del corsivo per i prestiti da lingue straniere. Come si cercherà di dimostrare attraverso le citazioni che seguiranno, il numero di tali prestiti andrà nelle

gazzette via via scemando col passare dei decenni e, come osserva giustamente P. V. Mengaldo (*Storia della lingua italiana: il Novecento*, Il Mulino, 1994, p. 45), non tanto per il “purismo fascista, qui particolarmente blando”, quanto per “l’accreciuta popolarità di questo o quello sport”; né sarebbe ammissibile che alla fine degli Anni Venti potesse essere usata una polirematica quale *goals average* o *goal average* per *quoziende reti* (da non confondere con la *differenza reti*, in quanto le regole della *goal difference* sono diverse rispetto a quelle del *goal average*): “A parità di punteggio, diamo la precedenza alle squadre che presentano il più alto *goals average*” («La Stampa» 27/10/1924, p. 2) e “È noto che negli incontri di Coppa vige la clausola del *goal average*” («La Stampa» 24/6/1929). Ma lo stesso autore aggiunge immediatamente: “Il che è sostanzialmente, ma non totalmente vero, anche perché i forestierismi rimpiazzati in lingua non di rado restano, adattati, nei dialetti”. È il caso del piemontese *fot-bal* (pronuncia: fùt-bal) che i puristi pedemontani propongono di sostituire con *geugh dël balon*. In realtà *fot-bal* si è conservato come tecnicismo e, in quanto tale, risulta essere solo parzialmente sinonimo di *balon*: quello è per lo più riferito al gioco del calcio professionistico o, comunque, con un certo grado di ufficialità, questo invece può anche riferirsi ai quattro calci dati dai ragazzi in un qualsiasi spiazzo di città o di paese. Sempre spulciando dall’archivio digitale de «La Stampa» tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX secolo possiamo osservare che il *giuoco del/al pallone* era una polirematica riferita al pallone col bracciale o gioco della palla al bracciale o, ancora, pallone toscano, sport sferistico molto diffuso fin dopo la Prima Guerra Mondiale e sopravvissuto ai nostri giorni in Toscana: “Giuoco del pallone – Domani alle 2 pom. avrà luogo una grande sfida al pallone, alle caccie, fra quattro dilettanti torinesi, due di Calliano, due di Moncalvo, col premio di L. 200” («Gazzetta piemontese» 29/11/1884, p. 3); “Giuoco al pallone – Borgo Vanchiglia, via Napione 32. Oggi, alle ore 16, tre grandi gare al pallone toscano. Funzionerà il totalizzatore” («La Stampa - Gazzetta piemontese» 7/8/1898, p. 2). A proposito invece dell’altro e più fortunato sinonimo di *football*, cioè *calcio*, leggiamo nelle righe immediatamente precedenti la citazione riportata in apertura di queste brevi note da «La Stampa - Gazzetta piemontese» 7/5/1898: “Il giuoco del «calcio» a Torino. Durante le gare del concorso nazionale per la educazione fisica...le squadre di Firenze giuocheranno il *calcio* nei costumi del cinquecento...Siamo sicuri che...il pubblico si interesserà a questa rievocazione patriottica del giuoco italiano, dal quale è derivato il

foot-ball”: qui, dunque, i due termini non sembrano ancora essere diventati sinonimi. Scarsa fortuna ebbe il calco *palla al calcio* che scomparve alla fine del primo decennio del Novecento. Un’osservazione marginale a proposito di *football*: compare univertato in via eccezionale (ma potrebbe essere un errore del proto) nel seguente articolo: “Le Università inglesi, per richiamare maggior numero di allievi, si affrettano ad annunciare che esse sono fornite di un piazzale per i giuochi e del campo per il *cricket* e il *football*” («La Stampa - Gazzetta piemontese» 16/8/1898, p. 1). Un’ultima osservazione semantica sull’uso di *foot-ball* o *football*: è noto che la prima attestazione di tale significante si trova in nota a una traduzione di Walter Scott del 1828 (“Hye-spye e foot-ball, specie di giuochi puerili che si usano in Inghilterra”) ed è altrettanto ovvio che non è il gioco del calcio come lo conosciamo noi oggi, trattandosi di una data molto anteriore al 1863 riconosciuto come l’anno di fondazione del calcio moderno. Oggi in italiano, dato il prestigio della ‘cultura’ americana, *football* viene usato quasi esclusivamente con riferimento allo sport in voga negli Stati Uniti, nato pochi anni dopo il calcio come evoluzione del rugby, tant’è che non esiste associazione dilettantistica italiana anche delle più desolate periferie urbane che non abbia oggi nella ragione sociale il termine *soccer* per indicare ciò che le generazioni precedenti hanno chiamato *calcio* e prima ancora *football*. Rilevo tuttavia a questo proposito un lancio dell’Agenzia Stefani pubblicato sulla «Gazzetta piemontese» del 28/11/1890 (p. 1) in cui si legge: “Un disastro al pallamaglio di Brooklyn New-York. Una tribuna è crollata a Brooklyn durante una partita di Foot-ball, che aveva attirato una folla enorme; una cinquantina di feriti”: a mio avviso, qui si è di fronte a un mancato adattamento traduttivo per cui il riferimento è al *football* americano e non a quello europeo, forse per ignoranza del referente. Del resto anche in inglese *football* è parola che forma polirematiche quali *rugby football* ‘rugby’ e *association football* ‘calcio’, definiti da A. Panzini nella prima edizione (1905) del suo *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani* s. v. ‘foot-ball’ “due modi di giocare al calcio, questo più costumato e civile, l’altro fiero e violento nella gara di vietare l’accesso al pallone”. Lo stesso Panzini riconosce il valore di tecnicismo specifico che *football* e altri forestierismi hanno in italiano, quando, dopo aver sostenuto lo stereotipo del calcio fiorentino come antesignano del gioco del calcio moderno, è costretto ad ammettere: “Dicono gli intenditori che il nuovo *foot-ball* non corrisponde all’antico perciò i nuovi nomi hanno giusta ragione di essere”. Tra questi sicuramente *foot-ballers*, cioè i calciatori,

ma anche *sport* e *sportsmen*, cioè gli sportivi: “La riunione di 400 piccoli sportsmen al Velodromo Umberto I. Il concorso dei *foot-ballers* torinesi...varrà a rendere ancora più interessante questa giornata di *sport* popolare” («La Stampa – Gazzetta piemontese» 5/4/1902, p. 2): questa citazione, contiene tre tecnicismi che hanno avuto sorti diverse, dal momento che *sport* è parola tuttora in uso e nella competenza linguistica degli Italiani non è più percepita come prestito; *sportsmen* è parola non più in uso in italiano dagli Anni Trenta al posto di *sportivo* anche se compare fino ai giorni nostri come xenismo; *foot-ballers* invece esaurì la propria vitalità alla fine del primo decennio del sec. XX, sostituito con *giuocatore* e *calciatore* già utilizzati da qualche anno: “Cortier, giuocatore [del Genoa] elegante ed efficacissimo; De Galleani, un terzino che or sono alcuni anni ammirammo quale un calciatore inarrivabile...; Speinslej, un *goal-kipper* di grande abilità” («La Stampa» 18/3/1906, p. 3). A proposito di ruoli dei calciatori, oltre al *goal-keeper* (si noterà per *kipper* la confusione con aringhe e salmoni affumicati, per effetto della pronuncia di *keeper*), cioè il portiere appena visto, altri termini inglesi vennero usati per l’attaccante detto *forward*, qui ortograficamente errato (“Fresia si rivela ben presto un *foorward* di gran classe”, «La Stampa» 13/4/1909, p. 4) regolarmente reso plurale (“I *forwards* torinesi riescono a marcare un *goal*” «La Stampa» 2/1/1906, p. 3). E ancora: “Il contatto dei cinque *foorwards* inglesi coi *backs* tedeschi è interessantissimo” («La Stampa» 13/4/1909, p. 4); nella citazione immediatamente precedente *back* è il terzino (“i *forwards* milanesi velocissimi e insuperabilmente abili i *backs* francesi”, «La Stampa» 20/4/1908, p. 5) mentre *half-back* è il mediano: “Eccelse ottimamente la difesa e i tre *alf-backs*” («La Stampa» 11/1/1909, p. 4), dove si noterà il doppio errore di ortografia, per altro assai ricorrente; il ruolo di centroavanti è reso con un composto ibrido, cioè *centro-forward*, che ebbe tuttavia poca fortuna, scomparendo dopo il 1925 (“Bollinger... diverrà un temibilissimo *centro-forward*”, «La Stampa» 2/1/1906, p. 3); l’arbitro è invece il *referee*: “Il prof. Tifi disimpegnò la difficile carica di *referee* con rara ed energica valentia” («La Stampa» 27/2/1907, p. 5) o con scrittura approssimativa, il *referer* (“Bene il *referer*, sig. Ferrarone che si mostrò pari al suo compito”, «La Stampa» 15/1/1908, p. 4). Lo scopo di un *match* (“Oggi ebbe luogo alla Pelouse di piazza Doria il preannunciato *match* di football tra la ‘Milan Club’ di Milano e la ‘Juventus’ di Torino”, «La Stampa – Gazzetta piemontese» 9/12/1901, p. 3) è quello di fare *goal*: “In piazza d’Armi...s’incontrarono le due squadre della ‘Ginnastica’ e della ‘Joven-

tus'. Quest'ultima fece 2 *goals* contro zero. Vittoria molto contrastata" («La Stampa – Gazzetta piemontese» 7/3/1900, p. 2); ma per metonimia *goal* può assumere il significato di 'porta in cui fare goal', come del resto è in inglese: "Le *casacche granata*...sovente discesero verso il *goal* juventino («La Stampa» 18/1/1909, p. 2). Il *match* di ritorno sarà il *retour-match*: "Nel *retour-match*... potrebbe darsi benissimo che s'invertisse il risultato odierno" («La Stampa» 11/1/1909, p. 4). Le squadre erano talvolta dette *teams* ("I due *teams* erano così composti...Hastings (*goal-keeper*)", «La Stampa» 27/2/1907, p. 5) oppure *équipes* ("Il primo *match* internazionale di *foot-ball*...si è svolto sulla pelouse del Velodromo Municipale di Vincennes, fra *équipes* francesi e inglesi", «La Stampa» 22/9/1900 p. 3), dove *pelouse* è il terreno di gioco, cioè il prato per lo più al centro di un velodromo in quegli anni (è tecnicismo mutuato dall'ippica e usato come francesismo in italiano e, adattato, anche in piemontese nella forma *pelosa* [pron. pelúsa]); si trasformerà nel 1911, qualche centinaio di metri più in là, nello *Stadium* (anglogrecismo scelto per indicare lo stadio di Torino, ma pronunciato perlopiù alla latina) tra gli attuali corsi Einaudi, Castelfidardo, Duca degli Abruzzi e Montevecchio, dalle dimensioni gigantesche "che ne fanno il più vasto al mondo... il perimetro ellittico ha una lunghezza di 955 metri...in quel vastissimo prato, circondato di un *parterre* che misura ora metri 13,20 di larghezza, troveranno posto non solo la pista podistica e l'ippica, ma due giuochi di *foot-ball* e parecchi giuochi di *tennis*" («La Stampa» 1/1/1911, p. 5): primo stadio ad avere l'illuminazione elettrica ed essere stato realizzato in cemento armato, non fu quasi per nulla usato per le partite di calcio, anche per la scarsa visibilità consentita agli spettatori (con il rettangolo di gioco collocato su uno dei due fuochi dell'ellissi, perpendicolarmente all'asse maggiore, essendo metà dell'area interna occupata dal *patinoir* e da una piscina a scomparsa), tanto che nel 1946 venne demolito. Fu il marchese onorevole Carlo Compans de Brichanteau de Challant, presidente del comitato promotore nonché presidente del Comitato italiano per la quarta Olimpiade di Londra, che dichiarava fin dal 1908: "I giuochi si svolgeranno in uno *stadium*, presso Londra, espressamente costruito... Ebbi... colloqui col presidente del Comitato esecutivo dell'Esposizione di Torino nel 1911, on. Tommaso Villa, e col sindaco di Torino, on. senatore Frola, ai quali riferii l'esito della mia gita a Londra. Essi erano da tempo disposti a favorire l'iniziativa della costruzione di uno *stadium*" («La Stampa – Gazzetta piemontese» 14/5/1908, p. 1); altri edifici denominati *stadium* erano in realtà già

stati costruiti a Bologna, Sanremo, Atene, o verranno costruiti di lì a poco (a Londra e a Genova) e recentemente nuovamente a Torino (*Juventus Stadium*). I compagni di squadra sono i *coéquipiers*: “Prey assicura il primo punto ai suoi *coéquipiers* con un *free-kick*” («La Stampa» 18/1/1909, p. 2). Fra i tiri possibili dunque c'è il *free-kick* (come appena visto, non di rado scritto *free-kich*), cioè il calcio di punizione: “Viene concesso agli inglesi un *free-kick* nell'area di rigore degli svizzeri” («La Stampa» 13/4/1909 p. 4); e ancora: “Il terzo punto per la Juventus è segnato da Boglietti su un *free-kick*, tirato da Payer” («La Stampa» 24/11/1913 p. 4); il *penalty*, forma abbreviata di *penalty-kick*, cioè il calcio di rigore, sopravvissuto fino a oggi: “Mancano due punti dei quali uno dovuto a un *penalty*” («La Stampa-Gazzetta piemontese» 21/4/1908, p. 4), talvolta scritto *penality* per influsso di *penalità* ma autorevolmente registrato nel *Dizionario moderno* di A. Panzini (s.v. ‘foot-ball’) e più sciattamente a partire dalla metà degli Anni Cinquanta nelle gazzette: “È proibito parlare al marcatore del ‘penality’” («Stampa sera» 11/4/1955, p. 5); naturalmente un *penalty* o un *free-kick* possono essere dati a seguito di un *hands*, cioè un *fallo di mani*: “In seguito all'*hands* viene concesso un *free-kick* ai tedeschi” («La Stampa» 13/4/1909, p. 4). Il tiro teso e diretto è detto *shot* (“Vinse [il Torino] per un solo *goal* con un *shot* del Capra, «La Stampa» 11/1/1909 p. 4), talvolta scritto *shoot* (“I cinque *avanti* italiani discendono minacciosi mettendone in serio pericolo la porta con un primo *shoot* di Berardo” («La Stampa» 13/4/1909, p. 4). Ha resistito a ogni tentativo di sostituzione *dribbling*, quale *dribblaggio*: “Si rivela ben presto un *forward* di gran classe... avanzando in *dribbling* da gran maestro («La Stampa» 13/4/1909, p. 4); un caso di tecnicismo collaterale è *corner* che compare significativamente con *calcio d'angolo* nella seguente citazione (in ossequio forse alla regola della ‘variatio’) e che sembra oggi godere di maggior prestigio rispetto al suo concorrente: “Vengono concessi... tre o quattro calci d'angolo ai campioni d'oltre Manica, *corners* che... non portano nessun *goal* («La Stampa» 13/4/1909, p. 4); ugualmente dicasi per *cross* rispetto a *traversone*: “Berardo con un *cross* meraviglioso porta la palla verso il centro dell'area di rigore” («La Stampa» 24/11/1913, p. 4). Quel che è certo è che, come osserva M. Morani nell'articolo citato (p. 233), la sostituzione di termini inglesi con quelli italiani non era ancora definita all'inizio degli Anni Trenta del secolo scorso, se si legge con attenzione l'articolo ‘Calcio’ nell'VIII volume dell'*Enciclopedia Italiana – Treccani* (Roma 1930, pp. 338-341), a firma di Bruno Roghi, redattore-capo della *Gazzetta dello Sport* di Milano: l'impianto

dell'articolo (che risente dell'impostazione di quello di Panzini citato sopra) mi pare volutamente ambiguo, in quanto tutti gli anglicismi sono tradotti ma tra parentesi è sempre indicato il corrispettivo inglese, non certo in ossequio a un non richiesto rigore filologico, quanto piuttosto a una maggiore chiarezza di riferimento, in particolare per gli addetti ai lavori, oltretutto in tempi ostili ai forestierismi.

Com'è noto nel 1897 nasce lo Sport-Club Juventus, denominazione che cambierà nel 1900 in Foot-ball Club Juventus divenendo prioritaria l'attività calcistica. La prima attestazione nell'Archivio digitale de «La Stampa», relativa a quel club è: “Indetta dallo *Sport-Club Juventus* avrà luogo in piazza d'Armi una gran gara popolare al *Football* sotto la direzione della Federazione italiana del *Football*” («La Stampa-Gazzetta piemontese» 3/5/1899, p. 2), in cui è evidente che il riferimento non è alla squadra di calcio, per la quale bisognerà attendere ancora qualche mese: “Le gare regionali d'eliminazione fra le Società torinesi sono così distribuite: domenica 4 marzo Torinese – Ginnastica; domenica 11 marzo Torinese – Juventus” («La Stampa-Gazzetta piemontese» 1/3/1900, p. 2). Il relativo aggettivo compare più tardi: “I forti juventini allora rispondono all'attacco con maggior lena dei genovesi” («La Stampa» 3/4/1905, p. 2) e “Ferrari e Berardi... qualche volta riuscirono a portarsi sotto il *goal* juventino” («La Stampa» 29/10/1906, p. 3); esiste anche la grafia con sostituzione di *j* lunga: “Sul campo iuventino si sono ieri incontrate le due squadre del «F. C. Juventus» e del «Casale F. C.»” («La Stampa» 2/6/1913, p. 5). Il riferimento ai colori sociali juventini compare più tardi anche perché il composto *bianco-nero/ bianco e nero* non era allora esclusivo della squadra torinese: “Il loro [dei granata] gioco calmo, regolare, d'insieme, venne oggi scombuscolato dall'irruenza e dalla vivacità dei *bianchi e neri*?” («La Stampa» 18/1/1909, p. 2) e “Fino ad oggi negli incontri avvenuti in principio di stagione fra i *granata* e i *bianco-neri* questi ultimi rimasero sempre soccombenti” («La Stampa» 10/12/1910, p. 6). Tale composto venne attribuito anche ad altre squadre quali il Club Sportivo Virtus di Roma (“Si iniziò la partita fra le due prime *équipes* del Club Virtus e del Foot-Ball Club... Nella seconda ripresa il Foot-Ball Club riesce a marcare un punto contro due dei bianco-neri”, «La Stampa» 27/2/1907, p. 5) e l'Unione Sportiva Milanese con maglia a scacchi bianchi e neri, soprannominata ‘gli scacchi’ (“La «Pro Vercelli» non vi ha dubbio è superiore ai ‘bianco-neri’ milanesi” «La Stampa» 10/12/1910, p. 6); forse si potrebbe aggiungere un riferimento indiretto ai nerostellati del Casale se

in una cronaca di una partita tra la Juventus e il Casale, il giornalista torinese e di parte juventina si lamenta dell'arbitraggio svolto "a tutto danno dei bianco-neri concittadini" («La Stampa» 26/4/1915, p. 6): ricordo che la divisa storica del Casale è nera con la stella bianca in alto a sinistra e in trasferta bianca con la stella nera.

Infine dal nome della squadra poco meno di venticinque anni fa fu ricavata una parola macedonia quale *Juventusiasmante*, titolo a tutta pagina comparso a fine stagione 1989/90 per celebrare le vittorie di quell'anno («La Stampa» 15/6/1990, p. 36). La parola in questione venne più volte ripresa come sostantivo: "Ma non è stata una Juventusiasmante" («La Stampa» 6/9/1990, p. 31); anche con valore di 'appassionato tifoso della Juventus': "Nome: Roberto; Segno zodiacale: Scorpione; Hobby: juventusiasmante" («La Stampa» 3/12/1991, p. 17).

PER NOME E PER COGNOME

Alda Rossebastiano

Paolo è uno dei nomi ad alto rango del XX secolo, tanto in Piemonte (rango 10: 33.439 individui) che nell'intero territorio nazionale (rango 13: 447.455)¹.

Breve, facile da pronunciare, sostenuto da un'importante tradizione agiografica, ha da sempre le carte in regola per una forte persistenza. Non a caso si mantiene entro i primi venti ranghi dall'inizio del secolo fino al 1914, sia pure con qualche cedimento (nel 1904, 1910, 1912, 1913). La prima guerra mondiale e il ventennio fascista lo vedono retrocedere nel posizionamento, ma riappare nel 1938 (rango 20), restando molto vitale fino al 1986 (rango 19), per uscire in seguito dalle preferenze degli italiani. In realtà il declino suo, come quello di tutti i nomi tradizionali, messi fortemente in crisi dalla rivoluzione culturale del Sessantotto e dai suoi anticipi, variamente percepiti, era cominciato già nel 1965, quando dal rango 6, toccato nel biennio di massima espansione 1963-1964, si colloca al rango 7 fino al 1967, per calare improvvisamente al decimo nel 1968. Di lì in poi la caduta è progressiva, anche se lenta, grazie al sostegno dallo zoccolo duro della tradizione, ma in definitiva inesorabile, nonostante una improvvisa modesta risalita nel 1994 (grafico n. 1)².

¹ I dati sono tratti da ArchiPersIt, Archivio dei nomi Personali Italiani, banca dati organizzata e gestita da Elena Papa; contiene le registrazioni del Ministero delle Finanze alla base del codice fiscale.

² L'elaborazione dei dati e i grafici relativi si devono a Elena Papa.

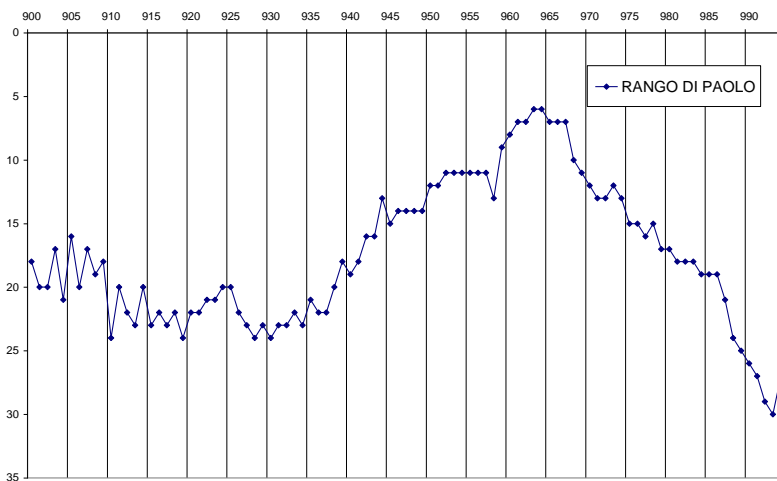


GRAFICO DEI RANGHI (N. 1)

La distribuzione cronologica, illustrata dal grafico n. 2, mette in evidenza il picco delle attribuzioni annuali, la cui curva si apre con 433 occorrenze del 1900. Emerge un andamento per molti decenni moderatamente crescente (1944: 5281), con un balzo improvviso nel 1948 (6511) e una forte quanto duratura impennata dal 1960 al 1972, il cui culmine si raggiunge nel 1964 (14.560). Nel 1994 (ultimo anno entrato nella nostra banca dati) il nome *Paolo* fu attribuito a 1726 bambini.

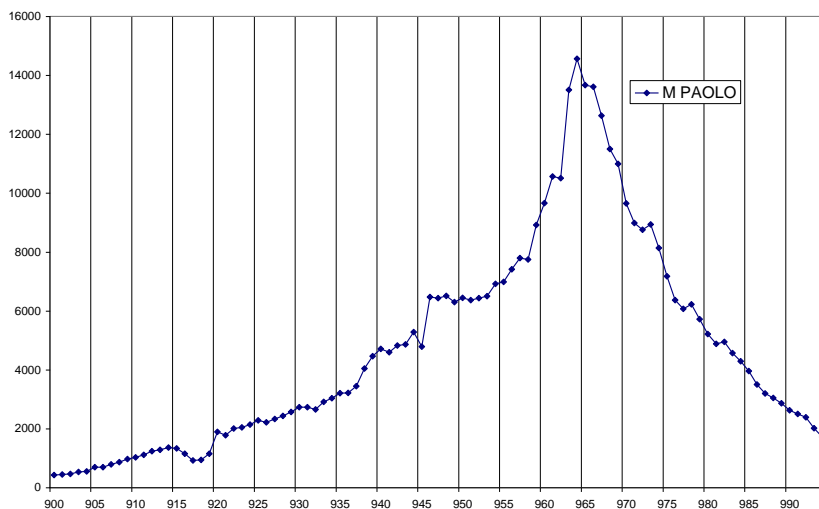


GRAFICO CRONOLOGICO DI PAOLO (N. 2)

Sul piano regionale il rango più alto toccato dal nome si colloca in Trentino (rango 4), seguito dal Friuli (5), mentre Molise, Basilicata e Campania non gli riconoscono un posto di rilievo (resta sotto il rango 20, raggiunto però in Calabria e in Puglia). Emilia-Romagna (6), Toscana (7), Umbria (8) confermano una circolazione prevalentemente centro-settentrionale.

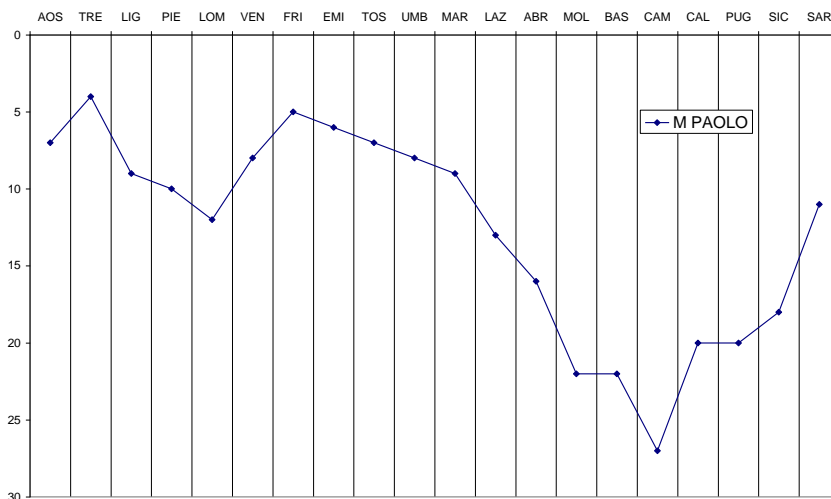


GRAFICO DEI RANGHI REGIONALI (N. 3)

Sul piano dell'insistenza numerica l'epicentro risulta collocato in Lombardia (72.829), sostanzialmente in forza della consistenza demografica. L'insistenza minima in un'altra regione ad alta densità demografica, la Sicilia (41.628), conferma la già segnalata scarsa fortuna meridionale del nome.

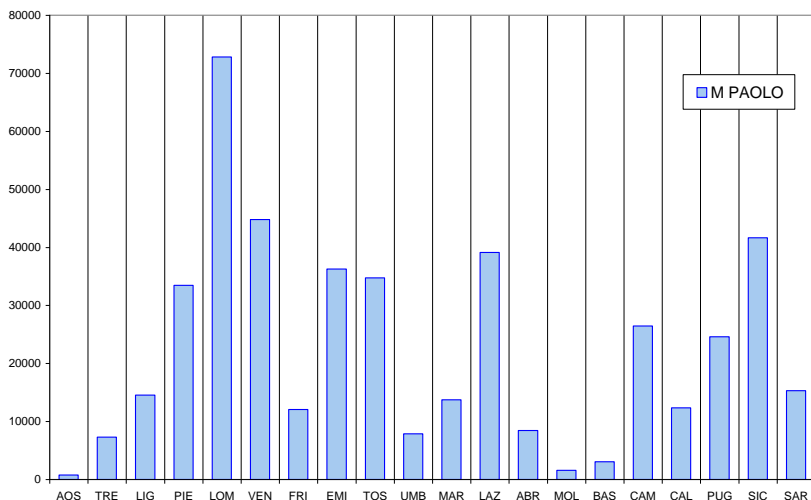


GRAFICO DELLA DISTRIBUZIONE REGIONALE. (N. 4)

Sul piano storico il nome Paolo³ riprende il *cognomen* romano PAULUS, bene attestato in epoca repubblicana⁴, alla cui base si pone l'aggettivo PAULUS, PAULLUS, diminutivo di PAUCUS 'poco', applicato ad indicare una persona di piccola statura o il più giovane di una serie di fratelli. Si può interpretare come 'piccolino'.

La sua fortuna crebbe in epoca cristiana, sostenuta dalla figura di S. Paolo, ebreo di nascita e fariseo di fede, in gioventù persecutore dei Cristiani, convertitosi al cristianesimo dopo una caduta da cavallo sulla via di Damasco. Nell'abbracciare la nuova religione l'adepto abbandonò il suo nome pagano, che era Saul, per assumere quello che meglio rispondeva ai criteri di umiltà cristiana: PAULUS 'il piccolo', in ogni senso.

L'opera di predicazione di Paolo fu a largo raggio e lo portò anche nell'isola di Malta, dove fu morso da una vipera, restando incolume. A ricordare l'evento, il Santo fu riconosciuto protettore dal morso dei serpenti. Morì decapitato a Roma nel 67 d.C.. Viene festeggiato il 29 giugno, insieme a S. Pietro.

È patrono di un alto numero di città e paesi italiani e, solo o accompagnato da determinanti, dà il nome a 24 toponimi maggiori⁵, oltre a microtoponimi e

³ Cfr. anche NP, s.v. *Paolo* (scheda a cura di P. Fino).

⁴ FORCELLINI, *Onomasticon*, V, s.v., e CIL V, dove compare una ventina di volte (mai in Piemonte).

⁵ Cfr. DT.

quartieri delle nostre città. Per Torino ricordiamo Borgo San Paolo.

L'antichità della venerazione ha incrementato la diffusione, grazie alla quale si ebbero nel prosieguo del tempo ben 29 santi di questo nome, riconosciuti dal *Martirologio romano*.

Durante l'epoca medievale *Paulus* ebbe buona applicazione, anche se mai a grandi numeri, seguendo la diffusione del culto che interessò dapprima l'Italia centro-settentrionale: a. 710 a Treviso, a. 780 a Camaldoli, a. 823 a Pisa, a. 896 a Ravenna, a. 940 a Pistoia, a. 972 a Lucca⁶. Resta tuttavia nome raro nel *Codice Diplomatico Longobardo*.

Le prime attestazioni onomastiche documentate in Piemonte risalgono al sec. IX (a. 830, ad Asti: «constat me *Paulus* de vigo Buccianengo filius bone memorie Arifrit acepi ad te Lobune solidos tres...»⁷) e anticipano quelle della Toscana (ad Arezzo nell'871)⁸. L'insistenza prima del Mille resta tuttavia limitata; per quanto riguarda il Piemonte segnaliamo 6 esempi nell'Astigiano⁹, 2 nel Novarese¹⁰, tra cui «*Paulo* filjo quondam Roscarj de loco Brjona» (a. 955, Fara Novarese)¹¹.

Il nome presenta carattere aristocratico, confermato dall'estrema rarità della variante popolare *Polus* / *Polo*, che si svilupperà più tardi, accanto a *Pagolo*, soluzione propria della Toscana a partire dal Trecento.

Nel latino del Piemonte la variante di stampo volgare *Paolus* compare per la prima volta nel 1245, a Novara: «dominus Acursus de Niguarda, iudex et assistens domini *Paoli* de Sorexina potestatis Novarie»; «*Paolum* Vacheta sindicum» (a. 1373 a Carrù). Nel secolo successivo risulta presente anche l'alterato: «*Paolinus* de Malis» (a. 1479, a Dogliani)¹².

L'uso è particolarmente insistente in ambito ecclesiastico.

Il cognome Bertinetti appartiene alla lunga serie di nomi germanici presenti sul nostro territorio.

Alterato di *Berto*, si forma sul tema **berhta-* 'splendente, illustre', di ampio utilizzo nell'onomastica italiana.

⁶ BRATTÖ 1953, 172.

⁷ ArchiMediOn, Archivio Medievale Onomastico, banca dati organizzata e gestita da Elena Papa.

⁸ BRATTÖ 1953, 172.

⁹ MAIRANO 1969/70.

¹⁰ BOVIO 1966/67.

¹¹ ArchiMediOn.

¹² Tutti gli esempi in ArchiMediOn.

Alla forma franca con *b-*, si accosta quella con *p-*, di tradizione longobarda (*Perto* nel 776 a Farfa), che in Piemonte è testimoniata da «Anselmus *Pertus*» (a. 1192, ad Alessandria), «*Pertus Rapa*» (a. 1311 ad Andorno Micca).

Berto, essendo a componente unica, rappresenta in origine un ipocoristico di nomi quali Alberto, Roberto, oppure Bertoldo, Bertrando, ma assume poi autonomia onomastica, attestata dai documenti di Farfa (a. 801: *Berto*) e in quelli toscani (a. 996: *Bertus*, ad Arezzo). In Piemonte trova riscontro solo dopo il Mille (1 esempio di *Bertus* ad Ivrea nel 1194¹³).

Attraverso il suffisso diminutivo *-inus* si crea *Bertinus*, attestato nell'842 attraverso i documenti di Cava dei Tirreni. In Piemonte ne troviamo vari esempi dopo il Mille: «*Bertinus* de Rodobbolo» nel 1174 a Casale; «*Bertinus* de Platea»¹⁴ nel 1189 ad Asti; «*Bertinus* presbiter» nel 1223 a Fossano¹⁵. La variante longobarda con occlusiva labiale sorda è documentata a Chieri ancora nel 1253 (*Pertini*)¹⁶.

Un ulteriore diminutivo si realizza con l'applicazione di *-ettus*, dando luogo a *Bertinettus*, di cui troviamo documentazione solo in forma volgare, con scempiamento della geminata, a partire dal 1613: «Agnesina, figliola di Gribaldo *Bertinetto*» a Rivarolo Canavese (TO).

La forma secentesca ha finale *-o*, come prevedibile nei cognomi piemontesi, e mostra attualmente epicentro nella provincia di Torino (266 occorrenze¹⁷), con qualche propaggine nel Cuneese (19). La variante in *-i* risulta tuttavia preminente (448 occorrenze in provincia di Torino) e a più largo raggio nella distribuzione territoriale (89 attestazioni a Vercelli, 41 a Cuneo, 20 a Novara, 16 ad Alessandria, 3 ad Asti). Anche in questo caso si conferma l'epicentro nel Torinese, con particolare ricaduta a Baldissero Torinese¹⁸.

Sommando le indicazioni ricavate da nome e cognome, osserviamo che il festeggiato emerge per abbondanza di diminutivi-vezzeggiativi che accentuano il carattere di signorile distinzione insito nelle basi: è il “picco-

¹³ RASTELLO 1966/67.

¹⁴ ArchiMediOn.

¹⁵ CACIA 2004/07.

¹⁶ ArchiMediOn.

¹⁷ ArchiCoPie, Archivio dei Cognomi Piemontesi, banca dati organizzata e gestita da Elena Papa; come ArchiPersIt è basata sulle registrazioni del Ministero delle Finanze (codice fiscale).

¹⁸ *CI*.

lino” della famiglia “illustre e splendente”, la cui imponenza è mitigata e ingentilita dall’introduzione di *-ino* ed *-etto*.

Riferimenti bibliografici

BOVIO A., *Ricerche di antroponimia novarese nei secoli IX, X, XI*, tesi di laurea inedita, Università di Torino, a.a. 1966/67.

BRATTÒ O., *Studi di antroponimia fiorentina*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1953.

CACIA D., *L’antroponimia cuneese dall’XI al XVI secolo: repertorio ed analisi del sistema*, tesi di dottorato inedita, Università di Torino, a.a. 2004/07.

CI: CAFFARELLI E., MARCATO C., *I cognomi d’Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET, 2008, 2 voll.

DT: GASCA QUEIRAZZA G., MARCATO C., PELLEGRINI G.B., PETRACCO SICCARDI G., ROSSEBASTIANO A., *Dizionario di Toponomastica, Storia e significato dei nomi geografici italiani*, Torino, UTET, 1990.

CIL V: *Corpus Inscriptionum Latinarum, V. Inscriptiones Galliae Cisalpinae latinae*, a cura di MOMMSEN Th., Berlin, W. de Gruyter, 1959 (ripr. dell’ed. 1872-1877).

FORCELLINI E., *Lexicon totius latinitatis*, vol. VI (*Onomasticon*), Patavii, Typis Seminarii, 1940 (ristampa anastatica).

MAIRANO G., *Ricerche di antroponimia astigiana nei secoli VIII, IX e X*, tesi di laurea inedita, Università di Torino, a.a.1969/70.

NP: ROSSEBASTIANO A., PAPA E., *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET, 2005, 2 voll.

RASTELLO L., *Ricerche di antroponimia eporediese nei secoli XI e XII*, tesi di laurea inedita, Università di Torino, a.a. 1966/67.

IL MISANTROPO ALCESTE NELL'ANTICA ROMA:
UN GIUDIZIO OTTOCENTESCO
SU CATONE L'UTICENSE

Mario Seita

In *Cicéron et ses amis*, libro pubblicato nel 1865 e in precedenza uscito a puntate sulla "Revue des Deux Mondes", Gaston Boissier tratteggia alcune figure di spicco della vita politica e culturale di Roma nel I secolo a.C., avvalendosi soprattutto del ricco epistolario di Cicerone¹. A noi interessa il giudizio che lo studioso esprime su Catone l'Uticense, paragonato con Alceste, il protagonista della commedia di Molière *Le misanthrope*.

Innanzitutto, ripassiamo qualche nozioncina di storia antica e teatro francese. Catone era un discendente del famoso Censore e uomo d'indomiti sentimenti repubblicani, permeati dalla filosofia stoica in tempi nei quali il sistema politico romano, vigente da secoli, stava crollando; nel 46 a.C., dopo la vittoria di Cesare a Tapso in Nordafrica, Catone si uccise a Utica; alla morte si era preparato leggendo poco prima il *Fedone*, dialogo platonico sull'immortalità dell'anima². La prima messinscena del *Misanthrope* si svolse il 4 giugno 1666; Molière interpretava Alceste indossando un elegante costume con nastri verdi sul giustacuore, citati come tratto caratterizzante del personaggio nella commedia stessa: "l'homme aux rubans verts"³. Alceste è così schietto che si trova in perenne dissidio con il proprio mondo, l'alta società parigina nei primi anni del regno di Luigi XIV, un ambiente pervaso in larga misura da corruzione, fatuità e ipocrisia; altri

¹ Per approfondimenti si legga E. NARDUCCI, *Boissier, Cicerone, il Cesarismo* (articolo del 1987 riveduto e ampliato), in ID., *Cicerone e i suoi interpreti. Studi sull'opera e la fortuna*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 277-311.

² La fonte antica più ampia e organica a noi giunta su Catone è la biografia che gli dedica Plutarco nelle *Vite parallele*.

³ *Le misanthrope*, nel "billet" in prosa fra i vv. 1690 e 1691. Apprendiamo le notizie sull'abito scenico dall'inventario dei beni di Molière, steso dopo la morte: MOLIÈRE, *Le misanthrope*, édition présentée, établie et annotée par J. CHUPEAU, Paris, Gallimard, 2000, pp. 168-169, n. 5.

personaggi di rilievo sono l'amico Philinte, ben inserito in quella società, e Célimène, una giovane vedova amata da Alceste, che vorrebbe sottrarla a un siffatto mondo, ma senza successo: ella vi si trova a perfetto agio.

Una figura storica e una di fantasia, ma radicata sia nella realtà del Seicento, un secolo dalla “particolare tendenza al nominalismo e al decorativismo”⁴, sia nella vita stessa di Molière, che dapprima intitolò la commedia *Le misanthrope ou l'atrabilaire amoureux*⁵: gli studiosi osservano ch'essa fu scritta, mentre l'autore soffriva appunto d'ipocondria o, con termine più moderno, nevrastenia, dovuta in particolare ai duri attacchi dei cosiddetti devoti contro il *Tartuffe* e ai gravi dissapori con Armande, la giovane moglie⁶. Nel corso dei secoli si sono espresse varie opinioni tanto su Catone, quanto su Alceste. Già altri ne hanno discusso più o meno ampiamente e noi ci limitiamo a segnalare pochi, ma significativi esempi anteriori a Boissier o del suo tempo⁷. Montaigne riconosce a Catone virtù e fermezza straordinarie, specialmente nel momento della morte, ma avanza su di lui anche gravi riserve: egli avrebbe agito con più saggezza per la patria, se fosse stato duttile, invece di mostrare una virtù anacronistica per chi voleva governare⁸. La Rochefoucauld affronta l'argomento per dimostrare che natura e fortuna procedono insieme nelle azioni di uomini illustri, fra i quali Cesare e Catone⁹: quest'ultimo incarna le tipiche virtù romane, è “modèle d'un parfait citoyen”, “austère, renfermé dans

⁴ E. AUERBACH, *La cour et la ville* (1951), in ID., *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, intr. di M. MANCINI, trad. di G. ALBERTI, A.M. CARPI, V. RUBERL, Roma, Carocci, 2007, p. 55.

⁵ Come risulta dall'autorizzazione concessa all'autore per pubblicare la commedia: notizia in MOLIÈRE, *Le misanthrope*, édition présentée, annotée et expliquée par G. GENGEMBRE, Paris, Larousse, 1990, p. 19 e MOLIÈRE, *Le misanthrope*, édition présentée [...] par J. CHUPEAU, cit., p. 42. Nel *Misanthrope*, 91; 98 e 166 si accenna all'ipocondria: “J'entre en une humeur noire, et un chagrin profond” (parla Alceste); “Je ris des noirs accès où je vous envisage” e “votre bile” (Philinte dialoga con Alceste).

⁶ Su tutto ciò rinviamo, per esempio, al curatore di MOLIÈRE, *Le misanthrope*, édition présentée [...] par G. GENGEMBRE, cit., pp. 7-8 e 10-11.

⁷ R.J. GOAR, *The Legend of Cato Uticensis from the First Century B.C. to the Fifth Century A.D. with an Appendix on Cato and Dante*, Bruxelles, Latomus, 1987; MOLIÈRE, *Le misanthrope*, édition présentée [...] par G. GENGEMBRE, cit., pp. 154-172; F. ORLANDO, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Torino, Einaudi, 1990 (nuova edizione ampliata), pp. 262-326.

⁸ *Essais*, I, 23; 37; 44; II, 11 e 12; III, 9, in MONTAIGNE, *Œuvres complètes*, textes établis par A. THIBAUDET et M. RAT, introduction et notes par M. RAT, Paris, Gallimard, 1985 (ristampa), pp. 121-122; 225-228; 262-263; 403-404; 425; 969.

⁹ Il confronto positivo per entrambi, benché per motivi diversi, ha un importante precedente in SALLUSTIO, *De coniuratione Catilinae* o, con un altro titolo, *Bellum Catilinae*, 53,6-54.

les lois de Rome et idolâtre de la liberté”¹⁰. Secondo Mommsen, Catone, „ein politischer Don Quixote”, aveva sì amor di patria, coraggio, onestà, severità e zelo, ma non sapeva essere uno statista, imbevuto com’era di astratti principi stoici e del proposito d’imitare il Censore, suo grande antenato, di cui risultò una caricatura; sarebbe stato forse un discreto “capo contabile statale” („Staatsrechenmeister”); riusciva soltanto a far opposizione contro gli avversari veri o presunti delle tradizioni aristocratiche o „Katechismus der Aristocratie” in campo morale e politico; egli fu un pazzo¹¹. Napoleone III accenna a Catone, osservando che la sua virtù era adatta per essere rifiutata dagli altri: perciò un uomo dal comportamento anacronistico e incapace di accogliere novità¹².

Pochi mesi dopo la prima rappresentazione del *Misanthrope*, si pronuncia sulla commedia Donneau de Visé: Philinte, “un homme sage et prudent”, fa risaltare il carattere di Alceste, un “ridicule”, e questi a sua volta mette in evidenza “la sagesse” dell’amico; a ogni modo, il misantropo, “malgré sa folie, si l’on peut ainsi appeler son humeur, a le caractère d’un honnête homme”, che biasima giustamente i costumi dell’epoca¹³. Rousseau indugia su Alceste in un articolato saggio contro l’invito di D’Alembert a istituire un teatro a Ginevra: ciò non è auspicabile, poiché esso è fomite di corruzione, anche nel caso del pur grande Molière, il cui fine era di formare “un homme du monde” e non “un honnête homme”: quindi correzione non dei vizi, ma di quanto rende ridicoli e Alceste incarna per il commediografo “le ridicule de la vertu”; senza dubbio, il personaggio presenta aspetti degni di riso, ma non tali da metterne in ombra la profonda dirittura morale; egli non è affatto misantropo, poiché il suo odio si rivolge ai vizi e ai mali che ne scaturiscono per gli uomini; talvolta Molière addolcisce il carattere di Alceste per accentuarne la ridicolaggine, come quando questi tenta di mitigare il proprio parere negativo su un so-

¹⁰ *Réflexions diverses*, 14, in LA ROCHEFOUCAULD, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par L. MARTIN-CHAUFFIER, Paris, Gallimard, 1950, pp. 378-381.

¹¹ *Römische Geschichte*, Berlin, Weidmann, 1882⁷ (1854-1856¹), vol. III, specialmente pp. 8; 166-167 e 456-460.

¹² *Histoire de Jules César*, Paris, Plon, 1865-1866, vol. I, p. 307; vol. II, pp. 375-376 e 381. Per una valutazione complessiva di questo lavoro dell’imperatore si veda E. NARDUCCI, *Cesare e Cicerone. Da Napoleone III alla prima Scapigliatura milanese*, in ID., *Cicerone e i suoi interpreti*. [...], cit., pp. 313-347, soprattutto 315-323.

¹³ *Lettre écrite sur la comédie du “Misanthrope”*, in MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G. COUTON, Paris, Gallimard, vol. II, pp. 131-140, in particolare 132 e 139-140.

netto altrui con la frase “je ne dis pas cela”¹⁴; geniale è però il commediografo nel far innamorare Alceste non di una donna qualsiasi, ma di una “coquette”¹⁵. Non tardò la replica di D’Alembert, secondo il quale il teatro può avere un’importante funzione culturale; lo scopo del genere comico non è correggere i vizi, ma i difetti, ponendo in luce la loro ridicolaggine; la virtù di Alceste non è però ridicola per Molière, che volle mostrare come accanto a “esprit” e “vertu” si debba porre la compassione per debolezze e anche vizi; talora Alceste si adira giustamente con Philinte, “un caractère mal décidé, plein de sagesse dans ses maximes et de fausseté dans sa conduite”; le parole “je ne dis pas cela” non sono un’ulteriore ridicolaggine, poiché anch’esse lasciano trapelare che Alceste detesta il sonetto letogli “surtout de l’air dont il les doit prononcer”¹⁶.

Per Boissier Catone era “opiniâtre”, “homme franc et sincère”, ma raramente “homme d’esprit”, quale risulta da un suo biglietto a Cicerone per giustificare la propria contrarietà a una ricompensa onorifica desiderata dal celebre scrittore¹⁷; il comportamento di Catone scaturiva non soltanto dall’indole, ma anche dalla scelta anacronistica d’imitare il Censore, illustre antenato, peraltro non sempre austero a tutto tondo; Catone sbagliava per eccesso di virtù, come quando non voleva ricorrere alla propaganda per ottenere il voto dei concittadini nelle elezioni politiche, un atteggiamento affine a quello di Alceste, che rifiuta di perorare la propria causa in un processo e risponde così alla premurosa domanda di Philinte (“Mais qui voulez-vous donc qui pour vous sollicite?”): “Qui je veux? La raison, mon bon droit, l’équité”¹⁸; il personaggio di Molière però era meno rigido di Catone e avrà portato i nastri verdi “avec goût et élégance”, ma soprattutto le insistite parole “je ne dis pas cela” nella scena del sonetto, biasimate da Rousseau, rivelano un certo tatto; Catone finì con

¹⁴ Queste parole sono ripetute tre volte: *Le misanthrope*, 352; 358 e 362.

¹⁵ J.-J. Rousseau, *citoyen de Genève, à M. D’Alembert*, texte établi par B. GAGNEBIN et annoté par J. ROUSSET, in J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. GAGNEBIN et M. RAYMOND, Paris, Gallimard, 1995, vol. V, pp. 1-125, specialmente 31-42 e 52.

¹⁶ *Lettre à J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, in D’ALEMBERT, *Œuvres complètes*, Paris, Belin, Bossange, 1822, vol. IV, 2, pp. 432-458, in particolare pp. 444-447.

¹⁷ Il testo è giunto a noi con le lettere di Cicerone nella raccolta *Ad familiares*, XV, 5. Sull’argomento rinviamo a R. TABACCO, *Garbo e perfidia in un biglietto di Catone*, in “Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica Augusto Rostagni”, XIV (2000), pp. 113-137.

¹⁸ *Le misanthrope*, 186-187. Boissier scrive “Et qui”: errore dello studioso o del tipografo? Non sembra che quella “et” sia una variante, stando almeno a G. COUTON, in MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, cit., dove non troviamo notizie su questo verso.

l'adeguarsi alle forme della propaganda politica, ma ormai era tardi, un errore grave per chi aspira a governare, mentre sarebbe più scusabile in un privato come Alceste, che desidera “fuir l'approche des humains”¹⁹; in sostanza, Catone era un “esprit [...] étroit”, adatto per far opposizione, ma non per essere un capo; nella guerra civile fra Cesare e Pompeo seppe tuttavia mostrare umanità nel tentativo d'impedirla o limitarne gli orrori; la coraggiosa morte lo trasformò subito in un nobile esempio contrapposto a Cesare e a quanto quest'ultimo simboleggiava e simboleggerà nei secoli: da un lato, la libertà repubblicana; dall'altro, il potere dispotico o monarchico²⁰.

Questo ritratto di Catone è affine a quello che delinea Mommsen, citato qua e là in *Cicéron et ses amis* e spesso con favore²¹. Entrambi gli studiosi mostrano rispetto per l'Uticense, ma, come faceva già Montaigne, ne biasimano il rifiuto o l'incapacità di mediare nella vita politica. Mommsen paragona Catone con don Chisciotte, senza però scendere in particolari; tuttavia una volta il personaggio di Cervantes è definito “una figura tragica” („eine tragische Gestalt”)²², giudizio diffuso in epoca romantica²³. Boissier²⁴ sviluppa ben altrimenti il confronto tra Catone e Alceste, in sintonia con una conoscenza non superficiale della letteratura francese: nel libro non mancano accenni a vari autori, specialmente del Seicento²⁵, e talora è palese un interesse profondo, come nel caso di Madame de Sévigné e Saint-Simon²⁶, di cui Boissier si occupò anche in appositi “saggi raffinati”²⁷. Quanto al *Misanthrope*, lo studioso potrebbe persino essersi compiaciuto di lasciar cogliere un'eco al lettore, quando definisce

¹⁹ *Le misanthrope*, 144, in cui però leggiamo: “fuir dans un désert l'approche des humains”. Boissier citava a memoria oppure compendia? Alceste ribadisce il suo proposito al v. 1762: “fuir tous les humains”.

²⁰ *Cicéron et ses amis. Étude sur la société romaine du temps de César*, Paris, Hachette, 1949 (ristampa), pp. 293-308.

²¹ Sin dall'inizio Boissier ricorda la “belle *Histoire romaine* de M. Mommsen, si savante et si vivante à la fois”, anche se non sempre condivisibile: *op. cit.*, p. 1, n. 1. Sui buoni rapporti fra i due studiosi si veda E. NARDUCCI, *Boissier [...]*, cit., pp. 279; 294 e 303-304.

²² *Op. cit.*, p. 459.

²³ Come accenna F. RICO, *Un prologo al Chisciotte*, in M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, intr. e note di F. RICO, trad. di A. VALASTRO CANALE, Milano, Bompiani, 2012, pp. XIX e XL.

²⁴ Lo studioso accenna al paragone di Mommsen fra don Chisciotte e Catone: *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Segnaliamo Bossuet et Corneille: *op. cit.*, pp. 33; 154; 255 e 408.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 4; 6-7; 10; 15-18; 109; 277 e 327.

²⁷ E. NARDUCCI, *Boissier [...]*, cit., p. 278.

Catone “franc et sincère”, coppia di aggettivi che Alceste applica a se stesso in un verso: “être franc et sincère est mon plus grand talent”²⁸. Non è banale l’ipotesi sull’accuratezza con cui sarebbero posti i nastri verdi, affermazione che, in un certo senso, anticipa un giudizio non offensivo: di solito si osserva che quel colore richiama i buffoni, ma secondo un francesista Molière scelse il verde per suggerire “un désir de simplicité, de pureté et de naturel” in un ambiente attento invece alle apparenze. È anche appropriato ravvisare nei “je ne dis pas cela” del garbo. Catone e Alceste hanno però in misura troppo scarsa l’“esprit”, che Boissier menziona sovente, o, se ci avvaliamo di un termine latino, l’“urbanitas”²⁹: lo studioso ora contrappone tale qualità di un Celio Rufo alla “raideur”³⁰ di Catone e Marco Bruto, ora soprattutto tesse un elogio dell’“esprit”, “une dignité” per Madame de Sévigné, dote ben posseduta da Cicerone, capace di affrontare in tal modo i tempi difficili della dittatura di Cesare; in sostanza, “l’esprit n’est donc pas une chose aussi futile qu’on affecte de le dire; il a sa grandeur aussi, et il peut se faire qu’après une grande catastrophe, quand tout est muet, abattu, découragé, il maintienne seul la dignité humaine en grand danger de périr”³¹. C’è molta partecipazione di Boissier in queste parole e sembra ch’egli stesso avesse un notevole “esprit”³². Non a caso, lo studioso si riferisce a Cicerone, l’eroe’ del libro³³ rispetto ad altre figure del drammatico I secolo a.C., come Attico, suo notissimo amico e ricco di “esprit”³⁴, ma Boissier è severo verso di lui³⁵: Attico seppe “caresser toutes les opinions”³⁶, un comportamento abile, ma non degno di am-

²⁸ *Le misanthrope*, 1087. Al v. 1508, che recita sempre Alceste, i due aggettivi sono invertiti: “être sincère et franc”.

²⁹ Al riguardo, si legga QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI, 3,17 e 107. In latino ricorrono anche i vocaboli “ingenium”, “lepos” e “sal” o, al plurale, “sales”.

³⁰ Tale affermazione ci ricorda una delle obiezioni di Philinte ad Alceste: “cette grande roideur des vertus des vieux âges / heurte trop notre siècle et les communs usages” (*Le misanthrope*, 153-154).

³¹ *Op. cit.*, pp. 277-278.

³² Notizia in E. NARDUCCI, *Boissier [...]*, cit., p. 305.

³³ Su quest’aspetto E. NARDUCCI, *Boissier [...]*, cit., pp. 299-303.

³⁴ *Op. cit.*, pp. 144-148.

³⁵ Per un’analisi più recente su questa figura si legga E. NARDUCCI, *Il personaggio di Attico: da Cornelio Nepote a Montaigne* (rielaborazione di due saggi del 1981 e 1986), in ID., *Cicerone e i suoi interpreti. [...]*, cit., pp. 145-189.

³⁶ *Op. cit.*, p. 159 e cfr. per il verbo p. 227, in cui si parla di Cicerone, pronto in una circostanza a “caresser César”. Non è superfluo precisare che Boissier scrive con notevole brillantezza: si vedano anche “bouffées d’ambition”, provate da Cicerone (p. 26) e uno

mirazione, che lo studioso riserva a chi con coraggio conciliò l'azione con i principi e morì in difesa di questi ultimi³⁷. Così si comportò Cicerone, pur dopo una vita costellata di debolezze e sbagli, vittima delle proscrizioni di Antonio, Ottaviano e Lepido.

scambio di complimenti fra quest'ultimo e Cesare, definito “comme un assaut de coquetteries” (p. 263). Il senso figurato di “caresser” si trova pure nel *Misanthrope*, 17 e 49-52, quando Alceste dichiara a Philinte con sdegno: “ Je vous vois accabler un homme de caresses” e “Quel avantage a-t-on qu'un homme vous caresse, / vous jure amitié, foi, zèle, estime, tendresse, / et vous fasse de vous un éloge éclatant, / lorsque au premier faquin il court en faire autant?”.

³⁷ *Op. cit.*, p. 166.

LA COSCIENZA E LO SGUARDO. *FILM* DI SAMUEL BECKETT

Chiara Simonigh

Da un quaderno conservato all'Archivio Beckett dell'Università di Reading, risulta che, tra il 5 aprile e il 22 maggio del 1963, Samuel Beckett elabora la sceneggiatura di *Film*¹, l'unica a realizzarsi in opera compiuta di una trilogia i cui autori avrebbero dovuto essere, oltre a Beckett, Ionesco e Pinter².

Il drammaturgo ne affida la direzione al regista teatrale statunitense Alan Schneider, che non aveva mai girato un film, e l'interpretazione della parte del protagonista a uno dei più grandi autori-attori della storia del cinema quale fu Buster Keaton.

Il titolo *Film* lascia intravedere una sorta di dichiarazione di poetica e di stile sia per la coincidenza tutta beckettiana di infimo e di assoluto sia soprattutto perché parrebbe che Beckett, con quest'opera, non abbia voluto offrire al pubblico semplicemente un film, quanto piuttosto l'*exemplum* di un film, o meglio, del cinema, ancora un volta, nel segno del meta-discorso e della meta-arte che connotano la sua poetica e il suo stile.

In effetti, quest'opera costituisce forse uno dei risultati più notevoli della ricerca condotta da Beckett sulla forma drammatica come espres-

¹ Titolo originale: *Film*, produzione: Evergreen Theatre Inc., origine: USA; anno: 1965; durata: 22 min.; b/n; regia: Alan Schneider; soggetto: Samuel Beckett; sceneggiatura: Samuel Beckett; fotografia: Boris Kaufman; montaggio: Sidney Meyers; scenografia: Burr Smidt; interpreti e personaggi: Buster Keaton (Eye), Nell Harrison (passante), James Karen (passante), Susan Reed (passante).

² Cfr. Archivio Beckett della University of Reading (R.U.L. Ms 1127/7/6/I): http://rdg.ent.sirsidynix.net.uk/client/en_GB/main/search/results?qu=Film&rw=288&lm=BECKETT. Cfr. S. BECKETT, *Film*, London, Faber & Faber, 1967, pp. 29-44; tr. it. in S. BECKETT, *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 348-406.

sione della condizione umana nella tarda modernità³. Una ricerca radicale, questa, che, nel sondare l'essenza della drammatizzazione, giunge a porre in questione lo statuto dello spettacolo e l'atto della visione⁴.

Una ricerca, inoltre, quella di Beckett, che pare capace di interrogare nozioni storicamente in crisi come la soggettività, la coscienza, l'esistenza.

Una ricerca, infine, questa, per la quale ben si attaglia la definizione di «*visual lyric*» coniata da Martin Esslin per render conto di quell'«ideale iconografia della drammaturgia contemporanea» a cui ha dato vita Beckett nel periodo di *Film*, tanto nel teatro quanto nella televisione quanto, appunto, nel cinema⁵. La testa avulsa dal corpo interrato di *Oh les beaux jours / Happy Days* (*Giorni felici*), le urne e il riflettore di *Comédie / Play* (*Commedia*), che precedono di circa un anno *Film*, conducono nell'arco di poco tempo questa ricerca ai limiti della rappresentazione e della drammaturgia, con i *dramaticules*, ove la bocca di *Pas moi / Not I* (*Non io*) e il viso di *Cette fois / That Time* (*Quella volta*) affiorano dall'oscurità e sono resi visibili tramite un'illuminazione che opera quasi alla stregua di un primo piano cinematografico o televisivo, esattamente come accadrà nel dramma televisivo *Eb Joe* (*Di' Joe*), dove la telecamera si avvicina tanto al volto, che lo spettatore ha l'impressione di entrare nella mente del personaggio⁶.

Una tale elisione delle forme rappresentative e drammaturgiche coincide con un'astrazione essenziale, capace di offrire nuove possibilità all'esperienza nell'epoca della distruzione dell'esperienza e capace di son-

³ Sul rapporto tra moderno e visione in Beckett cfr. L. FERRI, *Filosofia della visione e l'Occhio Palindromico in Film di Samuel Beckett*, in A. DOLFI (a cura di), *Il romanzo e il racconto filosofico nella modernità*, Firenze, Firenze University Press 2012, pp. 189-215; A. SERPIERI, *Oltre il moderno: Samuel Beckett* in F. Marengo, *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, UTET, 1996, vol. IV, pp. 733-763.

⁴ Cfr. E. BRATER, *The Origins of a Dramatic Style*, in Id. (a cura di), *Beckett at 80. Beckett in Context*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 3-12; A. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000, S. BAJMA GRIGA, *Nel teatro di Beckett*, Milano LED, 2001.

⁵ Cfr. M. ESSLIN, *Towards the Zero of Language*, in J. ACHESON, K. ARTHUR K. (a cura di), *Beckett's Later Fiction and Drama. Texts for Company*, Basingstoke and London, Macmillan, 1987, pp. 35-49.

⁶ D. MCMILLAN, *Samuel Beckett and the Visual Arts: The Embarrassment of Allegory*, in S.E. GONTARSKI, (a cura di), *On Beckett. Essays and Criticism*, New York, Grove Press, 1986, pp. 29-45; L. Mucci, *Il medium e il fantasma; radio, film, video*, in Colomba S. (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 415-442.

dare l'umano nell'epoca della crisi dell'umanità dell'uomo⁷.

Si ritrova tutto questo anche in *Film*, opera cinematografica priva di cromatismi, di suoni, rumori, parole⁸. L'unico protagonista è senza volto ed è ripreso quasi costantemente di spalle. Dapprima, egli corre lungo un muro e incontra un uomo e una donna che, al vederlo, inorridiscono; poi, sale la scala di un edificio e incontra un'anziana che, osservandolo, sbalordisce. In seguito, entra in una stanza e chiude la tenda di una finestra, copre uno specchio con un drappo, osserva e strappa l'immagine del volto di una divinità appesa al muro, osserva e caccia dalla stanza il cane e il gatto, osserva e copre con un drappo anche il pappagallo in gabbia e il pesce rosso nella vasca di vetro. Infine, si siede su un dondolo e guarda alcune fotografie che presumibilmente ritraggono momenti significativi della sua vita, poi si assopisce. Improvvisamente si sveglia e, sentendosi osservato, si copre il volto che finalmente si rivela per un istante allo spettatore ed appare con un occhio bendato. Poi si assopisce nuovamente fin quando, svegliandosi di nuovo di soprassalto, osserva dinanzi a sé colui che lo osserva, ossia se stesso. Chiude gli occhi e l'immagine si fa nera⁹.

Nella sceneggiatura di quest'opera, Beckett offre indicazioni più minuziose del solito sul movimento tanto per l'attore quanto – ed è naturalmente questa la novità introdotta rispetto alle drammaturgie teatrali¹⁰ – per la macchina da presa affidata, non a caso, al grande direttore della fotografia Boris Kaufman, il cui fratello Dziga Vertov fu autore, come noto, del celebre film *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*) del 1929.

⁷ Sull'elisione della forma in Beckett cfr. P. BERTINETTI, *Beckett, o la compressione della forma*, in S. BECKETT, *Teatro completo*, (a cura di C. Fruttero), Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. XVII-XIX; P. BERTINETTI, *Beckett, ovvero l'idea di teatro del secondo Novecento*, in S. BECKETT, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XXXI.

⁸ Inizialmente Beckett aveva concepito *Film* come opera cinematografica il cui sonoro avrebbe dovuto comprendere rumori e musica tratta dal *Doppelgänger* di Franz Schubert. Cfr., A. ATIK, *Com'era. Un ricordo di Samuel Beckett*, Milano, Archinto, 2007, pp. 25, 26.

⁹ Quasi superfluo notare che in questo ripetuto assopirsi si può cogliere uno di quei sintomi di spossatezza che fanno del protagonista di *Film* un altro dei personaggi esausti della produzione artistica di Beckett analizzati da G. DELEUZE, *L'épuise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, tr. it. *L'esauisto*, a cura di G. Bompiani, Napoli, Cronopio, 1999.

¹⁰ M. FOUCRÉ, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Nizet, 1970; B. DORT, *L'attore di Beckett: il gioco di recitare*, in S. Beckett, *Tutto il teatro*, op. cit., pp. 347-359; Kalb J., *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; M. PULIANI e A. FORLANI (a cura di), *PlayBeckett. Visioni multimediali dell'opera di Samuel Beckett*, Camerino, Halley, 2006.

Per la maggior parte del film, il protagonista è percepito dalla macchina da presa posta costantemente dietro le sue spalle, ma, quando l'angolazione tra lui e la macchina da presa è inferiore ai quarantacinque gradi, è come se l'uomo se ne accorgesse e manifestasse angoscia, arrestando il proprio movimento. Più in particolare, la relazione tra il protagonista e la macchina da presa attraversa tre distinte fasi. Nella prima parte del film, che si svolge in strada e per le scale, l'angolazione è inferiore ai quarantacinque gradi ed è come se il protagonista non si rendesse conto di essere percepito mentre si muove. Nella seconda parte, quando egli entra nella stanza, l'angolazione di immunità, visto lo spazio ristretto, aumenta a novanta gradi e, ogni volta che questa angolazione rischia di ridursi al di sotto dei quarantacinque gradi, il protagonista si arresta. Nell'ultima parte del film, quando il protagonista si assopisce, approfittando del suo sonno, la macchina da presa si libera dalla sua restrizione e si spinge nel campo dei rimanenti duecentosettanta gradi, rivelando finalmente il volto del protagonista, il quale si sveglia di soprassalto e osserva dinanzi a sé chi lo stava osservando, ossia, appunto, se stesso.

«Per poter essere rappresentato in questa situazione – precisa Beckett nella sceneggiatura – il protagonista è scisso in oggetto (Og) e occhio (Oc), il primo in fuga, il secondo all'inseguimento. Non sarà evidente fino alla fine del film che l'inseguitore percipiente non è un estraneo, ma è egli stesso»¹¹. Il finale costituisce, infatti, un autentico *coup de cinéma*, che svela, insieme al volto, anche una sorta di *mise en abîme* fondata sulla dialettica tra la presenza e l'assenza¹². Questa dialettica è offerta, per la maggior parte dell'opera, da un uso magistrale del fuori campo cinematografico che si rivela pienamente nel finale, quando la macchina da presa svela come tutto ciò che lo spettatore ha visto sin dall'inizio non sia stata la visione oggettiva del dispositivo ma la visione soggettiva del protagonista su se stesso – quasi superfluo perciò ricordare l'omofonia tra *Eye* e *I*.

Si può ben comprendere, quindi, come le precise indicazioni di movimento inserite nella sceneggiatura realizzino diversi ordini di intenti. In primo luogo, quello – poi effettivamente dichiarato da Beckett in un'in-

¹¹ S. BECKETT, *Film*, in Id., *Teatro completo*, op. cit., p. 531.

¹² Sulla questione della presenza e dell'assenza nell'opera teatrale di Samuel Beckett cfr. A. ROBBE-GRILLET, *Samuel Beckett, not "Presence" in the Theatre*, in ESSLIN M. (a cura di), *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1965, pp. 108-116.

tervista¹³ – di assumere un controllo assoluto sulla *technè*, sul dispositivo cinematografico, sondandone le potenzialità rappresentative, mediante una speculazione sulla soggettività e sull'oggettività della visione offerta allo spettatore. «Sino alla fine del film – puntualizza Beckett nella sceneggiatura – Oggetto è percepito da E da dietro e con un'angolazione non eccedente i 45°. Convenzione: O entra nel percipi = sperimenta l'angoscia dell'«essere percepito», solo quando questo angolo viene superato»¹⁴. L'effetto sorpresa conclusivo sussiste quindi in virtù del disorientamento esperito dallo spettatore dinanzi alla propria interpretazione di una convenzione rappresentativa e drammaturgica del cinema che Beckett pone in discussione speculando, come s'è detto, sulla dialettica tra presenza, e assenza, oggettività e soggettività della visione – ed è appena il caso di ricordare che “soggettiva” si definisce appunto quel tipo di inquadratura e di convenzione rappresentativa e drammaturgica per la quale lo sguardo dello spettatore coincide con quello di un personaggio, determinando il *transfert* tra il primo e il secondo. Le precise indicazioni di movimento inserite in sceneggiatura dal drammaturgo trasformano quindi la macchina da presa in *dramatis persona*, che, nel ruolo di autentica co-protagonista, interagisce sin dal principio con l'attore, rispetto al quale instaura un dialogo muto e dinamico¹⁵. L'intero impianto dell'opera è affidato sia alla dialogica sia al *transfert* dello sguardo che da oggettivo si rivela alla fine soggettivo, attraversando via via fasi diverse dell'osservare le quali corrispondono, a loro volta, ad altrettante declinazioni della dialogica tra il percepire e l'essere percepito del personaggio. Oltre al *transfert* dello sguardo, sussiste perciò anche quello psicologico dato dai processi di identificazione e proiezione attuati dallo spettatore nei confronti del protagonista e anche degli altri personaggi, siano essi le persone ch'egli incontra oppure gli animali e gli oggetti antropomorfizzati presenti nella stanza.

Una sceneggiatura così concepita ed elaborata parrebbe porsi come sorta di ricerca radicale, sulla “scrittura del movimento”, ossia sull'essenza originaria del cinematografo e delle sue potenzialità di drammatizzazione affidate alla visione del movimento e anche al movimento della visione, secondo un rapporto complesso, di complementarietà e di corrispondenza

¹³ M. GUSSOW, *Conversations with (and about) Beckett*, London, Nick Hern Books, 1996.

¹⁴ S. BECKETT, *Film*, in Id., *Teatro completo*, op.cit., p. 351.

¹⁵ A. SCHNEIDER, “Come vuoi, Alan”, *lavorando con Beckett*, in S. COLOMBA (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 213-221.

biunivoca, fra la tecnologia, l'oggetto della visione, il soggetto della visione e la visione stessa. E, nel condurre una simile speculazione, Beckett fa del complesso attore-cinpresa il fulcro di una simbolica della percezione e dell'auto-percezione del suo *Film*.

Non è perciò un caso, che nel volume *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze assuma *Film* per designare la simbolica della percezione e dell'auto-percezione nei termini di tre convenzioni cinematografiche denominate come *image-action*, quando il protagonista agisce inosservato, come *image-perception*, quando egli si arresta sentendosi osservato e come *image-affection*, quando questi infine osserva se stesso.

L'interesse di Deleuze per quest'opera di Beckett parrebbe in tal modo strumentale a una definizione di immagine-movimento quale matrice e derivata delle altre immagini. L'esegesi di *Film* che risulta da una simile riflessione teoretica conduce Deleuze a sostenere che lo schermo nero finale rimanderebbe al sonno, alla morte, ossia a quel nulla ultimo e primo, inteso come immagine-movimento, ove affonda ogni essere umano all'inizio come alla fine della propria vita. Per questa ragione, il tentativo del protagonista di sottrarsi allo sguardo proprio o altrui sarebbe da interpretarsi, secondo Deleuze, come l'espressione della volontà di non esistere¹⁶.

Si tratta di un'interpretazione che parrebbe legittimata dalla citazione della nota formula di George Berkeley *esse est percipi*, introdotta da Beckett nella sua sceneggiatura. Un'interpretazione, inoltre, quella di Deleuze, che, a sua volta, ha legittimato molti ad affermare che *Film* costituisce l'illustrazione cinematografica del principio dell'immaterialismo teorizzato nel Seicento dal vescovo irlandese¹⁷.

¹⁶ Cfr. G. DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, tr. it. di J.-P. Manganaro, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 85-90.

¹⁷ Cfr. R. COHN, *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*, in ESSLIN M. (a cura di), *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1965, pp. 169-177. R. LAMONT, *Beckett's Metaphysics of Choiceless Awareness*, in FRIEDMAN M.J. (a cura di), *Samuel Beckett Now*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1970, pp. 199-217; F. A. Sulpizio, *Esse est percipi. Menzogna e narrazione in Welles e Beckett*, in G. INVITTO (a cura di), *Il reale falso. Filosofia e psicoanalisi leggono il cinema*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007, pp. 83-100; S. MONTALTO, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; L. BELLEGGIA, "The Indiscreet Charm of the Cinematic Eye in Samuel Beckett's «Film»", in D. GUARDAMAGNA e R. SEBELLIN (a cura di), *The Tragic Comedy of Samuel Beckett*, University Press on Line, 2009, pp. 389-404. S.E. GONTARSKI, "Film" and Formal Integrity, in M. BEJA, S.E. GONTARSKI, P. ASTIER (a cura di), *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 129-136; G. MICHELONE, "Film" di Samuel Beckett. L'inevitabilità della percezione di sé,

Si potrebbe tuttavia avanzare l'ipotesi, forse altrettanto legittima, che la simbolica della percezione e dell'auto-percezione di *Film* presenti risonanze¹⁸ e rifrangenze rispetto ad una *quaestio* rivolta ad istanze teoretiche non storicamente remote, come l'immaterialismo, quanto assai più prossime a Beckett e, certo, non solo dal punto di vista storico.

Si potrebbe, in primo luogo, considerare la concezione della visione e del visibile rappresentata in *Film* come transito naturale della riflessione sviluppata in quegli anni da Beckett anche attraverso racconti come *L'immagine* del 1958-60 e *Imagination morte imaginez* del 1965. In quest'ultimo, ad esempio, l'occhio si apre e tuttavia non può mai vedere o essere visto da quello dell'altro corpo protagonista del racconto, similmente a quanto accade in *Film* attraverso la dialogica muta, dinamica e per così dire impossibile fra l'uomo e la macchina da presa. Nel racconto *L'immagine*, poi, appare un riferimento a Malebranche la cui funzione è in qualche modo analoga a quella della citazione di Berkeley nella sceneggiatura di *Film*, ossia l'evocazione di un pensiero sospeso fra un passato improntato al divino e un presente dominato dalla morte di Dio – come rileva Renato Oliva a proposito del racconto scritto fra il '58 e il '60: «scomparsa la fede in quel Dio che si fa garante del rapporto tra anima e corpo [...], non resta che lo spettacolo complesso ed esattissimo di un orologio universale senza Orologiaio né orologiaio»¹⁹.

Si potrebbe inoltre osservare come, in *Film*, questo “spettacolo complesso ed esattissimo” sia una tappa estrema di una sorta di cosmoclastia dominata da uno sguardo non più soggettivo, ma oggettivo e oggettuale rappresentato, appunto, secondo una simbolica della percezione e dell'auto-percezione che si fonda su una drammaturgia recitativa affidata ad un movimento gestuale dalla valenza astratta, cifra stilistica propria della comicità di Buster Keaton²⁰.

“Comunicazioni Sociali”, XXI (1999), 1, pp. 110-130.

¹⁸ Sull'uso che qui facciamo della parola risonanza cfr. R. COHN, *Beckett's Theater Resonance*, in M. BEJA, S.E. GONTARSKI, P. ASTIER (a cura di), *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 3-15.

¹⁹ R. OLIVA, *Appunti per una lettura dell'ultimo Beckett*, in S. BECKETT, *L'immagine. Senza. Lo spolatore*, Einaudi, Torino 1989, p. 15.

²⁰ G. CELATI, riflettendo sulla dialogica tra concreto e astratto del gesto comico, ha non a caso applicato la teoresi elaborata da M. MERLEAU-PONTY in *La structure du comportement*; cfr. G. CELATI, *L'interpolazione e il gag*, in S. COLOMBA (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 83-105; G. CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, in «Il Verri», n. 3, nov. 1976, pp. 27-33. Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *La structure du com-*

Si potrebbe altresì rilevare che la valenza astratta e ideale del movimento è raggiunta mediante il ricorso a quella tipologia gestuale definita da Ejzenštejn come “gesto di rifiuto” e da lui considerata come uno dei fondamenti della propria estetica cinematografica basata sul pensiero dialettico marxista e, in particolare, sul valore del negativo – ricordiamo che Beckett nel 1936 scrisse una lettera al regista e teorico lettone, che questi purtroppo non ricevette mai, per proporgli di collaborare. La sostanza del movimento del protagonista, in effetti, consiste in una negazione di sé che si manifesta nel suo costante sottrarsi allo sguardo altrui e proprio. In tal senso, è da interpretarsi, in effetti, il suo accecare o cacciare gli animali da cui si sente osservato, secondo modi e forme che riprendono celebri gag in cui Keaton combatte, come dice André Bazin, la sua personale guerra contro il mondo, persino quello animale od oggettuale che gli si rivolta, alienandolo e reificandolo.²¹

Si tratta di un gesto di rifiuto attraverso il quale il protagonista nega agli altri, alla cinepresa e infine a sé la visione del proprio volto. Il celebre “volto che non ride mai” di Keaton apparirà così nel finale con tutta la potenza espressiva di uno sguardo che è divenuto noto per essere alienato e alienante e che richiama implicitamente la propria auto-percezione, espressa in maniera spesso tragicomica nelle opere meta-cinematografiche di cui Keaton fu autore o co-autore, come, ad esempio, *The Camera-man*, del 1928, dove il protagonista usa il dispositivo tecnologico per riconoscersi e farsi riconoscere.

Si potrebbe sostenere che il gesto di rifiuto dello sguardo, realizzato da Beckett tramite la dialogica muta e dinamica attuata dal complesso atto-cinepresa, costituisca una sorta di negazione assoluta con una valenza critica radicale nei confronti di un mondo e di una tecnologia dal potere alienante – istanze, queste, che, ancora per rifrazione e risonanza, si possono rinvenire, come ci invita a fare Paolo Bertinetti, nel dibattito culturale dell'epoca di *Film* e, in particolare, nel contesto della riflessione filosofica animata dal pensiero e dalle teorie critiche, *in primis* quella di Theodor Adorno che, come noto, di Beckett fu grande estimatore²².

portement, Paris, Presses Universitaires de France, 1942; tr. it. *La struttura del comportamento*, (a cura di M. Ghirlandi, L. Taddio), Udine-Milano, Mimesis, 2010. G.P. BREGA, *Film*, in «Cinema Nuovo», novembre-dicembre 1965, pp. 56,57; G. TINAZZI, S. BECKETT e B. KEATON. *L'occhio e il tempo*, “Belfagor”, XLVIII (1993), n. 5, pp. 509-518.

²¹ Cfr. A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. III, Paris, Éditions du Cerf, 1958-1962 (tr. parz. it. a cura di A. Aprà, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999).

²² Cfr. P. BERTINETTI, *Film tra Beckett e Keaton*, in L. FURXHI, G. VOLPI (a cura di), *In breve*.

Tuttavia, la riflessione sviluppata sulla *technè* da Beckett attraverso quest'opera meta-cinematografica non pare svilupparsi del tutto nella direzione del pensiero critico quanto piuttosto – come s'è detto in precedenza – verso una più generale speculazione di natura estetica sul rapporto fra l'«occhio del Novecento», il cinema appunto, e alcune questioni preminenti della cultura dell'epoca.

In effetti, la speculazione di Beckett parrebbe in qualche modo porsi in risonanza con il pensiero di Merleau-Ponty sul cinema espresso nel saggio *Le cinéma et la nouvelle psychologie* del 1948: il cinema dimostra come «il pensiero e le tecniche si corrispondano», in quanto si accomuna alla filosofia nel «presentarci ogni coscienza gettata nel mondo, come sottomessa allo sguardo delle altre»²³. «Argomento del film: ricerca del non essere in fuga dalla percezione degli altri», scrive non a caso Beckett nella sua sceneggiatura; protagonista di *Film*, quindi, «è qualcuno che si sforza di non essere visto» e che si precipita «ciecamente» al riparo dal mondo, ma questo tentativo, aggiunge significativamente lo scrittore, «culmina nell'inevitabilità dell'auto-percezione», ed avverte: «Non attribuire a ciò valore di verità assoluta. Si tratta semplicemente di una trovata strutturale e drammatica»²⁴.

Un'avvertenza, quest'ultima, che è tale da porre in luce appunto la corrispondenza assoluta tra l'impianto tecnico-formale e i temi della percezione e dell'essere chiamati in causa dalle teorie che nei decenni centrali del Novecento hanno postulato la crisi delle nozioni di soggetto, di coscienza, di esistenza, con il conseguente portato di auto-analisi e di autoriflessione.

A proposito di corti e di grandi autori del '900, Torino, CNC, 2009, p. 77: «Il postulato da cui parte Beckett è che il realismo non dispone più degli strumenti necessari per rappresentare la realtà. Altre devono essere quindi le strade da percorrere: la sua è quella dello svuotamento delle forme tradizionali e della proposta di quella assoluta negatività che, proclamata dal suo ammiratore Adorno, incarnava senza compromesso l'orrore e serviva così la libertà». Cfr. anche l'efficace sintesi di P. BERTINETTI, *Beckett, ovvero l'idea di teatro del secondo Novecento*, in S. Beckett, (a cura di P. Bertinetti), *Teatro*, Torino, Einaudi, 2002, p. XI: «T.W. Adorno [...] trovava nell'opera di Beckett una puntuale conferma della sua concezione per cui l'opera d'arte dell'età contemporanea non poteva far altro che dichiarare la negatività del presente e avere una sua positività proprio nella dichiarazione del negativo, che rinvia e contrario a un utopico mondo altro».

²³ M. MERLEAU-PONTY *Sens et non-sense*, Paris, Nagel, 1948, tr. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 80.

²⁴ S. BECKETT, *Film*, in Id., *Teatro completo*, op. cit., p. 861.

Film offre allo spettatore la fenomenologia della percezione di un corpo che è allo stesso tempo vedente e visibile, ma che, per poter vedere se stesso, riprendendo ancora Merleau-Ponty, «necessita di uno che osserva» che gli rinvii, non a caso, «*inopinatamente* la [sua] immagine»²⁵. E tuttavia, questo rinvio d'immagine dato dallo sguardo altrui appare, in questa circostanza, non in quanto rispecchiamento o restituzione dell'Io, ma come atto dal potere alienante e cosificante, capace di mostrare, nella “gettatezza”, appunto, la crisi del soggetto, della sua coscienza, della sua esistenza.

Non è un caso se la sceneggiatura di *Film* rechi un riferimento alla crisi attraverso la collocazione del dialogo tra Occhio e Oggetto nella New York nel 1929. Benché nel film realizzato non appaiano esplicite contestualizzazioni storiche, è evidente che Oggetto è mostrato mentre si aggira tra le sparse rovine di una metropoli o, *in extenso*, del mondo, assunte quasi alla stregua di *lacrimae rerum* di un' indefinita Grande Crisi – secondo una localizzazione per certi versi analoga a quella che Adorno coglie in *Endgame (Finale di partita)* e che parrebbe far ravvisare un rapporto di reciprocità *sui generis* tra le opere del drammaturgo e la filosofia; un rapporto, questo, che si potrebbe definire all'insegna della rifrangenza molto più che della risonanza: «l'esistenzialismo prebeckettiano ha sfruttato la filosofia come soggetto poetico; ed ecco che Beckett, colto se altri mai, gli presenta il saldo, la filosofia, lo spirito stesso si dichiara come fondo di magazzino, rimasuglio irreal del mondo dell'esperienza»²⁶.

Il *Percipi* di *Film* presenta appunto rifrangenze e qualche risonanza con il *percipi* fenomenologico ed esistenzialistico; in particolare, quello di cui Jean Paul Sartre indaga l'essere in buona parte di *L'être et le néant*, ben al di là del capitolo intitolato, appunto, *L'être du percipi*.

All'inizio di *Film*, l'uomo appare come autentico oggetto allo spettatore, all'altro e a se stesso. Un “in-sé” che si impone inizialmente nella sua esteriorità come fatto bruto, come «cosa cieca e sorda»: è lì e basta; agisce misteriosamente, privo, si potrebbe dire sartrianamente, di “ragioni”. Quando Oggetto entra nella stanza e itera i movimenti gestuali di rifiuto

²⁵ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; tr.it. ID., *Fenomenologia della percezione*, Einaudi, Torino 2001, rispettivamente pp. 141 e 143 (corsivo nostro). Sulla nozione di corpo vedente e visibile cfr. ID. *L'œil et l'esprit* (1961), Paris, Gallimard, 1964; tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989; Cfr. anche M. FELDMANN-U. MAUDE, *Beckett and Phenomenology*, London, Continuum, 2009; U. MAUDE, *Beckett, technology and the Body*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2009.

²⁶ *Ibidem*, pp. 660.

dello sguardo altrui e proprio, emerge allora la coscienza, la quale non riceve passivamente l'in-sé, ma lo inserisce in un quadro di senso che va al di là della sua fattualità bruta. Si scopre l'essere del *percipi* e anche del *percipiens*; ossia affiorano quegli immaginari e quelle immaginazioni che condurranno sino ai fantasmi del doppio.

Perciò, se il rifiuto dello sguardo altrui, come scrive Beckett nella sceneggiatura, culmina inevitabilmente nell'auto-percezione, ciò accade forse in quanto – per riprendere Sartre – «basta che io sia mediatore tra me e me stesso, perché ogni oggettività scompaia». Inserendo Oggetto nei quadri degli immaginari e delle immaginazioni, la coscienza lo nega come in-sé e, sartrianamente, lo «irrealizza». La relazione tra in sé e per-sé in funzione di quella tra oggettivazione e coscienza, che in tal modo affiora, mostra una consonanza con la teoretica del per-altri che Sartre elabora, come noto, attraverso la tematizzazione, non a caso, della vergogna.

Osservando, da questa prospettiva di rifrangenze, lo sviluppo dell'opera, si manifestano le fasi di una crisi totalizzante che, attraverso la soggettività, la coscienza, l'esistenza, investe l'umanità dell'uomo.

In un primo tempo, il protagonista è un oggetto sia per gli altri personaggi sia per lo spettatore; in seguito, nella solitudine della stanza, appare allo spettatore come un soggetto che osserva le cose e, attraverso queste, se stesso. Appare cioè via via una coscienza nel protagonista che produce una riflessione nei due sensi del termine: quello dato dall'auto-percezione che realizza lo sdoppiamento dell'identità – non a caso, il primo gesto compiuto dal protagonista quando entra nella stanza è di coprire lo specchio – e il senso che designa l'auto-riflessione e l'auto-analisi attraverso il pensiero – uno degli ultimi gesti che compie il protagonista è, non a caso, quello di osservare le fotografie che ritraggono la propria vita attraverso il rapporto con la madre e col padre, gli amici, la moglie.

Accade, però, che, mentre lo spettatore inizia a vederlo e soprattutto a comprenderlo come soggetto, il protagonista inizia a percepire e intendere se stesso come oggetto. Egli inizia, infatti, a sentirsi osservato dagli animali e dalle cose: l'immagine di una divinità appesa al muro, la sommità dello schienale della sedia a dondolo che reca due aperture simili a occhi, gli occhietti della cartellina ove sono custodite le fotografie²⁷. Ha così avvio anche quello straordinario benché penoso *anti-climax* che culmina nel *coup de cinéma* dell'uomo solo con se stesso: «Soppressa ogni percezio-

²⁷ La presenza di forme simili a occhi negli oggetti di scena è ricordata dal regista A. SCHNEIDER, *Aspettando Beckett*, in S. BECKETT, *Tutto il teatro*, op. cit., p. 871.

ne estranea, animale, umana, divina – scrive Beckett nella sceneggiatura –, la percezione di sé continua ad esistere»²⁸.

Da «l'inferno sono gli altri» di Sartre si procede *à rebours* verso «l'inferno della solitudine» di Hugo.

Nella solitudine, la coscienza del protagonista, attraverso la vergogna, introietta a poco a poco lo sguardo alienante d'altri e lo rivolge contro di sé.

Non solo, ma la coscienza, prodotto ultimo dell'evoluzione umana che permette al pensiero di retroagire sul pensiero, sull'azione e sull'essere, si involge sino a ridiventare quella sorta di paleocoscienza arcaica data dal doppio²⁹. Il potere alienante dello sguardo altrui, inflitto a se stesso, raddoppia la propria forza, secondo un *transfert* deleterio. Il protagonista diviene a se stesso puro oggetto e puro occhio.

Un simile *anti-climax* permette allo spettatore di vedere e comprendere la regressione della coscienza del protagonista che coincide con un *transfert* di soggettività e di umanità ad animali e cose e che allo stesso tempo realizza una progressiva spoliatura di umanità. Il gesto con cui strappa le fotografie dei suoi affetti, in quanto estinzione del sentire e rimozione dell'identità, appare come l'ultimo e definitivo atto di perdita della propria umanità, che, non a caso, segue immediatamente l'epifania finale del doppio.

L'*anti-climax* creato da Beckett consiste quindi in un *crescendo* di disumanizzazione manifestato da gesti di rifiuto via via maggiormente simbolici, via via maggiormente astratti, via via maggiormente avulsi dalla realtà, che esprimono la perdita del principio di realtà nelle forme proprie dell'oggettivazione dell'assurdo³⁰.

Lo spettatore osserva una coscienza accecata dal suo stesso potere di osservazione e abbacinata dai riflessi degli specchi di oggettività e soggettività che, da istanza umana suprema, si degrada nell'istanza umana più infima, miserabile, disumana. Riflesso incerto e oscillante, nata nella storia, vivendo la sua storia, sottomessa alla storia, come noto, la coscienza può essere estinta da un colpo di vento isterico che, ancora una volta, è storico.

Un ultimo indizio in sceneggiatura va, in effetti, proprio in questa direzione ed è la data del 1913 che appare cancellata e sostituita da Beckett con quella del 1929. Dunque, non è solo un uomo postumo, quello de-

²⁸ S. BECKETT, *Film*, in Id., *Teatro completo*, op. cit., p. 351.

²⁹ Sulla tematizzazione del dualismo in Beckett cfr. A. BADIOU, *Beckett. L'inestinguibile desideri*, Genova, Il Melangolo, 2008.

³⁰ Cfr. S.E. GONTARSKI, *L'estetica del disfacimento*, in S. COLOMBA (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 107-133.

gradato a Occhio e a Oggetto allo stato puro, ma è anche un uomo che sta per muovere verso la crisi, la barbarie e la tragedia della Grande Guerra – è tuttavia evidente, a questo punto che, potrebbe indifferentemente trattarsi anche della Seconda Guerra Mondiale, data la forza d'astrazione dell'opera³¹.

L'anti-climax di quest'uomo appare quindi come una drammatizzazione delle fasi di un processo regressivo dell'umanità. Una drammatizzazione crudele, questa, ma necessaria in quanto rivolge allo spettatore contemporaneamente un'interrogazione e un avvertimento circa il fatto che l'incertezza dell'umano tra evoluzione e involuzione si gioca, si recita, ancora e sempre, sulla scena della sua coscienza.

³¹ Sulla questione della contestualizzazione storica in Beckett si rimanda alle convincenti considerazioni di C. FRUTTERO, *Nel silenzio di Beckett*, in S. BECKETT, *Teatro completo*, Torino, Einaudi, 1994, pp. XI-XV; C. FRUTTERO, *Introduzione*, in S. BECKETT, *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 5-13. Cfr. G. RESTIVO, *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Bologna, Il Mulino, 1991.

PAOLO THE OMNICOMPETENT

John Sutherland

Emeritus Lord Northcliffe Professor, UCL

First, some random personal recollections of an admirable friend, patron, and erstwhile colleague. It was in America, teaching at Caltech, that I received a phone call. An impeccably English voice politely inquired if I was up for a teaching stint in Turin. Quite short. Well paid. Before accepting, I should, however, be aware that the current temperature in the city was rather hotter than Cairo.

A gift horse I gladly accepted – forget the heat. I (and my wife) duly arrived in Turin to be installed in the Hotel Victoria – as a card-carrying Victorianist, I appreciated the sly joke. The hotel proudly advertised its ‘prize-winning English breakfast’. I have never, in my life, eaten better, or less English, breakfasts. Every morning I left, smuggling out fairy cakes in my pocket (my wife is addicted to the sweetmeats).

I met Paolo, for the first time, in the Hotel Victoria lounge the day after our arrival. And glanced, furtively, at my dishevelled appearance as I suddenly realised how I must look to him. He was, I was later informed by one of his colleagues, affectionately nicknamed ‘supermodelo’ behind his (exquisitely tailored) back. I don’t suppose he ever shook his booty to RuPaul’s 1994 hit single, but the appellation was appropriate.

Courtesies were exchanged and everything was smoothly arranged. Paolo, I realized, had the institutional skills and worldly wisdom of an academic Macchiavelli. There was also a strange ruefulness about him, at times. When I went to his office I was struck by the stylishness of its décor. I complimented him on it. ‘Yes’, replied Paolo with a slight smile, ‘Style. It is the curse of Italy’. Thinking of the shabby quarters my career had lodged me in it was a curse I rather envied. Similarly rueful was his love of soccer – he seemed to relish defeat. This from a supporter of all-

conquering Juventus and world-cup winning Italy. I never quite worked that one out.

I taught, over the following years, six (as I recall) spring / early summer courses. They were delightful. And I came to know, and admire, the curriculum and intellectual practices of the Turin English department. I learned as much as I gave as a teacher.

The students were a mixture of PhD students and school teachers, enrolled for mid-career enhancement. The Italian tradition of oral tuition and examination meant livelier class discussion than I was used to – particularly at my home university, UCL. Getting British students to talk is a bit like trying to open oysters with your bare hands.

The courses I taught at Turin were, by my choice, on recent – sometimes very recent – British fiction. I was reviewing a lot of it at the time (still am) and was a judge on various prize panels, notably the Booker. One thing surprised me. Not merely that students in the class could get access to, say, an Ian McEwan novel published just months ago – but they were reading it in English and in Italian translation simultaneously.

The British book-trade has a proverb: ‘there are two certain ways to lose money: publishing poetry and publishing translations’. Currently (2014) the UK is in one of its xenophobic frenzies about Europe. One of its lesser manifestations is a culpable closed-mindedness about contemporary European literature. The openness of Italian culture, specifically, in my case, Torinese intelligentsia to foreign literatures, and their immersion in them, was a revelation.

I would see students, in class, with two texts before them. And McEwan, I was told, was singularly fortunate in his chosen Italian translators, Stefania Bertola and Susanna Basso. The students read, often, more carefully than I could claim to do so myself. I discovered, to my chagrin, for example, that I had missed an important turn of plot in the climax of John Banville’s novel, *The Sea*, to which I had earlier given my chairman’s casting vote at the Man Booker final verdict session in 2005.

Carelessness. The curse of the English literary critic.

As I came to know the department better I made friends (not least Paolo). I also came to know the department’s specialisms and distinctions which he efficiently marshaled into group character. Post-colonialism was a dominant area of excellence. If one knew the city, its international literary fairs, its vexed history, as a pathway between warring nations that interest made sense.

Italy is still, I came to feel, in thrall to its own imperial past(s). The global grandeur of ancient Rome. The scholarship in this large field (British postcolonial literature) produced by the Turin department is world-leading. It does not need me to state that fact. I never, to take one example of many, heard more illuminating discussion about Salman Rushdie (a novelist I admire just this side of idolatry) than I heard in Turin. What lamentably little I know about New Zealand Maori literature I picked up from coffee-conversation with students. Post-colonial literature is, of course, one of the many strings to Paolo's bow – although I think modern British drama is closest to his heart. His interests are eclectic and widespread. His literary loves he rather keeps to himself.

I have learned from Paolo's scholarship – particularly that which partakes of the macroscopic perspective which he brings expertly to his discussions of texts, authors, movements and whole literatures. As a scholar (representative of the scholarship of his local and national academic communities) he has an extraordinary grasp of what one could call the 'large structures' of literature in English. He sees it whole. The big picture.

It relates to an absence, or myopia, in British and American scholarship which anyone, working in those country's institutions, will be painfully familiar with. Imagine coming into a class of freshmen / first year English students in London, or Los Angeles (as I have done for forty years or more). What does one recommend as a 'literary history' – a throughline narrative of the thousand or so years of Old, Middle, Modern, and Contemporary Literature?

There is, alas, nothing to be recommended – or nothing worthwhile. There are, of course, excellent guides and reference books. And an infinite number of 'monographs' (literally 'writing about one thing'). But nothing continuous and homogenized by a presiding critical mind.

Italian scholars, Paolo notably among them, have supplied that want. I am thinking, of course, of *English Literature: A Short History* (Giulio Einaudi, 2010). From the first sentence onwards ('For centuries England was a land of conquest') it tells a story, in limpid prose, intertwining history and literary history. The formation of a national literature is traced, building block by building block, until in the early modern period (what we used to call 'the Renaissance') a structure emerges. A 'literature'. The book ends with a paean to Rushdie as the creator of literature which is not national, nor international, but supra-national.

What we have is a world literature (again one hears, as often in Italian literary criticism, that Roman Imperial note).

The text on which Paolo takes his stand is the most controversial novel of our time, *The Satanic Verses*. The tone of his remarks is in no sense apologetic. He vindicates. I will permit myself a longish quotation – the last, peroratorical passage in the book:

But it is no accident that the theme of tolerance is so central to Rushdie's work, for it is a central theme also of Indian literature and of the Indian diaspora in general, based as they are on a history and a reality so deeply scarred by intolerance and its effects. For this, too, we are in debt to Rushdie and to other Indian writers. They have not only produced splendid examples of literary invention. They are also a constant reminder to us that tolerance is a foundational value of our shared civilization. It is a value of recent acquisition, but one which we cannot and must not abandon, one which is now intimately part of our idea of what it is to be human.

It's a rhapsody. But a very noble one – Paolo is not averse to arguing the moral values of the literature he loves (despite what was said above I feel confident in using that word here).

I admire many things about the Turin I came to know over the years. Its rooted localism for example. I remember Paolo, over a supper in one of his favourite restaurants, describing the wretchedness of teaching, in his probationary years, in Padua, as if it were his Napoleonic St Helena. Or, worse still, his Chateau d'If. Heart-rending images of washing his socks in hand basins, yearning for 'home'.

I recall, too, asking another friend I made in the department, Pietro Deandrea, why he didn't do what Anglo American academics routinely do – move around, getting a career boost with every lateral relocation. He looked at me nonplussed at what clearly struck him as a stupid question. 'I couldn't possibly', he replied, 'I'm a Torinese'.

It was food for thought. Where, I wondered, do I belong? Nowhere. Does nomadism enrich, or impoverish, my mind and its professional activity? I have both British and American national identity. Does that 'double', or 'halve', my competences? I haven't, as yet, come up with an answer which satisfies me. Scholars have, traditionally, 'wandered', bearing with them fructifying ideas to places those ideas have yet to reach. But would that fruition not be richer and riper if its bearers were 'rooted'.

'Imitation', the proverb instructs us, is 'the sincerest form of flattery'. In 2013, three years after reading Paolo's *English Literature: A Short History* I published my own *A Little History of Literature* (Yale University Press, 2013). It's quirkier, and less chronologically ordered, than Paolo's masterly survey. But I learned a lot from his work and used it in my own. Notably I borrowed that Italianate 'perspective' I was talking about earlier, and the control of elements into a large, coherent, design in which no part disturbs any other. For which, thanks.

I also learned a lot in Turin generally over my trips – from the city, the university, and from those who taught 'my' (and, with a different stress, 'their') subject. 'English'. I value, high on the list of what I got from Turin, my collegial and personal friendship with that most admirable man and scholar, Paolo Bertinetti. And, I must confess, I do miss the breakfasts at the Hotel Victoria.

PER UNA CONTRO-STORIA
DELLO SPETTACOLO MODERNO.
PRIMI APPUNTI SUL TEATRO DEI CIARLATANI

Roberto Tessari

Tratteggiando la storia della mendicizia fraudolenta tra Medioevo e Rinascimento, Piero Camporesi osserva “Il Quattrocento fu un secolo d’oro per i cerretani, e così pure una buona parte del Cinquecento; ma [...] le stagioni felici non durano in eterno”. Un complesso intreccio di fattori muta profondamente le società italiane post-tridentine: “La nuova e più rigorosa organizzazione ecclesiastica uscita dal Concilio di Trento, la riorganizzazione dell’assistenza pubblica e della beneficenza anche da parte delle città e delle comunità laiche, [...] la crescita demografica, la progressiva diminuzione del salario reale e il corrispondente aumento del costo della vita, conseguenza della rivoluzione dei prezzi, portarono sulla scena europea nuove ondate di poveri [...]. I nuovi, [...] spesso provenienti dal ceto medio, dalla piccola borghesia e dall’artigianato, spinti sulle strade e al vagabondaggio dalla fame e dalla miseria, [...] soffocano e mettono in crisi la mendicizia che potremmo definire «classica»”¹. Al mutamento socio-culturale fa da contrappunto una mutazione terminologica, la quale, prima, tende a confondere il mendicante-simulatore (cerretano) con chi offre discutibili rimedi per ogni tipo di mali (ciurmatore, ciarlata-no), poi vede il progressivo affermarsi del vocabolo *ciarlatano* – di cui *cerretano* sarà destinato a divenire sinonimo in funzione subalterna – per definire chiunque proponga al più vasto pubblico, per le strade e sulle piazze, attrazioni spettacolari e medicamenti di dubbia liceità:

Sembra probabile che nel Quattrocento si distinguesse fra cerretano (simulatore) e ciurmatore (ciarlatano); [...] nello *Speculum* [1485c.] viene sempre usato il termine *cerretanus*, se non che nel capitolo v [...] compare [...] *ciarlatanus*, in accezione del tutto sinonimica all’altro frequentissimo

¹ P. CAMPORESI, *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973, pp. XCII-XCVI.

vocabolo [...]. È lecito perciò dedurre che i due termini incominciassero a uniformarsi e a fondersi nello stesso significato: il processo dovette essere alquanto veloce se qualche decennio dopo essi appaiono invertiti nel significato. Infatti Machiavelli adopera cerretano nel significato di ciarlata-
no (medicastro) [...]. Mentre col mutare delle condizioni storiche e sociali va spegnendosi nelle coscienze dei parlanti l'antico significato legato alla questua «improba», il termine antico di «cerretano» viene comunemente usato per indicare la sua funzione più recente e diventa di fatto sinonimo alternativo (ma di uguale valore) del termine «ciarlatano»².

Questo insieme di fenomeni si sviluppa nella penisola italiana lungo un arco cronologico che va dal primo Cinquecento al periodo immediatamente successivo al Concilio tridentino. Una ventina d'anni dopo la conclusione di quest'ultimo, Tommaso Garzoni, nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), omologa senza nessuna riserva “ceretani” e “ciurmatori”, ma – nel contempo – ne offre una definizione sorprendentemente nuova. Non si tratta più di persone specializzate in varie forme di questua religiosa e di mendicizia truffaldina, ma di *formatori di spettacoli*:

chi vuol racontare minutamente tutti i modi e tutte le maniere che adoprano i cerretani per far bezzi, avrà preso da fare assai. Basta, per toccarne qualcuna, che da un canto della piazza tu vedi il nostro galante Fortunato con Fritata [...] trattener la brigata ogni sera [...], finger novelle, trovare istorie; formar dialoghi, [...] cantare all'improvviso, corruciarsi insieme, far la pace, morir dalle risa, alterarsi di nuovo, [...] e finalmente buttar fuori i bussoli e venir al quanquam delle gazette, che vogliono carpire con queste loro gentilissime chiacchere. [...] Fra tanto sbucca fuor de' portici il Toscano, e monta su con la putta, smattando come un asino Burattino col suo Graziano; il circolo si unisce intorno a lui, le genti stanno affisse per vedere ed ascoltare, [...] e in questo mezzo la putta prepara il cerchio sul banco e si getta in quattro a pigliar l'anello fuora del cerchio, e poi sopra due spade tuole una moneta, indietro stravaccata, porgendo un strano desiderio al popolo della sua lascivia grata. [...]. Non manca Zan dalla Vigna di farsi innanzi ancora lui [...], ove la brigata scoppia dalle risa, vedendo i gesti di simia, gli atti da babuino [...]. Fra tanto Mastro Paolo da Arezzo comparisce in campo con un stendardo grande, lungo e disteso, ove tu vedi un San Paolo da un canto con la

² *Ivi*, pp. CXIV-CXV.

spada in mano, dall'altro una frotta di biscie che, sibilando, mordono quasi, così dipinte, ognuno che le mira³.

L'amplessimo e dettagliatissimo affresco di una ideale piazza tardo-cinquecentesca tratteggiato da Garzoni illustra un mondo di 'cerretani-ciurmadori' dove non trovano quasi più posto gli ormai anacronistici emuli del boccacciano frate Cipolla. I nuovi protagonisti dei luoghi di mercato sono mossi da un solo scopo comune: "far bezzi", riuscendo a vendere in grande quantità contenitori ("bussoli") di medicinali portentosi (come la Terra di Malta, antidoto contro il veleno delle vipere, smerciata dai 'sanpaolari'). Ma ciò che soprattutto colpisce l'osservatore è il fantasmagorico ventaglio di *numeri d'attrazione* inscenati a fini auto-reclamistici da questi singolari "formatori di spettacoli": affabulazioni, improvvisazioni di canto e musica, *performances* di cantastorie, monologhi e dialoghi comici, prove di virtuosismo acrobatico, piccole scene teatrali, giochi di illusionismo e prestidigitazione, esibizioni femminili abilmente miscegate tra movimenti contorsionistici e posture intese a solleticare la "lascivia" degli astanti, movimenti processionali e parate con tanto di stendardi fregiati da immagini di impressionante effettistica. Il tutto gestito e colorito a forti tinte da una sterminata kermesse di tipi fissi e di maschere popolarreggianti: il 'bel giovane' Fortunato, Zan Frittata, Burattino, il dottor Graziano, varie innominate *soubrettes*, Zan dalla Vigna, ecc. ecc. Lo sguardo del testimone resta quasi indifferente al versante dello smercio 'terapeutico' (tanto scontato quanto, secondo Garzoni, per lo più capzioso e truffaldino) cui dovrebbero essere finalizzate in esclusiva tutte queste attività. Risulta invece pressoché ipnotizzato dal fascinosa caleidoscopio di trovate performative poste in opera da un insieme di individui che, se da un lato millanterebero virtù mediche dubbie o inesistenti, dall'altro vanno considerati a tutti gli effetti autentici e validi "formatori di spettacoli".

È molto significativo, a questo proposito, che l'autore della *Piazza*, volendo realizzare una vera e propria enciclopedia universale delle professioni contemporanee, finisca col suddividere i nuovi specialisti dello spettacolo allogandoli in tre voci distinte della sua opera: i drammaturghi antichi e moderni, insieme ai 'novissimi' attori-autori di professione (come Adriano Valerini e Isabella Andreini), nella categoria pseudo-classica

³ T.GARZONI, *De' formatori di spettacoli in genere, e de' cerretani o ciurmadori massime*, in F.MAROTTI-G.ROMEI, *La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 15-18.

degli “histrioni”; tutti coloro che fanno giochi di illusionismo e di prestidigitazione entro la malfamata cerchia dei “maghi” e degli “stregoni”; una confusa congerie di sedicenti guaritori, che propongono ogni sorta di *performance* in spazi aperti nei giorni di mercato, all’interno d’una specifica classe di “formatori di spettacoli” (da intendersi come ideali eredi d’un ‘cerretanismo’ ormai trascolorato in ciarlataneria). L’evidente precarietà della catalogazione adottata da Garzoni costituisce una prima risposta provvisoria a un doppio mutamento culturale e antropologico di portata epocale. Da un lato, il configurarsi di una sensibilità diffusa entro la quale vanno dissolvendosi le pulsioni che spingevano le masse a praticare quasi per riflesso condizionato una *pietas* cristiana nel cui ambito il mendicante era considerato sacro, e qualsiasi forma di questua religiosa – ancorché truffaldina – poteva avere successo, se veniva praticata in sintonia con credenze superstiziose vissute senza riserve. Dall’altro, il progressivo profilarsi, a partire dalla metà del Cinquecento, di un vero e proprio mercato moderno dello spettacolo: concepito e strutturato per propiziare e sfruttare le attese di divertimento di un pubblico non più elitario, ma potenzialmente teso a inglobare anche gli infimi strati sociali. I segnali eloquenti di quest’ultimo fenomeno sono costituiti dal formarsi della prima “fraternal compagnia” di attori professionisti (Padova, 1545), e dalle primissime testimonianze (quelle contenute nelle *Rime burlesche* di Anton Francesco Grazzini, di poco posteriori alla metà del secolo) di allestimenti offerti a spettatori paganti fondati sulla presenza di maschere e l’impiego di tecniche d’improvvisazione mimico-verbale. In una sola formula: da quell’insieme di fattori che la storia omologherà sotto il cartiglio *Commedia dell’Arte*.

Questi due mutamenti – che si attuano sullo sfondo d’uno scenario disegnato e condizionato dal contrappunto tra alba della Riforma protestante (1517), e meriggio della Controriforma cattolica (1563) – racchiudono entrambi al loro interno un fenomeno in qualche modo rapportabile proprio alla dimensione religiosa della cultura: quell’impiego a fini comico-spettacolari delle *maschere*, che sembra costituire un enigmatico ‘ritorno del rimosso’ nel panorama italiano del periodo. Mentre i nuovi attori-autori delle fraternali compagnie di mestiere vanno inventando una ‘commedia di zanni’ che esclude il verosimile del personaggio rinascimentale (e lo sostituisce con la *verve* surreale d’una maschera demonica riconducibile all’immaginario non cristiano del Medioevo), i nuovi cerretani-ciarlatani delle piazze assumono il ruolo di terapeuti popolari che

utilizzano zanni, pantaloni, dottori, capitani, ecc. per instaurare – tramite figure pregne di aure demoniche – un dialogo allettante e giocoso con la loro *audience*. Nel primo caso, linee-guida e scopi dell'operazione dovrebbero essere tutte segnate da nitide intenzioni di mera (nonché affatto laica) estetica del divertimento. Nel secondo – come testimoniano esemplarmente, tra le altre, le tecniche performative dei 'serpentari' di san Paolo – è evidente che gli spettacoli ciarlataneschi si posizionano con malizia sul crinale che separa e congiunge in equivoche commistioni un disinteressato impiego comico-artistico della maschera, e un abile sfruttamento dell'aura sacrale ancora aleggiante intorno ad essa: alle sue antiche valenze di stampo sciamanico.

Questo complesso intreccio di fenomenologie è alla base delle difficoltà con cui deve confrontarsi Tommaso Garzoni quando vuole tracciare un panorama esaustivo di tutti coloro che 'fanno professione' di arti dello spettacolo nel 1585, e che lo inducono a puntare forti riflettori sul mondo in trasformazione dei 'cerretani-ciurmadori'. Sessantacinque anni dopo, al contrario, il gesuita Domenico Ottonelli, occupandosi dell'identica materia, può disegnarne un catalogo tanto nitido quanto semplice (ancorché abbastanza sorprendente, per i criteri cui si ispira la sua logica classificatoria):

distinguo tutti i recitanti in due ordini: uno di coloro che si chiamano comunemente i commedianti, e questi fanno le loro azioni dentro le case, nelle camere o sale o stanzoni assegnati. L'altro ordine è di quelli che si nominano i ciarlatani, e questi fanno i loro trattenimenti e giuochi nelle pubbliche strade o piazze di concorso; [...] recitanti [...] è nome partecipato anche da' signori Accademici, e da altri, che tal volta rappresentano in theatro qualche dilettevole attione; [...] i ciarlatani diventano commedianti e si servono della commedia come di mezzo efficace per allettare al banco, donde fanno lo spaccio delle loro mercanzie e bussolotti (p. 2)⁴.

Per Ottonelli, dunque, deve risultare ovvio a chiunque che esistono tre specificazioni del fare teatro: quella (di origine rinascimentale, e ormai considerata in sottordine) del dilettantismo praticato soprattutto nelle accademie e nelle cerchie aristocratiche; quella cui danno vita gli attori professionisti riuniti in compagnie e attivi in spazi chiusi adibiti a uso teatrale; quella dei ciarlatani che realizzano "i loro trattenimenti e giuochi" sul-

⁴ D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro*, t. III, Firenze, Bonardi, 1652, p. 2.

le piazze, servendosi “della commedia come di mezzo efficace per allettare al banco”. Poiché considera gli spettacoli dei dilettanti mero subfenomeno accessorio, il dotto gesuita attribuisce pari dignità e pari importanza a “commedianti” e “ciarlatani”. Si premura, poi, di specificare che il primo tratto distintivo della teatralità ‘ciarlatanesca’ è dato dal proliferare – in essa – di un infinito numero di “giuochi maravigliosi” escogitati o utilizzati “per allettare”. Di questi fanno parte innanzitutto le più o meno ampie scenette esibite da ciarlatani in maschera solitari o a coppie, il cui effetto comico – secondo Ottonelli – andrebbe catalogato entro quattro ideali scomparti: “1. [...] ridicolo satirico. 2. Faceto. 3. Buffonesco. 4. Osceno”⁵. Ma ne costituisce poi componente maggioritaria un pressoché infinito proliferare di numeri d’attrazione così esemplificabili:

il caminar o ballare sulla corda; il far le forze di Hercole: l’usare salti mortali: il volare da un luogo ad un altro con una fune; il giuocar d’arme in varij modi; il caminar con le mani a piedi alzati: il far ballar, e saltare una bestia, o vero una donna vestita da huomo: l’ingannar gli occhi altrui con varie destrezze di mano: il sollevare un peso grandissimo con i soli capelli: il ferirsi qualche parte del corpo, e presto risanarsi (440)⁶.

All’interno d’una simile nebulosa di piccole *performances*, assumono un ruolo di assoluto rilievo vere e proprie rappresentazioni complesse alimentate da sofisticati linguaggi specialistici della scena: il teatro di ombre, le marionette, i burattini, le messinscène dove agiscono – con ricco accompagnamento musicale – piccoli automi, alti “un mezzo braccio”, che si muovono “per via di [...] nascosti contrapesi”, spostandosi sul palco che li ospita lungo “alcuni legni cavati in forma di canali, e che servono come di strade”⁷. Ma, soprattutto, risulta essere presenza tanto comune quanto ovvia la pratica di realizzare vere e proprie commedie di maschere fondate sull’improvvisazione, delle quali Ottonelli si premura di specificare in una ampia pagina sia il peculiare rapporto di funzionalità allo smercio dei ‘portentosi’ medicinali proposti dai ciarlatani, sia tutti i fattori utili a dimostrare come gli spettacoli di piazza debbano essere considerati omologabili quasi senza riserve a quelli allestiti dai più illustri comici dell’Arte nelle loro “stanze”: “serrate le scatole e levati i bauli, il banco si cangia in scena, ogni ciarlatano in comediante; e si dà principio

⁵ *Ivi*, p. 442.

⁶ *Ivi*, p. 440.

⁷ *Ivi*, p. 466.

ad un drammatico recitamento che all'uso comico trattiene per lo spazio di circa due ore il popolo con festa, con riso, e con sollazzo'⁸.

La testimonianza di Ottonelli certifica al di là d'ogni possibile dubbio che – attorno alla metà del Seicento – una componente fondamentale, forse la più popolare e pervasiva, della nuova civiltà dello spettacolo ormai stabilitasi in larga parte d'Italia (e non priva di manifestazioni analoghe in altri paesi europei) è costituita da un nutrito insieme di *performances* e di rappresentazioni offerte agli spettatori sulle pubbliche piazze, promosse e gestite (talora in proprio, talora con l'intrusione di attori più o meno d'accatto) dal composito e malfamato microcosmo della ciarlataneria. All'altezza del periodo indicato, del resto, questa teatralità diffusa – nonché, per l'opinione dominante, degna solo o d'un altezzoso silenzio o di sprezzanti condanne – vanta, almeno nella nostra penisola e in terra francese, i suoi primi *auctores* capaci di trasmetterci significative testimonianze a stampa del loro operare: un Giulio Cesare Croce (1550-1609), per esempio; oppure i malnoti estensori di quella *littérature* para-drammatica che, a partire dal secondo decennio del Seicento, prende il suo segno distintivo, a Parigi, dai dialoghi ciarlataneschi tra le maschere di Tabarin e di Mondor. E si tratta d'un fenomeno non solo d'amplissima portata, ma anche destinato a durare sin oltre la metà del secolo successivo, culminando – sul versante francese – con le complesse e ricche vicende dei *Théâtres de la Foire* (nel cui ambito viene determinandosi la storia d'un vero e proprio impresariato dello spettacolo alternativo a quelli 'autorizzati'), e producendo – su quello italiano, dove latitano fenomenologie innovative di così alto rilievo – manifestazioni comunque non insignificanti. Come, per non citare che un esempio, la singolare esperienza ciarlatanesca di Buonafede Vitali (l'Anonimo): giudicato e riconosciuto da Goldoni nel 1733, oltre che medico di tutto rispetto, animatore e gestore di messinscene con maschere più che dignitose, nonché apprezzabile esperto d'una teatralità con la quale il giovane aspirante commediografo ritenne utile dialogare, sia in veste di apprendista sia con funzioni di 'poeta di compagnia'⁹.

Di questo amplissimo settore della storia dello spettacolo, oggetto di ricerche approfondite solo per quanto riguarda origine e sviluppi del *Théâtre de la Foire*, non esiste ancora uno studio apposito in grado di resti-

⁸ *Ivi*, p. 456.

⁹ R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, Bari-Roma, Laterza, 2013, pp. 38-40.

tuire un panorama esegetico generale soddisfacente (se non esaustivo). Come non esiste una proposta interpretativa capace di illuminarne significati e funzioni: soprattutto per quanto concerne il suggestivo ma enigmatico rapporto tra l'equivoco e malfamato versante terapeutico delle molteplici attività ciarlatanesche, l'ambiguo utilizzo di *performances* e commedia quali irrinunciabili strumenti insieme reclamistici e giocosamente 'lenitivi', e quell'immaginario folklorico-religioso cui rimandano tanto le maschere quanto molti ritualismi di impronta tardo-'sciamaneggiante' tipici dei cerimoniali ciarlataneschi. L'origine stessa di certe pratiche consuete ai medici montambanchi post-rinascimentali rimane avvolta nel mistero, e soprattutto restano oscuri taluni snodi essenziali del processo che li portò a fondere inscindibilmente l'esercizio della medicina tra i ceti meno abbienti sia con una brulicante nebulosa di attrazioni spettacolari sia – soprattutto – con pratiche sceniche d'ampio respiro assimilabili a quelle della Commedia dell'Arte. Se è stata chiarita in forme soddisfacenti la fenomenologia della mutazione terminologica che da *cerretano* porta sino a *ciarlatano*, rimane pur sempre vaga l'ampiezza cronologica entro cui si sarebbero verificati i concreti eventi storici sottintesi a quel mutamento: un arco di tempo che si apre a fine Quattrocento, ma del quale resta impossibile determinare con precisione l'esatto culminare. Stando agli scarsi documenti residui, possiamo essere certi che, nel 1585, il nesso ciarlatani-spettacolo costituisca un dato tanto sicuro quanto ovvio e ormai pervasivo entro le piazze italiane. Molto più arduo risulta ipotizzare una data plausibile per il suo primo manifestarsi in forme tali da poter essere paragonate a quelle che saranno patrimonio specifico, dopo il 1545, dei nuovi attori professionisti. Le notizie accertate parrebbero indicare che le *performances* dei ciarlatani, sin verso gli ultimi vent'anni del Cinquecento, si siano limitate ai numeri d'attrazione descritti da Garzoni. Nessuna commedia di maschere, insomma, sui banchi all'aperto, prima di allora. Rimangono tuttavia, a far vacillare questa potenziale certezza, taluni versi redatti da Anton Francesco Grazzini attorno alla metà del secolo. Là dove le sue *Rime burlesche* – in almeno due casi – sembrano deprecare con rabbia i favori accordati dalla gioventù fiorentina a innominate (e peraltro ritratte come truffaldine ed 'oscene') attività di cerretani e ciurmadori, mentre invitano il pubblico abituale di queste ultime a frequentare le novissime commedie che hanno per protagonista l'attore mascherato da Zanni: "giusto è che ristoriate sua fatica, / e que-

sto cerretan lasciate andare / falso, bugiardo e pien di frode e inganni”¹⁰. Ma come sarebbe stato possibile, al Lasca, proporre un confronto paritetico tra comico professionista e cerretano-ciarlatano, se quest’ultimo non avesse offerto alla propria *audience* spettacoli in qualche modo paragonabili a quelli d’una fraternal compagnia (e, forse, incentrati attorno alle stesse figure mascherate)?

¹⁰ A.F. GRAZZINI, *Le rime burlesche*, a cura di C. VERZONE, Firenze, Sansoni, 1882, p. 48.

TWO POEMS

John Thieme

Senior Fellow University of East Anglia, School of Literature, Drama and Creative Writing

Rumours

Word had had it that there were no books
left in the library of Babel,
but two years back, a green trainee was sent
to find a rumoured yellow relic
of the galaxy of Gutenberg.
A battered text of several thousand pages,
this vellum volume was said to hold the key
to the mysteries of unrestricted space.

Supine on a trestle-mounted crib,
the aged librarian lies lonely in his cell,
the dying nerve centre of a universe of print.
His clouded eyes gaze at newspapered walls,
more interested in the tabloid images pasted there
than reading words of learning, faith or love.

There is no message from the young trainee;
only moths and mice make any sound.
It may be that the acolyte has died of boredom
in the archive's far-flung empty corridors
and the labyrinthine shelves of vacant space.

Beyond the walls of Babel lie the shrinking wetlands,
where, rumour has it, migrant herons
seek water once a decade, not yearly as before,
but this can't be confirmed as fact or fiction:
it's generations since the last apostate
escaped into the realms of feral space,

and sent ten words to those enclosed within.
The librarian's fading mind and senses ramble.
He doubts if there's a world outside his cell.
But now his phone rings and he slowly draws it earwards.
There is a voice, but deafness mutes the call,
a rumour from a ghost, explaining all.

Courtly Love

Your mobile phone is static, your doorbell doesn't ring.
My frenzied knocking echoes down this street
of a thousand pairs of shrouded curtains,
but is it ever heard within your walls?
I must believe it's possible to get ... near to you.

The sounds I hear transform from hour to hour,
but seem to tell me of your many moods.
One voice is raucous and forbidding,
another whispers secrets through the keyhole.
Chuckles promise shared intimacies,
stifled sobs suggest that you may suffer too.
Then evening mutes these half-heard murmurings.
I keep my ear close to the ground by your locked door,
so that I can feel I am ... near to you.

By the back gate I meet your feline shadow,
a green-eyed feral denizen of night,
who never deigns to argue, seldom comes for food,
but fights a ginger tom for rights of passage.
Disdainful he may be, obsessed with marking territories of home,
but I know that *he* is sometimes ... near to you.

Peering through the lowest of your windows,
I watch your lapdog wag a friendly tail.
She must be close to you, though you remain unseen.

Yours is a house with sinuous corridors,
sealed rooms, closed shutters, wraithlike blinds.
You hide in attics, basements, turrets.
You take refuge in priest-holes from the past.

I clamber onto your roof, and scrape my knee.
Avoiding your CCTV cameras,
I haul myself across your Roman tiles.
I try to spy you down your blocked-up chimney,
thinking that you may take pity on the blood
shed gladly in the hope of getting ... near to you.

I wonder if you may have gone to sleep,
not knowing that your prince is close at hand,
or let your hair down from your tower and escaped,
to Laos, Colombia, or the land of Oz.

I fly a kite, with telescopic camera.
I raise the periscope from my pocket submarine in your lake.
I lap other runners circling the perimeter of your house.
I scythe through the weeds in your tangled garden.
Breathless, I climb an ancient knotted oak.
I dangle from a willow, risking limb and life.
I shovel earth, as I attempt to tunnel under your moat.
My one and only wish: to be ... near to you.

“MIO FRATELLO CHE NON È NATO DA MIA MADRE”
DI EMILE HABIBI

traduzione dall'arabo di Claudia Tresso

Nota:

Emile Habibi, nato a Haifa il 29 agosto 1922 e morto a Nazareth il 2 maggio 1996, è stato un importante scrittore palestinese “dell'interno”, cioè con cittadinanza israeliana. Impegnato in politica tra le fila del partito comunista (dal 1948 il *Maqi* e dal 1964-65 il *Rakah*, di cui fu uno dei membri fondatori), dal 1948 diresse il quotidiano di partito, il più importante giornale israeliano in arabo, *al-Ittibād* (L'unità). Deputato alla Knesset dal 1952 al 1972, nel 1991 si dimise dal partito comunista, lasciando anche la direzione del giornale; nel 1995 fondò la rivista *Mashārif* (Sguardi) con l'intento di diffondere tra gli Israeliani la cultura arabo-palestinese. Nel 1992, Habibi è stato il primo scrittore arabo a essere insignito del premio Israele per la letteratura: un riconoscimento che gli è costato critiche da parte di alcuni suoi connazionali.

Le sue principali opere sono state tradotte in italiano: dalla raccolta di racconti *Sudāsiyyat al-ayyām al-sitta* (1968) [*Sestina dei sei giorni*, trad. di I. Camera D'Afflitto, in *Tre racconti*, Roma/Salerno, Ripostes, 1984, pp. 73-144], incentrata sul problema dell'esilio, al suo capolavoro, il romanzo *al-Waqā'i ' al-ghaība fī ikhtifā' Sa'īd Abī al-Nahs al-mutashā'il* (1974) [*Le straordinarie avventure di Felice Sventura, il pessottimista*, trad. di I. Camera D'Afflitto, Roma, Editori Riuniti, 1990], tradotto anche in ebraico con il titolo *Ha'op Simist* (1986), al suo ultimo romanzo, *Ikhtiyā* (1986) [*Peccati dimenticati*, trad. di B. Marziali, Venezia, Marsilio, 1997], ambientato nella primavera degli anni '70 a Haifa.

Habibi ha scritto in ebraico la versione originale di questo breve saggio autobiografico, traducendolo poi personalmente in arabo. Il testo è stato pubblicato in entrambe le lingue su un numero speciale della rivista *Politika* intitolato *'Arviei Israel mesaprim et 'atzmam* (“Gli arabi in Israele raccontati da essi stessi”) (aprile 1988, pp. 20-26 e 27-33).

Mio fratello che non è nato da mia madre

Mio padre, Shukrī Nakhla Habībī, aveva ormai superato i novant'anni quando, nel 1948, la sua famiglia – benedetta da una numerosa progenie di figli e di nipoti – conobbe la tragedia dell'esilio e lasciò Haifa. Una vecchiaia ormai divenuta cronica gli impedì di spingersi oltre il proprio paese natale, Shafā 'Amru, a venticinque chilometri di distanza, e fu così che lo stesso villaggio che aveva ospitato l'inizio della sua vita, ne ospitò anche la fine: primo luogo ad accoglierlo, fu l'ultimo che gli disse addio.

Ricordando quei giorni – e quelli, ancora più lontani, della mia infanzia –, mi coglie una strana sensazione, come mi sforzassi di dissimulare un “sorrisino interiore”, e ne risento un dolore simile a quello di un'ulcera. Finora, ogni volta che è successo, mi sono cullato nella speranza che le cause del mio malessere sarebbero presto svanite – e le ricorderò più avanti, queste cause, nelle pagine che mi restano da scrivere. Per ora inizio a citarne una nuova, che mi è venuta in mente proprio adesso.

Riconosco che ho sempre avuto un certo ritegno a parlare dei miei ricordi d'infanzia perché so bene che, pur essendo “una celebrità”, per la mia gente sono nato esattamente uguale agli altri. Perché, invece, non provo questo sentimento adesso che, per la prima volta in vita mia, ho deciso di parlarne? Forse non è un caso che questa “prima volta” coincida con la scelta di scrivere in ebraico.

Da noi si dice: “Solo un ragazzo fuori dal suo paese è più bugiardo di un vecchio sopravvissuto a tutti quelli della sua generazione”. Ringraziando Iddio, sono diventato vecchio: molte persone della mia generazione, è vero, sono morte, ma ne sono anche rimaste tante che continuano ad aspettarmi al varco. Perciò la causa è proprio questa, l'espatrio – l'espatrio dalla propria lingua. Mia madre riprendeva sempre uno dei miei fratelli che, per darsi un tono, intercalava nel discorso un mucchio di espressioni in inglese, dicendogli ironica: “Eh già, perché tua nonna, che Dio l'abbia in gloria, era diplomata a Oxford!”.

Se mio padre potesse ancora parlare, chissà cosa direbbe di questa “mancanza” che sta commettendo l'unico dei suoi figli rimasto in patria... La memoria mi porta indietro nel tempo, a una sera in cui lo sentii gridare il nome di mia madre, Warda, di vent'anni più giovane di lui. Il fidanzato di mia sorella era venuto a prenderla e i due erano usciti insieme, da soli, per andare a trovare certi amici di famiglia che abitavano vicino a noi, all'altro capo della via Abbas. Dovevano scendere per una stretta scalinata stretta nascosta da piante rampicanti che crescevano su entrambi i lati, e fu allora che mio padre li vide. Se ne stava come sempre seduto sul suo panchetto preferito, con la

testa ciondoloni e mezzo addormentato, ma appena scorse i due ragazzi, lanciò un ruggito e rivolgendosi a mia madre: “Warda! – urlò – quello si sta prendendo troppe confidenze!”.

I miei genitori erano entrambi molto religiosi e ai suoi tempi, cioè sul finire dell'Impero ottomano, mio padre era stato l'unico maestro di scuola di Shafā ‘Amru¹: è lui quello Shukrī che gli abitanti del paese ricordano ancora oggi alle feste, quando intonano una vecchia canzone in cui si ripete: “Qui il quaderno, Shukrī!”.

Nel 1920, la mia famiglia si era trasferita a Haifa in cerca di migliori condizioni economiche e per far studiare i propri figli: fui il primo a nascere lì e anche il primo a vedere la luce sotto il mandato britannico. Nei miei ricordi più remoti, mio padre è un uomo attempato che ha già smesso di lavorare: sta sempre a casa e, prendendomi per mano, accompagna i miei primi passi a scuola. Mia nonna paterna, Maryam, si era trasferita a Haifa insieme a noi, mentre quella materna, che si chiamava Maryam pure lei, era rimasta nella “casa vecchia”, cioè a Shafā ‘Amru. La sera, nonna Maryam di Haifa ci raccontava storie di *jinn* e di *ifrit*² per farci addormentare, ma finiva sempre per crollare lei prima di noi! Ricordo che a un certo punto mio padre prese l'abitudine di radunare ogni sera noi bambini per leggerci ad alta voce, uno dopo l'altro, tre romanzi: *Ben Hur*, *L'ebreo errante* e *La capanna dello zio Tom*. Queste storie ci procuravano emozioni così forti che a volte correvamo a rifugiarcì nel letto della “nonna di Haifa”, che ci tranquillizzava raccontandoci per l'ennesima volta la fiaba di Aladino e della lampada meravigliosa, di cui non ci stancavamo mai!

Negli ultimi anni che trascorse a Haifa, mio padre decise che sarebbe morto circondato dai suoi figli. Così, almeno una volta alla settimana, convinto di essere in punto di morte, ci mandava a chiamare; e almeno una volta a settimana anch'io, che mi ero appena trasferito a Gerusalemme per lavoro, ero costretto a tornare a Haifa. Poi, quando c'eravamo tutti (tra maschi e femmine, eravamo in nove), abbozzava un sorrisino sarcastico – quello che credo mi abbia lasciato in eredità – e diceva: “Ecco, adesso potete anche an-

¹ La religiosità islamica prevede la conoscenza a memoria del Corano, che è testo di riferimento anche per la lingua araba nella sua versione fus|..., o per così dire “classica”: perciò sovente, nell'area islamica, le persone pie hanno svolto la funzione di maestri elementari insegnando a leggere e a scrivere ai fanciulli.

² I *jinn* sono esseri invisibili e capricciosi, di natura non-umana, che intervengono – benefici o malefici – nella vita degli uomini: la credenza in tali creature, già attestata in epoca pre-islamica, viene recepita nel Corano (Cor 6, 100, 128, 130; 7, 38, 179 e passim). Anche gli *ifrit*, i “folletti”, compaiono citati, seppure una volta sola, in Cor 27, 39.

darvene! Su, tornate a lavorare! La vostra presenza mi ha fatto avere la meglio su ‘Azra’īl”³.

Diceva la verità. L’angelo della morte riuscì a sconfiggerlo soltanto quando lo lasciammo solo, e da solo rese l’anima al Creatore nella nostra casa di famiglia: la stessa dov’era nata sua cugina, nostra madre Warda, che fu l’unica a rimanergli accanto fino all’ultimo... le madri, si sa, restano sempre ben ancorate sulla terra.

Anche la nostra vecchia casa di famiglia è rimasta salda sulla terra e si trova ancora lì, al suo posto: la chiamavamo *al-‘Aqd*, che significa “il legame”, ed era di quelle che costruivano una volta, con il tetto sostenuto da grandi travi incrociate e muri di pietroni spessi almeno mezzo metro. All’interno c’era un’unica grande stanza e noi bambini, soprattutto nelle sere d’estate, trascinavamo i materassi sotto un’enorme finestra: a dire il vero, le finestre erano tutte molto grandi – o almeno così pareva a noi che, essendo piccoli, le confrontavamo con le nostre ridotte dimensioni. Di notte, le si lasciava aperte: forse perché il mondo era migliore, o forse anche questa era una sensazione di noi bambini, che la sera ci addormentavamo prima degli altri e al mattino ci alzavamo per ultimi. Sotto il tetto, per circa metà della larghezza della casa, c’era un soppalco che fungeva da secondo piano, a cui si accedeva per una scala di legno traballante. Lo chiamavamo il “granaio” perché vi ammassavano grano e sesamo – mentre le giare d’olio stavano in un angolo dabbasso, cioè sul pavimento della casa. Durante le “grandi vacanze”, quelle estive, noi ragazzi dormivamo su in granaio oppure, se eravamo troppi, ci sistemavamo giù, tra le giare d’olio. Spesso ci giungeva alle orecchie la voce di zio Rashīd, il fratello di mia madre, che raccontava le sue avventure all’epoca della Prima Guerra mondiale. In quello stesso granaio, allora, si era nascosto sotto un mucchio di grano tentando di sfuggire ai turchi che erano venuti a prenderlo per arruolarlo e mandarlo in guerra. Ma i soldati avevano finito per beccarlo e l’avevano spedito sui campi di battaglia nella lontana Bulgaria. Da qui era poi riuscito a fuggire e se n’era tornato a piedi – così diceva – fino a Shafā ‘Amru, dov’era arrivato stracarico di storie occorsegli in quel lungo viaggio di ritorno. Alcune erano credibili, ma altre erano chiaramente frutto della sua fantasia: il che fa capire come il suo orgoglio e la propria dignità personale, mio zio fosse riuscito a mantenerli vivi anche sotto mucchi di orrori, fame, freddo, pidocchi, pulci e cadaveri in decomposizione.

Nel 1945, quando Moshe Dayan perpetrò il suo “dimenticato” exploit nel villaggio di Banī Sa‘b, vicino a Nablus, diede ordine alle truppe di fare irru-

³ Nella tradizione islamica, ‘Azra’īl è l’angelo della morte di cui parla Cor 32, 11 (che pure non ne dice il nome).

zione nelle case per rovistare nei mucchi di grano e fra le giare d'olio. Nel corso dell'operazione, i suoi uomini rovesciarono l'olio sul grano e mandarono in malora tutto quanto, ma egli li giustificò dichiarando che cercavano i cannoni che avevano bombardato un aereo israeliano di passaggio sulla zona. Ricordo che non potei fare a meno di sfoderare fra me e me quel “sorrisino interiore” ereditato da mio padre, chiedendomi se per caso Moshe Dayan non avesse incontrato mio zio Rashīd e ascoltato la sua storia.

Zio Rashīd veniva a trovarci d'estate. Arrivava con i suoi cammelli, li faceva accucciare in uno spiazzo vicino alla casa, e mentre lui li foraggiava, noi davamo loro da bere. Poi ci portava, noi bimbi piccoli, alla “capitale” (cioè in paese), mettendoci a cavalcioni fra le gobbe degli animali. Faceva nel contempo il contadino e il cammelliere, e portava ai mercati delle città il carbone di legna dei forni di Shafā ‘Amru che, celebri fin dai tempi antichi, godono ancora oggi di una ben meritata fama. In quei giorni, tutta la famiglia si ritrovava insieme nella vecchia casa: venivano anche nonna Maryam di Shafā ‘Amru e suo marito nonno Yūsuf, detto Abū Darwīsh.

Di quest'ultimo ricordo solo che era anziano – del resto, per diventare nonni occorre che i propri figli siano abbastanza grandi da poter essere divenuti padri a loro volta! Contadino molto legato alle tradizioni, quell'uomo gagliardo e sempre attivo ci incuteva un certo rispetto, e proprio per questo gli volevamo bene. Se ci scopriva a giocare sull'aia, ci obbligava a rientrare in casa inseguendoci con il bastone in mano, e trovava indecente che noi ragazzi – maschi compresi – portassimo magliette con le maniche corte che lasciavano le braccia nude. Quando noi, bambini di città, vedevamo il suo bastone avvicinarsi alle nostre terga, gli obbedivamo subito: non tanto per paura del bastone, quanto in segno di rispetto alla sua età e al mondo che rappresentava. Del resto sapevamo perfettamente che, in tutta la sua vita, non aveva mai usato quel bastone per far del male a chicchessia – o meglio, l'aveva usato solo una volta. Quel giorno stava tornando a casa e mentre, immerso nei suoi pensieri, attraversava la stazione dei pullmann, gli si parò di colpo innanzi la corriera che veniva da Haifa un paio di volte la settimana. Il nonno alzò il bastone contro l'automezzo e stava per avventarglisi contro, ma l'autista riuscì a fermarlo gridando a squarciagola: “Che Dio benedica te e il tuo bastone, Abū Darwīsh!”.

Citato ad esempio per il modo pacato che aveva di parlare, si diceva che in tutta la vita avesse lanciato un solo improprio – che a ben guardare non può nemmeno dirsi tale. Successe un giorno che era nei campi a raccogliere il tabacco (che, a quei tempi, veniva chiamato con il suo nome turco, *tutun*). Non lontano da lui, a una decina di metri o poco più, c'era sua moglie Maryam e i due reggevano i capi di una corda su cui mettevano a seccare le foglie verdi. Mio nonno le urlò di allentare un po' la presa in modo da allunga-

re la corda di un paio di cubiti, ma l'altra, essendo un poco sorda, non lo udì. Abū Darwīsh ripeté quindi la richiesta a voce un po' più alta, sperando di raggiungere i suoi timpani, ma quella restò immobile come la moglie di Loth⁴. Allora il nonno andò su tutte le furie, perse il controllo e urlò a mo' di improprio: "Allunga la corda, Maryam, e che Dio ti allunghi la vita!"⁵.

Cinque anni fa, dunque molto tempo dopo questi eventi, mi trovavo in non so quale capitale dell'Europa dell'Est quando un amico mi riferì che una giovane coppia di sposi palestinesi immigrati dal Libano e originari di Shafā 'Amru, volevano invitarmi a cena. Accettai volentieri: i due, suppergiù coetanei dei miei nipoti, mi raccontarono di quando, nel '48, i loro genitori avevano lasciato Shafā 'Amru partecipando a quello che fu un vero e proprio esodo di migliaia di palestinesi. Alla fine erano arrivati al campo profughi di Yārmūk, vicino a Damasco, dove loro, cugini primi, erano entrambi nati e cresciuti. Dopo il matrimonio si erano trasferiti a Beyrut e avevano appena iniziato a cercare una sistemazione, quand'ecco che l'*Adon*⁶ Sharon li aveva costretti all'esilio: emigrati in Europa, avevano temporaneamente trovato rifugio in quella città.

Fin dalle prime battute della nostra conversazione, e soprattutto da quando iniziò a parlare la moglie, le mie orecchie ritrovarono l'armoniosa cadenza della parlata del mio paese, quel modo particolare, proprio della mia gente, di strascicare le parole come stessero cantando. Non esagero: mi parve così tanto di sentir parlare una cuginetta morta una cinquantina d'anni prima, che i miei capelli tornarono scuri come un tempo! Per un attimo vidi di fronte a me il suo musetto da bimba di campagna e la sentii ridere e parlare con il tono civettuolo che hanno le ragazze delle nostre parti: istintivo, schietto, scevro di qualsivoglia affettazione.

Vedendomi così colpito, il mio giovane ospite s'ingegnò a stuzzicarmi sciorinandomi una serie di racconti sulle diavolerie di questo e quel vecchietto di Shafā 'Amru: storie del paese che avevamo entrambi ricevuto in eredità da nonni e genitori. Lui cominciava il racconto e io lo proseguivo; a un certo punto tirò fuori anche l'episodio di mio nonno Yūsuf e sua moglie Maryam – e di quell' "improprio" che lui le aveva proferito contro. Dopo un po', eccolo intonare la canzone col succitato ritornello: "Qui il quaderno, Shukrī".

⁴ La moglie di Lot venne tramutata in una statua di sale per essersi voltata a guardare le città di Sodoma e Gomorra mentre Dio le distruggeva (cfr. Gen. 19, 23-26 e Cor. 11,81)

⁵ In determinati contesti, questo tipo di augurio può venire interpretato come una maledizione attenuata ("Che Dio ti accorci la vita").

⁶ "Signore" in ebraico. Habibi fa qui un'esplicita allusione all'invasione israeliana in Libano del 1982.

Credevo di averla dimenticata, e invece le strofe mi tornarono in mente una dopo l'altra!

Trascorsi tutta la sera a parlare con i miei giovani ospiti, venendo così a sapere molte cose che ignoravo: i palestinesi che, scacciati dai loro villaggi, vivono profughi in terra d'esilio, si sono portati dietro le usanze e le tradizioni dei loro luoghi di origine. Hanno vissuto insieme nello stesso campo, in uno stesso quartiere o in uno stesso lotto di terreno, aiutandosi l'un l'altro e sposandosi fra di loro, riuscendo così a preservare la cultura della propria gente, ivi compreso il dialetto e il proprio accento. Se così non fosse stato, se i rami non si fossero presi cura delle radici, non avrebbero mai potuto sopportare il peso di vivere lontano dal proprio paese.

Le cose sono invece andate molto diversamente per i palestinesi delle città. A partire da quella sera, cominciai a pensare di scrivere quello che è poi diventato *Peccati dimenticati*, un romanzo che parla della mia città, Haifa, e di quanto è successo ai suoi abitanti arabi. La società araba urbana aveva compiuto notevoli progressi nel campo della "civiltà" come la si intendeva allora: c'erano professionisti, organizzazioni sindacali e una intensa vita culturale. Ma tutto questo è stato sradicato, disperso ai quattro venti, in modo che la tragedia del popolo palestinese è stata totale perché ha colpito non solo chi ha dovuto andarsene, ma anche quelli che sono rimasti. Dice bene il nostro poeta Tawfiq Ziyād quando, rivolgendosi ai suoi, ai nostri fratelli profughi, così si esprime:

*La tragedia che vivo
è la mia parte del vostro dramma.*

Certo, ma dopo quella sera mi sono reso conto che il dramma della società palestinese urbana è il più profondo e assoluto, proprio perché riguarda tutti, esuli e no. Ecco perché, in *Peccati dimenticati*, mi sono ritrovato a scrivere:

Quelli che amavo sono andati via e sono rimasto solo come una spada:
un cavaliere solitario in una società straniera che non si limita a ignorare – e a negargli – lo statuto che si confà al suo rango, ma addirittura, talvolta, non lo considera manco un essere umano⁷.

Mi rallegro e mi consolo ripetendo i versi di 'Amr ibn Ma'dikarib⁸:

⁷ E. HABIBI, *Peccati dimenticati*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 123-ss.

⁸ Abu Thavr 'Amr ibn Ma'dīkarib al-Zubaydī (m. 636 o 637 d.C.) fu un poeta yemenita eroicamente morto nella battaglia di Q...disiyya contro i Sasanidi.

*Non mi rattristo e non mi dispero,
dato che a nulla serve il mio pianto,
ma quando partirono coloro che amavo,
siccome una spada rimasi solingo.*

Sempre in *Peccati dimenticati*, ho descritto la società urbana palestinese di Haifa con questa immagine:

Un mondo intero crollato come la quinta di un teatro e inabissatosi nel vuoto proprio mentre, nel fiore della giovinezza, era felice di partecipare alla commedia della vita. I colori della scena, ora, si mischiano, le pareti si accasciano e le corde si svolgono, trascinando gli attori che rimangono penzoloni: chi sospeso per le gambe, chi per le braccia... chi, addirittura, impiccato. Una trave di legno si spezza, e si tira dietro un uomo di mezza età dalla corporatura robusta.

La sala rigurgita di spettatori che, in preda a un crescente entusiasmo, applaudono freneticamente.

Un attore, appeso per un piede, si dondola a testa in giù. Guarda gli spettatori con una speranza negli occhi: “Possa il sipario non separarci di nuovo! Che non ci siano più gli attori da una parte e gli spettatori dall'altra, ma soltanto una sala con degli esseri umani. Ehi, gente!”

Gli spettatori, intanto, erompono in evviva frenetici e, in preda all'entusiasmo, avanzano in massa. Vogliono togliere detriti e calcinacci, e per farlo passano sul corpo dell'attore sospeso per il piede, che ha solo gli occhi per vedere, le orecchie per sentire e il cuore per soffrire. Spazzano il suolo, tranciano le corde inutili, tolgono di mezzo le travi spezzate. Sotto le ruspe con cui sono venuti a portar via le macerie, emergono i foglietti che gli attori si nascondevano in tasca: per consultarli di nascosto quando la loro memoria li tradiva⁹.

A quei tempi c'erano anche altri “spettatori”: non erano pochi, e non si limitavano a guardare. Ogni cavaliere, quando resta “solo come una spada”, volge lo sguardo verso coloro che lo accerchiano e, con la speranza negli occhi, pone la domanda cruciale: “C'è qualcuno disposto a parlarmi?”. C'erano altri spettatori, sì, e di certo ce ne sono molti anche oggi – ma guardando con gli occhi della memoria direi che le persone buone, allora, erano più numerose, e soprattutto avevano più coraggio.

Ricordo un giorno d'inverno, nel '48: ero a Nazareth e fu quando avvenne il famoso scontro fra i soldati ebrei comunisti e gli altri soldati ebrei che

⁹ E.HABIBI, *Peccati dimenticati*, cit., pp. 126-127.

avevano fatto un'incursione nelle case di via 'Abbās, a Haifa, per scacciare gli arabi che ancora vi abitavano e occuparle. Quella sporca operazione era iniziata fin dal mattino presto, quando nelle case prese di mira c'erano solo i vecchi, le donne e i bambini. Da noi c'erano mia madre Warda, mia moglie e la nostra bambina che, in quell'indimenticato giorno, non aveva ancora compiuto un anno. I soldati ebrei nostri alleati fronteggiarono gli aggressori e riuscirono a cacciarli dalla maggior parte delle case in cui avevano fatto irruzione. Un coraggioso amico di quei tempi, Abrāhām Ben Sūr, mi portò subito a Haifa con la sua auto, una jeep dell'esercito: senza di lui, non ce l'avrei mai fatta ad arrivare così in fretta, perché gli arabi non potevano spostarsi da una città all'altra senza un lasciapassare del governatore militare – e voglio aggiungere che l'obbligo del lasciapassare è rimasto in vigore sino al 1966, ovvero è stato abrogato solo un anno prima dell'aggressione del giugno 1967!

Quel giorno, dunque, arrivai a casa nelle prime ore della sera e vi trovai, oltre a mia madre e a mia moglie con in braccio nostra figlia, un soldato ebreo grande e grosso: aveva fatto irruzione in casa nostra insieme agli altri, e non aveva nessuna intenzione di andarsene. Finita la battaglia, i nostri alleati erano ormai partiti e per le strade regnava un'oscurità angosciosa. Eravamo soli, lui e io: ci sedemmo uno di fronte all'altro e ci guardammo negli occhi, in silenzio, per tutta la notte. Poi, poco prima dell'alba, il soldato si alzò e uscì di casa. Fino all'ultimo giorno della sua vita, mia madre Warda, detta Umm Wadi', non ha mai dimenticato il favore resoci da quel giovane ebreo, Abrāhām Ben Sūr, che considerava in cuor suo un decimo figlio, il fratello degli altri nove che aveva. Oh, dove sei, Abrāhām Ben Sūr? Sei stato inghiottito anche tu dalle fauci della paura, la paura che la gente sappia di quella "debolezza" tutta umana dei tempi della tua gioventù?

No, Abrāhām Ben Sūr, non siamo noi che siamo cambiati!

Fosti tu, ricordi?, a portarmi la notizia che mio padre era morto e che mia madre era rimasta sola nella vecchia casa di Shafā 'Amru.

Così come non dimentico la volta in cui, a Nazareth, arrivasti da me con un casco di banane mature del kibbutz dove vivevi, e volesti che andassimo insieme a portarlo a mia madre Warda, a Shafā 'Amru, per poi accompagnarla a Haifa con la tua jeep militare. Umm Wadi' non sapeva che stavamo arrivando, eppure la trovammo davanti alla porta di casa, sola: una vecchietta di ottant'anni che aspettava. Ma aspettava cosa?

Scesi per primo dall'auto e le comparvi innanzi all'improvviso. Aveva perduto ogni speranza, non era più "come una spada solitaria", no: si era tra-

sformata in una “macchia infamante”, un rimprovero vivente per i miei rimorsi. Pronunziò un paio di volte il mio nome, poi cadde a terra svenuta.

Più tardi, sulla strada verso Haifa, si sforzò di tranquillizzarmi e di calmare la mia cattiva coscienza dicendo di essere sempre stata certa che io solo, fra i suoi figli, non l'avrei mai abbandonata, e che sarei venuto a salvarla nel momento del bisogno. “Leggevo quello che scrivevi per il tuo giornale, mi disse, e seguivo in silenzio le discussioni fra te e i tuoi fratelli”.

La sua innata sensibilità le fece capire che quel suo “ultimo figlio”, Abrahām, si sentiva un po' a disagio, e così prese a parlargli delle amiche ebreo della sua infanzia, a Shafā ‘Amru. Gli disse che la loro amicizia si era mantenuta a Haifa, “quando le loro famiglie vi emigrarono, come la nostra, alla fine della guerra”. Diceva il vero, mia madre, in quel che raccontava al suo figliolo ebreo: anch’io ricordo ancora quelle anziane signore che venivano a trovarla nella nostra casa di via ‘Abbās. Si sedevano per terra a gambe incrociate e chiacchieravano con voci acute che trovavamo buffe e divertenti. Non ricordo con certezza se portassero anche i loro figli, ma credo proprio di sì. E allora mi chiedo: gli ebrei di Shafā ‘Amru hanno raccontato ai loro figli di quelle visite a casa del “maestro Shukri”, a Haifa? Credo di no: se loro – e altri come loro – avessero parlato di queste cose, il nostro paese non avrebbe conosciuto il “kahanismo” – e questo, *a fortiori*, non vi avrebbe proliferato.

Personalmente, però, mi ritengo una di quelle persone che della luna riescono a vedere sempre e solo la faccia illuminata. Così riesco a scusare anche quegli amici ebrei dall'animo sensibile che rifiutano di crederci quando affermiamo di essere favorevoli a una soluzione pacifica e duratura, basata sulla creazione di uno Stato palestinese accanto a quello di Israele. Riesco a scusarli, sì, e giustifico questa loro diffidenza, ai miei occhi e a quelli del mio popolo, ascrivendola alla cattiva coscienza per i torti che ci hanno inflitti, come affermano chiaramente le parole di Moshe Dayan: “Se fossimo stati al loro posto...”.

Ma non c'è alcun posto per questo “se” nella storia reale. Comunque, se proprio vi aggrappate a questa logica, ecco cosa vi dico: se fossimo stati al vostro posto, non avremmo permesso ai nostri reazionari di trattarvi come i vostri hanno trattato noi. Anzi, vi dirò di più: se pure radunaste tutti i “se” di tutte le lingue del mondo, non potreste giustificare anche una sola, la più piccola e insignificante, delle offese che sono state inflitte a quello che voi chiamate “l'altro popolo”. E per finire aggiungo che il vero problema è questo: gli uomini e le donne che, membri di quel popolo che opprime “l'altro” e ne occupa la terra, possiedono una coscienza, hanno l'obbligo di fare tutto ciò che possono, giorno dopo giorno e ora dopo ora, per estirpare ogni legittimo dubbio che l’“altro popolo” – quello oppresso e sotto occupazione – nu-

tre sulla sincerità dei richiami alla pace e alla coesistenza provenienti dal loro stesso popolo: quel popolo il cui governo, appunto, opprime “l'altro” e ne occupa la patria. E si adopera, passo dopo passo, ad annientarlo.

Umm Wadī' non riuscì a superare lo choc di quei giorni. La sua vita, ormai, ce l'aveva alle spalle... la maggior parte dei figli e dei nipoti vivevano in terra di esilio... Un giorno andò al circolo di via 'Abbās per partecipare a una riunione di donne ebrae e arabe. Erano i giorni della campagna elettorale e l'oratrice, un'ebrea ungherese, insisteva sulla nostra battaglia per il ritorno in patria dei profughi palestinesi. Umm Wadī' la interruppe: “E i miei figli, quando torneranno?”. Confusa, l'altra rispose: “Torneranno quando ci sarà la pace”.

“Non è vero! gridò Umm Wadī'. Mio figlio Emile non mente, e mi ha detto che, se pure torneranno, ci vorrà molto tempo: non li rivedrò più a casa nostra. Sarò morta e sepolta, io, quel giorno!”.

Dopo quella riunione, prese l'abitudine di recarsi di nascosto in un angolo dei “giardini 'Abbās”, vicino a casa nostra; si appoggiava a una roccia riparata da un albero di olivo e, tutta sola, piangeva su se stessa, lontana dai figli in esilio, e soprattutto sulla sorte del suo ultimogenito, Na'im.

“Na'im, dove sei? Cosa ti è successo, mio povero Na'im?”.

Non sapevo di questa sua nuova abitudine: me ne resi conto solo quando sentii le mie due nipotine che, giocando “a nonna Umm Wadī'”, sospiravano: “Mio povero Na'im!”

Quell'anno, mia madre attraversò la porta di Mandelbaum¹⁰ per andare a vivere coi suoi figli profughi a Damasco: e proprio a Damasco, in Siria, e non a Shafā 'Amru, rese l'anima al Creatore.

“Tu resta pure qui: hai ancora un bel po' di anni da vivere, puoi aspettarli”. Fu più o meno con queste parole che, quando ci separammo, dal lato israeliano della “porta di Mandelbaum”, mia madre, Umm Wadī', mi disse addio.

Sono rimasto.

Fino a oggi – e finché avrò vita – quando immagino mia madre, la vedo restare qui con me.

Le madri, si sa, restano sempre ben salde sulla terra.

¹⁰ Prima della guerra del 1967 era l'unico punto di passaggio fra la parte israeliana e quella giordana di Gerusalemme. Non si tratta di una vera e propria porta, ma di un posto di blocco che prende il nome dalle rovine della casa di un commerciante ebreo, distrutta nel 1948. Nel 1954, Habibi ha scritto un racconto intitolato appunto *La porta di Mandelbaum*, la cui traduzione in italiano si trova in I. CAMERA D'AFFLITTO (a cura di), *Narratori arabi del Novecento*, Bompiani, Milano, 1994, vol. I., pp. 170-177.

SHAKESPEARES MÄDCHEN UND FRAUEN DI HEINRICH HEINE¹

Silvia Ulrich

I

Nella ricca produzione poetica, saggistica e pubblicitaria di Heine vi è un saggio – ad oggi pressoché trascurato dalla critica italiana² – sul grande *playwright*. Si tratta di un'introduzione e commento a 45 siderografie, realizzate e esposte a Londra nel 1836/1837 per una mostra intitolata *The Shakespeare Gallery*, ad opera dell'incisore Charles Heath (1785-1848) e raffiguranti i personaggi femminili dei *plays* di William Shakespeare. Il saggio si suddivide in quattro parti: nella prima (introduzione, pp. 153-167 [5-24,GZ]) e l'ultima (conclusione, pp. 245-255 [98-110, GZ])³ Heine traccia una breve storia della ricezione di Shakespeare (*Wirkungsgeschichte*) in Gran Bretagna e in Germania fino all'epoca tardo-romantica, per poi passare alla ricezione del poeta in Spagna, Francia e Italia. Le due parti centrali vertono invece sui singoli caratteri femminili, attinenti rispettivamente alle tragedie (III, pp. 168-230 [25-97, GZ]) e alle commedie (IV, pp. 231-244). In generale la critica tedesca non ha espresso un giudizio lusinghiero su quest'opera⁴, che lo stesso Heine ammette di aver

¹ H. HEINE, *Shakespeares Mädchen und Frauen*, in *Heines Werke. Säkularausgabe*, bearb. v. F. MENDE, Akademie Verlag, CNRS, Weimar-Paris, 1994, Bd. 9 u. K. [*Donne e fanciulle di Shakespeare*, tr. it. parz. di G. Zippel, Milano, Sonzogno, 1918; *Le donne di Shakespeare*, ritrad. parz. di M. Cardelli, Firenze, le Càriti Editore, 1999]. Di seguito si indicano tra parentesi le pagine dell'originale e della traduzione con le iniziali del traduttore.

² Oltre a L. MITTNER (*Storia della letteratura tedesca*, vol. III/1, p. 250 n. 6 e a una recente edizione dei *Frammenti inglesi*, a cura di M. DE PASQUALE (Napoli, Liguori, 2001), segnalo la recente monografia di M. E. MONTIROLI, *Riscritture tedesche del "Coriolanus" di Shakespeare (1609-1951). Ricezione politica e politica della ricezione*, Frankfurt a. M., Lang, 2013, in particolare pp. 105-152 dove in una puntuale disamina della ricezione tedesca di Shakespeare non si fa tuttavia cenno a Heine.

³ Essi sono assenti nella ritraduzione di M. Cardelli.

⁴ Tra i contemporanei cfr. M. REICH-RANICKI, *Il caso Heine*, tr. it. E. Paventi, Milano, La Giuntina, 2007 p. 60.

composto in condizioni di salute già precarie e in tempi piuttosto stretti, dietro allettante compenso⁵. Gli si rimprovera una conoscenza superficiale dell'opera del drammaturgo inglese, assenza di rigore metodologico e di scrupolo filologico⁶. In realtà, a dispetto dell'assenza di profondità critico-letteraria sull'opera shakespeariana – peraltro assente fin dagli albori della sua ricezione in Germania – si concentrano, nel microcosmo del testo, tratti caratteristici del pensiero di Heine: il saggio sul poeta Shakespeare è dunque un saggio sul poeta Heine⁷.

Commissionato dall'editore parigino Delloye nel 1838 e distribuito in Germania da Brockhaus & Avenarius con i testi in tedesco del poeta *jungdeutsch* e in francese di George Sand⁸, il saggio era già stato anticipato da alcune opere maggiori – tra cui i *Frammenti inglesi* (1828), *Sulla storia della filosofia e religione in Germania* (1834) e la *Scuola Romantica* (1835), nata come risposta allo scritto di M.^{me} de Staël *De l'Allemagne* (1810) – che lo avevano inserito all'interno del dibattito culturale franco-tedesco.

Per chiarire il rapporto di Heine con il grande drammaturgo, i *Frammenti inglesi* costituiscono un termine di paragone obbligato. È significativo, ad esempio, che il saggio su Shakespeare si apra con alcune considerazioni davvero poco lusinghiere sull'Inghilterra, definita come un “paese fastidioso”, e gli inglesi “un popolo antipatico, [...] stecchito, gretto, egoista, [...] un popolo grigio, uno sbadigliante mostro, il cui respiro non è che aria mefitica e noia mortale” (p. 153 [p. 5, GZ]). Simili considerazioni provengono dall'esperienza che Heine aveva vissuto durante il soggiorno londinese nel 1827, quando ancora credeva – secondo l'opinione comune – che un popolo pacifico come quello degli inglesi potesse essere di esempio contro il Terrore nel quale erano precipitate le speranze ri-

⁵ 4000 franchi secondo K. J. HÖLTGEN, *Über «Shakespeares Mädchen und Frauen»*. Heine, *Shakespeare und England*, in *Heine-Studien: Referate und Diskussionen*, hrsg. von M. WINDFUHR, Hamburg, Hoffmann und Campe, Heinrich Heine Verlag, 1973, pp. 464-488, qui p. 464; cfr. anche W. WADEPUHL, *»Shakespeares Mädchen und Frauen«*. Heine und Shakespeare, in *Heine-Studien*, Weimar, Arion-Verlag 1956, pp. 114-134, in part. pp.129-132.

⁶ Heine inserisce tra le tragedie anche le figure di Jessica e Porzia del *Mercante di Venezia*, mentre alle commedie vengono riservate solo numerose citazioni, spesso approssimative o addirittura errate, prive di commento personale. Cfr. C. V. RÜDIGER, *Die Zitate in Shakespeares Mädchen und Frauen von Heine*, in «Euphorion» 9 (1912), p. 290-297.

⁷ Per questo motivo il saggio è particolarmente adatto alla didattica nei corsi universitari di letteratura triennali. Mi avvalgo, in questa sede, dell'esperienza maturata con la prima annualità triennale per le classi L-11 e L-12 nell'a. a. 2013/2014.

⁸ Cfr. K. J. HÖLTGEN, *«Shakespeares Mädchen und Frauen»*. Eine Fehlzuschreibung, in «Heine-Jahrbuch» 14 (1975), pp. 47-49, qui p. 48.

voluzionarie francesi. Ma il soggiorno inglese lo deluderà profondamente per l'acquiescenza dal sapore *biedermeier* del *Middleclass*, pago del suo modesto focolare domestico, mentre i grandi industriali si arricchivano ai danni di una massa operaia oppressa e inconsapevole. Heine si scaglia contro il filisteismo e anche contro il capitalismo, che in Inghilterra mostrava già i suoi pericolosi effetti sul decoro della persona (miseria e criminalità) e sulla dannosa involuzione dello spirito (“mandate a Londra un filosofo, [...] ma non un poeta”)⁹, ma che nella Germania dell'epoca, ancora arretrata dal punto di vista industriale, non si potevano certo ancora immaginare. Eppure una simile terra ha dato i natali all' “uomo al quale noi dobbiamo l'evangelo mondiale” (p. 153 [5, GZ]), certo in tempi non ancora sospetti: in epoca elisabettiana, infatti, il protestantesimo si era mostrato “nella sfrenata libertà di pensiero” (*ibid.*, [p. 6, GZ]), senza per questo opprimere il modo di vivere e di sentire del popolo inglese. Ai tempi di Shakespeare l'anglicanesimo non si era ancora mutato in puritanesimo – deriso da Swift nel celebre pamphlet *On sleeping in Church* e sbeffeggiato in seguito da Heine e da Georg Weert¹⁰ – come invece accadeva in Germania alla fede protestante con il pietismo. Nel saggio, il paragone tra Shakespeare e gli inglesi è ricalcato sulla falsariga di quello tra Cristo e gli ebrei (“Conosco un buon cristiano di Amburgo il quale non poteva darsi pace che il nostro Signore e Salvatore fosse giudeo di nascita”, *ibid.*, [p. 5, GZ]), esaltando in tal modo la propria conversione al cristianesimo protestante, che non gli era valsa, in patria, l'auspicata fine delle discriminazioni subite all'università e nella vita pubblica. Eppure, a dispetto della voragine – non solo temporale – che separa il genio di Shakespeare dal resto della popolazione inglese contemporanea a Heine, egli nota una certa “coesione”, che rende i britannici un popolo unito al di là delle varie disomogeneità¹¹, ma soprattutto fiero del loro “rappresentante” culturale:

Quest'incessante rammentare Shakespeare, e per mezzo di Shakespeare mi si manifestò chiaramente durante il mio soggiorno a Londra [...]: questi drammi li conosce nel paese non solo ogni persona colta, ma

⁹ H. HEINE., *Englische Fragmente*, in *Heines Werke. Säkularausgabe*, cit., Bd. 5, pp. 138-194 [*Frammenti inglesi*, tr. it. B. Mazzi, in H. Heine, *Germania e Inghilterra. Impressioni di viaggio*, Milano, Rizzoli, 1956, pp. 179-255, qui p. 184.

¹⁰ Nel *feuilleton* apparso sulla “Neue Rheinische Zeitung” nel 1848 intitolato *Die Lange-weile, der Spleen und die Seekrankheit*.

¹¹ H. HEINE., *Englische Fragmente*, p. 142-143 [tr. it. cit., p. 193].

ognuno del popolo, anche il grosso *Beafeater*, che colla sua giacca rossa e il suo grosso viso serve di guida nel Tower [...]. Anche il sagrestano che ti conduce per l'Abbazia di Westminster ti parla sempre di Shakespeare [...]. Dovrei trascrivere tutta la guida di Londra se volessi riportare tutti i luoghi che mi destarono il ricordo di Shakespeare. Ciò mi accadde nel modo più significativo nel Parlamento (p. 156 [pp. 9-10GZ]).

La critica ha mostrato come l'idea heiniana di "coesione" fosse mutuata da A. W. Schlegel, distintosi per la traduzione di Shakespeare del 1810 (integrata e commentata da L. Tieck nel 1825), e del quale Heine aveva seguito a Bonn le lezioni di storia letteraria nel 1819. Ma per Heine è proprio Shakespeare a incarnare il concetto di totalità su cui si fondava tutta la cultura Settecentesca – rappresentato in Germania da Goethe – e che solo la messinscena dei drammi shakespeariani poteva far rivivere nell'epoca successiva alla *Kunstperiode*. Anche in Shakespeare, come in Goethe, Heine vede l'armonica unione degli opposti, compresa quella tra classicismo delle forme e genialità dei contenuti e dei caratteri, e nella sua arte un vero esempio di integrità dell'esperienza umana, più valido ancora di un Goethe che risolveva i conflitti della vita reale in esperienza estetica. Egli fa dunque del "poeta Shakespeare" un elleno e un ebreo ad un tempo¹², l'emblema di arte e spirito, di storia e natura, una proficua eredità medievale unita alle conquiste dei tempi nuovi, mentre dei suoi personaggi fa dei modelli di vita concreta. Dei *plays* shakespeariani, infatti, egli ammira la capacità di abbracciare la totalità della vita e, nelle tragedie in particolare, la possibilità data alla vita e all'amore di riscattare l'individuo dalla morte, relativizzando così ogni elemento prettamente romantico con cui lo "degustano" i contemporanei, mettendolo anzi in ridicolo, come, ad esempio, nel commento a Cleopatra:

Questa donna capricciosa, voluttuosa, mutevole, freneticamente civetta, questa parigina dell'antichità, questa diva della vita, regna burlandosi sull'Egitto, sull'immota, silente terra dei morti... L'Egitto, sapete, quel *Mizraim* pieno di misteri, quella valle del Nilo stretta come una bara... in un canneto piange un coccodrillo o l'abbandonato bambino della Rivela-

¹² Cfr. il testo relativo a Porzia (*Il mercante di Venezia*, p. 227 [p. 93, GZ]): "Se vogliamo considerare quest'ultimo [Shylock], come s'usa di fare, quale rappresentante della Giudea rude, severa e nemica dell'arte, Porzia ci appare allora la rappresentante di quella rifioritura dello spirito greco, [...] che noi amiamo e ammiriamo ancora oggi sotto il nome di Rinascimento".

zione... [...] ovunque morte, pietre, mistero... e su questa terra regnò la bella Cleopatra. Com'è spiritoso Dio! (*Cleopatra*, p. 183, [p. 31, MC]).

Non la natura si specchia nello spirito di Shakespeare, ma in lui è innata l'immagine della natura – *natura naturans* – un'immagine del Tutto che egli porta con sé; intuisce, conosce ogni parte del mondo visibile, l'universale connessione, lo scopo ultimo dei fenomeni naturali che si esprimono in una palpabilità concreta, in un afflato vitale che fuoriesce dalla pagina e oltrepassa la soglia della scena: “il luogo d'azione dei suoi drammi è questa sfera terrestre, e questa è la sua unità di luogo; l'eternità è il periodo nel quale si svolgono i suoi drammi, e questa è la sua unità di tempo; proporzionato ad ambedue è l'eroe dei suoi drammi, che da essi irradia come centro d'azione, e rappresenta l'unità di interesse” (p. 159 [p. 13, GZ]). Ecco perché per Heine il poeta inglese rappresenta l'antidoto ai persistenti effetti di un tardo romanticismo alquanto dannoso che può venire, in tal modo, superato. È presente qui una traccia del metodo dialettico che Heine aveva appreso a Berlino frequentando Hegel: critica al romanticismo (tesi) e esaltazione degli aspetti illuministici e classicisti, anche in termini di rigore estetico (antitesi), convergono nella figura di Shakespeare, che li restituisce in armoniosa sintesi anche oltre la cronologia delle periodizzazioni storico-letterarie.

Nel saggio su Shakespeare vengono dunque ripresi i temi delle opere precedenti – l'aspro confronto del poeta con le posizioni ideologiche franco-inglesi rispetto ai diritti socio-politici dell'individuo e alla democrazia, così come l'interpretazione fuorviante della cultura romantica tedesca ad opera dei francesi – temi che sono però rielaborati alla luce di nuove suggestioni. L'intento di portare la critica letteraria in primo piano rispetto alla polemica – *topos* ricorrente nella prosa heiniana – funge da maschera: in esso emergono aspetti e tematiche decisamente attuali, tanto nella scrittura – la glossa o digressione, così come il predominio della prosa sulla poesia – quanto nel contenuto, in particolare il commento di attualità sempre pronto a mutarsi in satira oppure il coraggioso sguardo europeo in un'epoca pervasa dal nascente patriottismo nazionalistico: elementi, questi, che fanno di Heine un precursore della modernità. Ad essi si aggiungano quelle che un secolo dopo Bertolt Brecht avrebbe individuato come le “cinque difficoltà nel dire la verità”, ossia quelle astuzie che il poeta deve adottare per eludere la censura. Heine le aveva individuate nell'ironia e nella satira verso i colleghi scrittori (August von Platen, Ludwig Börne, Franz Horn), nella compresenza di linguaggio quoti-

diano e dotto o nell'accostamento tra contenuti aulici e riferimenti enogastronomici alla vita quotidiana (es. nel paragone con il “vino leggero della democrazia” dell'epoca elisabettiana e la ben più decisa *brown ale* del puritanesimo, che tuttavia lascia intendere una certa predilezione di Heine per la birra, proprio come gli inglesi contemporanei di Shakespeare!)¹³, o ancora autogiudicando le proprie opere noiose¹⁴ nel tentativo di dissuadere il censore. Ma il saggio è soprattutto un caso esemplare del “metodo comparatistico” di Heine: esso rappresenta un confronto – attraverso la poesia del grande drammaturgo – tra le culture tedesca, francese e inglese, facendo del suo autore un vero intellettuale europeo in netto anticipo sui tempi¹⁵. È un confronto che avviene su più piani: quello politico-religioso, quello della ricezione letteraria e uno assai più prosaico, che definiremmo “turistico-culturale”. Heine si pone infatti come Cicerone (p. 167, [p. 24, CZ]), con l'intento di guidare il visitatore in un percorso di riflessione sull'opera shakespeariana, che egli ritiene esemplare per i suoi connazionali. Nel ruolo di umile “portinaio”, egli persegue un fine sublime: educare i tedeschi, in particolare gli strati intermedi della popolazione – i borghesi – alla pratica di un illuminismo “di ritorno” di ispirazione francese, invitandoli al dibattito politico-culturale, dal quale fin dai tempi della *Aufklärung* essi erano stati esclusi. “Approccio turistico” non va dunque inteso in senso dispregiativo; è invece un pretesto: “farò di quando in quando come quei Ciceroni, i quali non lasciano mai che ci si sprofondi troppo nella contemplazione di qualche quadro, e con qualche banale osservazione sanno destarvi ad un tratto dal vostro rapimento contemplativo” (*ibid.*). Mascherato da semplice “consumo”, l'approccio di Heine valorizza la riflessione – come del resto ogni arte richiede allo spirito – tentando infine di risolverla in azione, che per Heine

¹³ Nei *Frammenti inglesi* Heine definisce T. D. Grabbe “betrunkenen Shakespeare” (*Heines Werke. Säkularausgabe*, cit., Bd.5K, p. 332). Cfr. anche K. J. Höltgen, *Über «Shakespeares Mädchen und Frauen»*, cit., p. 477.

¹⁴ Cfr. H. HEINE, *Die Bäder von Lütka*, in *Heines Werke. Säkularausgabe*, cit., Bd. 6, pp. 73-136, qui pp. 100-101.

¹⁵ Cfr. C. TRILSE, *Heinrich Heine als Literatur- und Theaterkritiker. Betrachtung über eine exemplarische Methode*, in AA.VV. *Heinrich Heine: Streibar Humanist und Volksverbundener Dichter. Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlass des 175. Geburtstages von H. Heine*, Weimar, Akademie der Wissenschaften der DDR, 1973, pp. 341-350; G. CUSATELLI, *Heine e l'invenzione dell'Europa*, in *Studi italo-tedeschi. XVIII Simposio internazionale nel II centenario della nascita*, Merano, Accademia di studi italo-tedeschi, 1997, pp. 1-8.

è sempre solo verbale, in accordo al grande maestro della polemica che fu, prima di lui, Lessing.

Anche sul piano della ricezione letteraria il saggio desta grande attenzione. Con esso Heine dà prova non solo della propria pertinenza nelle questioni politico-culturali coeve, ma anche di quelle critico-letterarie. Shakespeare, infatti, era stato oggetto fin dalla metà del XVIII secolo di un vivace dibattito estetico-letterario, iniziato con la diatriba tra Gottsched, Bodmer e E. Schlegel, ripreso da Wieland, Lessing e Goethe, fino a A. W. Schlegel, Tieck e Grabbe. Heine riprende le posizioni favorevoli e contrarie all'arte drammaturgica di Shakespeare, unendole in una sintesi originale e produttiva, in termini socio-culturali, per la Germania del suo tempo¹⁶.

II

Il saggio tuttavia si presenta non come un trattato sul poeta Shakespeare, né sulla drammaturgia dei suoi *plays*, ma sulle donne e fanciulle ivi rappresentate. In una prima versione, egli le definiva “belle”, sottolineando il valore consolatorio che esse potevano esercitare sull'uomo tedesco oppresso dalla Restaurazione. Quello femminile è un *Leitmotiv* ricorrente in Heine, sia dal punto di vista biografico che estetico. Molti hanno cercato di individuare relazioni tra le donne della sua vita e le figure poetiche delle sue liriche¹⁷; altri le hanno riconosciute come “muse” che ispirano il poeta dandogli occasione di parlare d'altro¹⁸. L'immagine

¹⁶ Lo stile feuilletonistico di Heine si caratterizza per la sua contraddittorietà: egli riconosce ai commentatori tedeschi il primato della migliore comprensione di Shakespeare, ma poi critica il loro personale apporto alla ricezione shakespeariana in Germania, limitato a commenti superficiali, o alla traduzione spesso parziale e non sempre congeniale, soprattutto quando è metrica, là dove la prosa meglio si confà all'intenzione originale del poeta (p. 162-163, [p. 18, GZ]). In realtà, dietro le molteplici maschere, Heine non fa che auto-elogiare il proprio apporto, anche se presentato come il semplice arabesco alle mirabili incisioni ad opera di un umile “portinaio”.

¹⁷ Cfr. B. VIGNOLA, *Le donne nella vita e nell'arte di Heine*, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1909; R. W. LEONHARDT, *Das Weib, das ich geliebt hab. Heines Mädchen und Frauen*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975; E. ZIEGLER, *Die große Frauenfrage. Zu Heines Mädchen und Frauen*, in *Studi italo-tedeschi. XVIII Simposio internazionale nel II centenario della nascita*, Merano, Accademia di studi italo-tedeschi 1997, pp. 170-185.

¹⁸ Cfr. L. A. RAINWATER VAN SUTUM, *Hiding behind Literary Analysis: Heinrich Heine's «Shakespeares Mädchen und Frauen» and Lou Andreas-Salomé's «Henrik Ibsens Frauengestalten»*, in «Monatshefte» 89 (1997), pp. 307-323.

che emerge è estremamente ambigua e oscilla tra il donnaiolo-libertino e il sostenitore dell'emancipazione femminile, intesa come *pendant* al riscatto delle minoranze etniche e religiose, di cui Heine stesso si sentiva parte; e, cosa non secondaria, è anche occasione per rispondere agli strali antisemiti di Platen, dichiaratamente omosessuale, che pretendeva di vedere nei sonetti del Bardo l'elogio di amori tutt'altro che convenzionali.

Dietro il paravento della lode all'eterno femminile vi è l'esposizione di argomentazioni assai care al poeta *jungdeutsch*, tra cui il problema ebraico e l'antisemitismo (*Mercante di Venezia*), la riflessione politica, in particolare nel dibattito tra democrazia e repubblicanesimo (*Giulio Cesare*) – che gli valse, in patria, le accuse di reazione dei *Vormärz*dichter – e quella religiosa. Lady Macbeth, ad esempio, gli offre lo spunto per riflettere, a proposito delle streghe, su cristianesimo delle origini/medievale e il paganesimo:

Shakespeare ha tradotto cristianamente le antiche divinità pagane del destino e i loro venerabili incanti [...]. Si noti che Shakespeare non ha del tutto eliminato il modo di considerare proprio dell'antico paganesimo, e le sue maghe sono quindi molto più grandiose e venerabili delle streghe di Middelton, le quali manifestano una natura più abietta e esercitano perfidie più grette; esse danneggiano il corpo, poco potere hanno sullo spirito, e sono capaci al massimo di incrostare i nostri cuoi con gelosia, malanimo, cupidigia e simili lebbre del sentimento (p. 207 [p. 35, MC]).

Oppure sulla discordia tra cristiani e ebrei rappresentata nel *Mercante di Venezia*, in cui Heine scorge i germi non già di una disputa religiosa, ma di un contrasto sociale (“non ci mostra né ebrei, né cristiani, ma oppressori e oppressi”, p. 218 [p. 83, GZ]), che fa del drammaturgo un aperto difensore della causa ebraica: “Shakespeare avrebbe fatta una satira del cristianesimo se l'avesse fatto rappresentare da quelle persone che si schierano ostilmente contro Shylock” (p. 219 [p. 84, GZ]). Ma è a proposito del dibattito tra democrazia e monarchia che Heine espone, dietro ai nomi di Jessika e Portia – delle quali poco vien detto – la propria visione politica:

Democrazia e principato non stanno fra di loro in opposizione come si è falsamente sostenuto a giorni nostri. La migliore democrazia sarà sempre quella dove uno solo sta alla testa dello stato quale incarnazione del volere del popolo, come Iddio sta alla testa del governo dell'universo; da quello, dall'incarnato volere popolare, come dalla maestà di Dio, fiorisce

la più sicura eguaglianza umana, la più pura democrazia (*Porzia, Giulio Cesare*, p. 175 [p. 34, GZ]).

Heine difensore della causa femminile o “sfruttatore”, e a modo suo anche della loro irresistibile aura, comunque sia, egli fa delle donne il proprio punto di forza, non solo nelle sue opere, ma anche nel dibattito culturale (si ricordino le colleghe M.me de Stäel e George Sand), e – ironia della sorte – anche *post-mortem*; sarà infatti una donna, per di più inglese¹⁹, a elogiare per prima il contributo europeista di Heine e del suo saggio shakesperiano, che passa attraverso l’ambigua immagine della donna e delle sue costanti.

¹⁹ G. Eliott (alias Mary Ann Evans 1819-1880), *German witt: Heinrich Heine* [*Heinrich Heine e lo spirito europeo*, tr. it. di M. Cardelli, in *Le donne di Shakespeare*, cit., pp. 9-12.

DARK SIDES OF THE ENLIGHTENMENT: AN ESSAY ON OPTIMISM

Maurizio Valsania

Eighteenth-century intellectual figures have often been portrayed as prototypes of stubborn self-reliance and inescapable optimism. And yet their specific optimism was not necessarily a synonym of stubbornness. By and large, optimism can be a signal of one's reliance on aspirations and hope. Optimism can easily be translated into a form of desire. And since a desire should never be confused with its object, optimism is not per se the realization of its wished-for outcome. It is unquestionable that eighteenth-century intellectuals, leaders, and philosophers were full of desires. But their optimism-as-desire bespoke something they lacked, something they craved, something they imagined, and not something they owned or celebrated. Optimism-as-desire did not make them exultant.

Just like "optimism", "enlightenment" is a puzzling notion in its own rights. It means many different things. The historical Enlightenment, as it actually existed, was primarily an event or, better, a set of unrepeatably historical processes, of books, institutions, and authors located at a precise moment in the course of eighteenth-century transatlantic history. As a historical and geographical set of phenomena, the Enlightenment was so complex and multifaceted – there were too many Enlightenments – that an all-encompassing discussion of its particularities is an impossibility. As to its contents, themes, and priorities, we are also compelled to acknowledge that they were treated with different emphases according to the places and the moments taken into consideration. The Enlightenment was not a school or a coherent corpus of doctrines, and almost every protagonist had a personal and unique way of interpreting it¹.

¹ On the discovery of Enlightenments (plural), see R. PORTER and M. TEICH, eds., *Enlightenment in National Context*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1981. See also C. W. J. WITHERS, *Placing the Enlightenment: Thinking Geographically about the Age of Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

We cannot arrive at a characterization of the Enlightenment, let alone at an adequate definition. However, insofar as those different historical Enlightenments reacted against earlier philosophical approaches and beliefs, some basic ingredients and a common platform must be identifiable. It is an either/or option: either “enlightenment” is a useful operative tool, and hence its adepts share a common and somehow identifiable style, or “enlightenment” is too generic a term, something we should dismiss altogether. I leave readers the burden to judge for themselves, but I cannot help thinking that the common platform can be identified. In a positive way, all the Enlightenments prompted an analogous trust in the law of nature, a very similar faith in the sufficiency of human reason, in the desirability of individual freedom, in the reliability of human understanding, and in self-government. The historical Enlightenments also encouraged reliance on method and faith in education; they laid a precise emphasis on the technical and operative character of philosophy, on the skillful management of resources, and on the reasons why one should cherish hope in achievements and progress. The Enlightenments were a form of desire that purported optimism, another form of desire. As a correlate, this desire claimed utilitarianism, activism, assertiveness, entrepreneurship, and anti-traditionalism.

The devotees of the Enlightenments, in other words, shared a common goal – the moralization and humanization of the world. And it was something more than a generic humanism. It was not a generic humanism because the Enlightenments, by means of specific instruments and concepts (education, science, freedom, self-government, and so on), tried to bring about a new and hopeful society. Enlightenment philosophers shared more than just a common target. For the first time in human history, they widely agreed on the use of common instruments. They identified a goal and delved extensively into the best instruments to realize it. It is the character of being something *specifically* practical, communal, and self-conscious that allows us to differentiate the Enlightenments from a generic humanistic endeavor.

The goal of moralization and humanization of the world, the emphasis on instruments, the specific style we are examining, entailed something ominous. The sense of venture, of fighting against enemies, and the fear of being defeated were also, undeniably, ingredients of the Enlightenment. By its very nature, the Enlightenment elicited important negative factors. It recognized that human success is always contingent. Experience, however fluctuating, was envisioned as the only reliable source of wisdom, more than any metaphysical or consoling religious idea. Enlightenment devotees ex-

PLICITLY averted once-and-for-all principles, idealism, spiritualism, rationalism, abstract reasoning, and all-encompassing systems.

The Enlightenment never fully consented to a celebration of civilization and of the results already attained. In this regard, Immanuel Kant's distinction is still of paramount importance. In *An Answer to the Question: What Is Enlightenment* (1784), Kant made clear that eighteenth-century philosophers, who prided themselves on the title of Enlightenment followers, were conscious they were not living in an enlightened age where night and darkness were defeated; they knew perfectly they lived in an age of enlightenment, which is something very different. A good portrayal of the Enlightenment would be one that puts adequate emphasis on the fact that Enlightenment did not deal with reason and light as if those elements constituted the very substance of the universe.

Descartes, Spinoza, and Leibniz, among other European seventeenth-century rationalist philosophers, had a specific frame of mind that was openly contested by the majority of the exponents of the Enlightenment. Those philosophers often found a shelter in the childish credence that this was the best among the possible worlds: a perfect, completed, un-evolving, closed universe, unalterable by human ingenuity, both by revolutions or reforms. "God", Gottfried Leibniz wrote in *Theodicy* (1710), "having chosen the most perfect of all possible worlds, had been prompted by his wisdom to permit the evil which was bound up with it, but which still did not prevent this world from being, all things considered, the best that could be chosen"².

It is legitimate, of course, to consider seventeenth-century rationalism as the source of the Enlightenment, but only when ample allowance is made for the fact that younger generations rose up against their fathers to find their own way in the world. In a way seventeenth-century "contemplators" would never have tolerated, the Enlightenment dealt with desires, with frustrations, with unsolved tensions, with disharmonies, with ideals-to-be-realized, with fears and, consequently, with a "romantic" heart and passions, with the bodily dimension of existence, and with reason as a simple temper and an attitude of this body. Enlightenment dealt with a darkness, call it the negative or the irrational moment, which is something fatally and acutely real.

Darkness was always presupposed by every philosopher of the Enlight-

² G. LEIBNIZ, *Theodicy: Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man, and the Origin of Evil*, ed. A. FARRER, La Salle, Open Court, 1985, p. 67.

enment. It was the first and foremost postulate, but, as stated, it was envisaged as something fatally and acutely real. While in rationalistic philosophies, such as those of Spinoza, Leibniz, or Hegel, the negative was in the last analysis unreal, not an enemy but rather a stage of the process, the Enlightenment gave the negative an enormous importance. Every Enlightenment devotee knew that darkness was ready to put shackles on human ventures. Alexander Pope, maybe the most renowned prophet of the Enlightenment despite the fact that he sometimes flirted with rationalism, depicted this dualism in very eloquent terms:

Lo! Thy dread Empire, CHAOS! is restor'd;
Light dies before thy uncreating word:
Thy hand, great Anarch! Lets the curtain fall;
And Universal Darkness buries All³.

Since “Universal Darkness” was perceived as an ever-present reality, the Enlightenment was mainly a question of enhancing the desire and fostering the passionate impetus to defeat it. Only from the heart might spring the good, hopeful, rational energy that allows humans to fight against such a powerful enemy. Historians establish criteria to divide the Enlightenment into periods and are quite right in locating that phenomenon in national and geographic contexts. However, in a certain sense, all the Enlightenments, both in Europe and in America, both in the 1750s and in the 1820s, were by their very nature sentimental and full of inspirational images. “I behold you”, Helvétius wrote in a famous letter to Montesquieu commenting *The Spirit of Laws* (1748), “like the hero of Milton, after having traversed the immensity of chaos, rising illustrious out of darkness”. In several senses, the Enlightenment was a reaction against rationalism and against the quietism and the contemplative stance that rationalism entailed. What really mattered was to find the good energy in order to successfully boost the hope that something could and should be done to change human life for the better. French as well as British, and German as well as American, philosophers relied heavily on their heart. Passions, sentiments, feelings, the heart, and in particular the body were the keywords of the Enlightenment culture⁴.

³ POPE, *Dunciad*, book 4, lines 653-56.

⁴ C. A. HELVÉTIUS, *Lettre à Montesquieu* (1789), in A. L. C. DESTUTT de TRACY, *A Commentary and Review of Montesquieu's Spirit of Laws ... to which Are Annexed ... Two Letters of Helvetius*, Philadelphia, 1811, p. 285. See also MILTON, *Paradise Lost*, book 3, lines 13-21.

Enlightenment figures eventually succeeded in dismissing theological and rationalistic biases that endorsed spiritualistic, anti-materialistic prejudices. A new transatlantic climate was favorable to the rejection of the idea that matter must be inert and dead, that it must be a minus when compared to that spiritual plus that could link humans to the deity and this world to the other. A culture of corporeal limits, the Enlightenment was materialistic in a way that no seventeenth-century mechanicism could ever have been. René Descartes, the French rationalist philosopher, had reduced matter to an abstraction, a caricature of itself. In this way, he had met the predominant theological standards of his time: that matter must be simple extension; that spirit had to be a more real substance; that matter, as neo-Platonic mystics would put the question, must be the principle opposed to life. The Enlightenment challenged all those prejudices.

When eighteenth-century philosophers criticized classic mechanicism (Descartes's doctrine that matter is mere extension, that is moved, but is not a spring of movement), they did so in the only possible way, by openly subverting theological censures. They often advocated a vitalism, namely, the doctrine that organized matter has an inherent vital force and therefore should be distinguished from an inorganic substrate that requires divinity and "Spirit" to be vivified. "Seemingly paradoxically", Roy Porter has written in an influential book on the British Enlightenment, "vitalism was thereby recruited to bolster materialism: having banished belief in the natural qualities and manifestations of the soul and other spiritual power ('anima'), enlightened thinkers such as Erasmus Darwin then found the mechanical philosophy inadequate to explain those special features of living matter (such as generation) which the 'animists' had highlighted; hence they extended the power of self-organization to all matter, by analogy with such phenomena as crystal growth". The theology-acquiescent distinction between matter and spirit eventually dissolved. In *Disquisitions Relating to Matter and Spirit* (1777), Joseph Priestley made extremely clear that all matter must be spiritualized, or vice versa, and that the mysteries of mind/body relationships have to be deleted as a false problem. Bodies reappeared, but vivified and rehabilitated. Materialism dethroned human beings from their supposed spiritual exceptionalism, from their hypothetical likeness to God, and from an alleged dominion over the natural world. Humans were relocated in a living nature⁵.

⁵ R. PORTER, *The Creation of the Modern World: The Untold Story of the British Enlightenment*, New York, W. W. Norton, 2000, p. 140.

“We are veritable moles in the field of nature”, La Mettrie wrote as a conclusion to his famous *Man a Machine* (1747), and as a consequence “we achieve little more than the mole’s journey and it is our pride which prescribes limits to the limitless”. Erasmus Darwin agreed, and stated clearly that the real philosopher “should eye with tenderness all living forms,/his brother-emmetts, and his sister-worms”. Whether British or French, the Enlightenment gave several lessons of intellectual humility, and materialism was the main rhetorical instrument deployed to this purpose. “Too small for such an immensity”, the great naturalist Buffon wrote, “overwhelmed by the number of wonders, the human mind succumbs” (*Trop petit pour cette immensité, accablé par le nombre des merveilles, l’esprit humain succombe*). Effaced by the scenario of “a perpetuity of destructions and renewals” (*une perpétuité de destructions & de renouvellemens*), human beings should come to terms with the fact that they are but lesser parts of an all-powerful, not fully understandable nature. This antihumanistic message – that humans live in a powerhouse that they cannot fully understand, let alone control – was what Buffon had clearly in mind and tried to spell out in all of his writings: “The first truth that comes out of this serious examination of Nature, is a truth perhaps humiliating for man; it is that he ought to list himself in the class of animals, which he resembles through all that he has of material properties, and even their instinct would appear to him possibly more sure than his reason, and their industry more admirable than his arts” (*La première vérité qui sort de cet examen sérieux de la Nature, est une vérité peut-être humiliante pour l’homme; c’est qu’il doit se ranger lui-même dans la classe des animaux, auxquels il ressemble par tout ce qu’il a de matériel, & même leur instinct lui paroîtra peut-être plus sûr que sa raison, & leur industrie plus admirable que ses arts*)⁶.

The goal of the Enlightenment was the public exposure of pretensions and self-righteousness, and a direct attack on “know-all”, on metaphysicians who thought they could fathom all the secrets of the world. Humility and a spirit of compromise sanctioned Enlightenment’s firm refusal of the myth of systematic and metaphysical knowledge. In their personal language, each of the eighteenth-century enlightened philosophers embodied, as Roy Porter has put it, “Enlightenment’s hatred of a priori scholastics,

⁶ J. O. de La METTRIE, *Man a Machine*, ed. G. C. BUSSEY, Chicago, The Open Court Publishing Co., 1912, p. 145, E. DARWIN, *Temple of Nature*, canto 4, lines 427-28, G. L. L. comte de BUFFON, *Histoire naturelle générale et particulière* (1749-1804), 44 vols, Paris, vol. 1 (“1er discours”), p. 15, pp. 16-17.

logic-choppers, pedants, know-alls and other dunces". They all launched warnings to humans to heed their limits, to acknowledge the powers of circumstances, and to also realize that the seemingly greatest human ideal, being human, is in reality contingent, tentative, an evolutionary strategy, a desire: humans were no longer the proprietors of the world⁷.

Diderot stated the matter clearly: "And, indeed, how is it possible that our knowledge should not be uncertain and circumscribed? Our organs are so feeble, and our means so insufficient, our studies so much interrupted, our life so much agitated, and the object of our inquiries is of so immense an extent!" The truly enlightened philosopher, César Chesneau Dumarsais wrote in the *Encyclopédie* (1751-72), under the famous entry "Philosophe", that the latter is not an all-knower; he just "walks the night", like every other ordinary human being, "but he is preceded by a flaming torch" (*il marche la nuit, mais il est précédé d'un flambeau*). From Voltaire to Buffon, from Pope to Macpherson, from Destutt de Tracy to Sterne, from England to France and America, the Enlightenments were very coherent in their project of disclaiming the dream of determining the "first principle" and the secret telos of all things, and of reducing everything to order and clear form. "This is the aim of metaphysics", wrote Destutt de Tracy. "We would rank it among the arts of imagination intended for our satisfaction, and not for our instruction" (*C'est là l'objet de la métaphysique. Nous la rangerons au nombre des arts d'imagination destinés à nous satisfaire, et non à nous instruire*)⁸.

As Montesquieu made clear in all his writings, there are excellent reasons to conclude that human beings are *radically* dependent on the environment. By the same token, as David Hartley taught in his *Observations on Man* (1749), there are still better reasons to presume that they are a sheer combination of matter. Arguing that humans are part of a living, material nature, that they are bodies striving to achieve a possible goal, also means emphasizing that they are mortal. Once again, a specific climate existed that put a clear emphasis on that link.

In their personal and unique way, Buffon, La Mettrie, d'Holbach, Helvétius, Condillac, Voltaire, Diderot, Bolingbroke, Locke, Kames, Hume,

⁷ R. PORTER, *The Creation of the Modern World*, p. 55.

⁸ D. DIDEROT in RAYNAL, *A Philosophical and Political History of the Settlements and Trade of the Europeans in the East and West Indies* (1770), reprinted Edinburgh, 1804, vol. 4, book 11, chapter 10 ("Colour of the Inhabitants"), p. 35, A. L. C. comte DESTUTT de TRACY, *Projet d'éléments d'idéologie*, Paris, 1801, Préface, p. 3.

Reid, Shaftesbury, Priestley, and many other philosophers have also underscored human mortality. Both their allegiance to materialism and their discourses on human possibilities are demonstrations of that. What was common to all the intellectual figures of the Enlightenment, whether or not they formally endorsed materialism, was the tenet that only mortals have possibilities, and that only mortals could hope, struggle, succeed, while overpowerful gods would instantaneously transform into reality everything they willed. A discourse on possibilities and civilization is per se a discourse on risks taken, on limits, on mortality and human transience. A number of texts and authors prepared that climate. Throughout the eighteenth century, in literature as well as in philosophy, wide allowance was made for mortality.

Quite often, the emphasis on mortality also took the very romantic form of a worship of death. James Macpherson was but one among many others to have deepened the eighteenth-century phenomenology of death. Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1765), Joseph Warton's *The Enthusiast* (1749), Thomas Gray's *Odes and Sonnets* (1742), Samuel Richardson's *Pamela* (1740), Edward Young's *Night Thoughts* (1742), William Collins's *Persian Eclogues* (1742), and James Thomson's *Seasons* (1726-30), to name just a few, all worshipped death or, at least, cultivated sadness to increase pleasure. It would be wrong to claim that these texts gave voice to an anti-Enlightenment literary movement. Quite the opposite. They were a specific version of the ethos of the Enlightenment. Mortality was analyzed in a way that mostly struck the imagination by an examination of the terrible, of the unknown, and the uncanny associated with death and dying. Also these proto-romantic examples had a role in the Enlightenment's battle against seventeenth-century theology and rationalism, which used to define human beings' most real part as an immaterial and immortal soul. Like more formal philosophical texts written by more academic authors such as Buffon, Hume, or Locke, those literary texts have contributed to create a climate centered on temporality and transience.

Conclusion:

The Enlightenment as a whole was a culture of transience and temporality (and hence of *human* possibilities), of real life and real death, and it is no wonder that it also created some very romantic modes of figuring the dying body. In its battle to forsake the consolation of rationalism and the-

ology, the Enlightenment took advantage of all the texts, including Sterne's *Tristram Shandy* (1760-67) that relied on literary imagination to pay tribute to the imperfection of bodily existence. Texts like *Tristram Shandy* are so important because they praise the incomplete over the Aristotelian form, and the capricious over the constant.

Enlightenment's true pitfalls were not Macpherson's cemeteries or Walpole's apparitions. The real hindrance to the process of enlightenment and hence to civilization was not the ghost per se. It was rather seventeenth-century quietism, rationalism, the denial of mortality, and every form of religious bigotry associated with them. Ghosts and darkness, dying bodies and Gothic cemeteries, gave visible representation to the other, darker side of bodily life. Ghosts and darkness were thus potential allies to modern disciplines, such as anatomy or physiology. Just as Walpole and Macpherson did, the Enlightenment proposed a dialectical conception of life in which death – and all the images usually associated with it, like failure, fate, impossibility, and so on – was a fundamental component. The real enemy to the painful process of enlightenment was the antipragmatic, triumphalist attitude fostered by those contemplative minds who believed that the world was divine and rational (not that rationality was a simple option among others); that it was the best among the possible ones; that time and becoming were mere illusions; that humans did not actually die, because their immaterial soul shared the divine nature.

Certainly, Enlightenment devotees widely employed buoyant rhetoric. But they inhabited a world fraught with both anxiety and desire. Since the Enlightenment was a culture of limits, it is no surprise that Enlightenment philosophers also utilized less positive languages. They came to a versatile definition of human identity because the universe they inhabited was dualistically portrayed as a work in progress threatened by darkness (“Thy dread Empire, CHAOS! is restor’d”), and a momentary product of the never-ending struggle between rational and irrational energy.

Envoy

CINQUE POESIE PER PAOLO

Pietro Deandrea

Ho scelto di tradurre queste cinque recenti poesie perché trattano di alcune idee, preoccupazioni e passioni che Paolo ed io condividiamo.

Ethan Coen non ha bisogno di presentazioni: *The Drunken Driver Has the Right of Way* sembra descrivere l'assurdità di molte regole del mondo accademico.

Playground di John Mole (n. 1941) racconta di un'infanzia sofferta.

Caroline Bird (n. 1986) è l'*enfant prodige* della poesia inglese contemporanea, ed è stata una dei cinque poeti ufficiali delle Olimpiadi del 2012. I versi di *The Fun Palace*, eretti fuori dallo stadio olimpico di Londra, celebrano la figura di Joan Littlewood, bandiera di un teatro che Paolo ama e conosce come pochi altri.

Nelle brevi prose liriche di *Conversations about Home (at the Deportation Centre)*, l'anglo-somala Warsan Shire (n. 1988) indica quanto urgente può essere la letteratura postcoloniale al tempo della globalizzazione.

Alison Down (n. 1969) ha da poco ricevuto un prestigioso premio BAFTA per la miglior sceneggiatura per ragazzi. Liverpooliana d'adozione, canta il suo amore per i *reds* in *This Is not Just Poetry...*: una poesia che andrebbe ascoltata, ancor prima che letta, visto che nel recitarla Down riproduce i canti del Kop, la più importante curva del Liverpool.

Concludo con la poesia del calcio perché mi sembra sempre di intuire quale sia il sogno segreto di Paolo, che è un po' anche il mio: fondare la Juventus University Press.

Bibliografia

- C. BIRD, *The Hat-Stand Union*, Manchester, Carcanet Press, 2013.
- E. COEN, *The Drunken Driver Has the Right of Way*, New York, Three Rivers Press, 2009 [2001].
- A. DOWN, *This Is not Just Poetry...* (inedita).
- J. MOLE, *The Point of Loss*, Londra, Enitharmon Press, 2011.
- W. SHIRE, *Teaching My Mother How to Give Birth*, Regno Unito, flipped eye publishing, 2011.

Ethan Coen: *Chi guida ubriaco ha la precedenza*

Chi urla più forte ha l'ultima parola,
Il dissoluto vince, domina chi non ha prudenza,
Il realista ne ha fatto una regola:
Chi guida ubriaco ha la precedenza.

Un Kubla Khan può spintonarti via;
Il peggior bruto può prender ciò che è mio;
Se è del nerboruto, non dà fastidio la flatulenza;
Qualunque sia poi la sentenza,
Chi guida ubriaco ha la precedenza.

Il più colpevole della colpa fa senza;
Chi non ha affanni fiorisce, il cruccio ti avvizza;
Il miglior progetto quasi mai si realizza
Poiché trionfa di rado la previdenza;
Chi guida ubriaco ha la precedenza.

Ovunque scorrazzi il cretino,
Diventa vana persino
La più assidua diligenza;
La saggezza è tenuta a distanza;
Chi guida ubriaco ha la precedenza.

Il *de jure* è schiavo del *de facto*;
Il valoroso soccombe al più dissennato;
Cade in basso il sublime; il ritegno lo sbaraglia l'impudenza;
Fuori strada ti conduce la coscienza;
Chi guida ubriaco ha la precedenza.

Lo nega solo lo sprovveduto
Che governa lo spericolato;
Di fronte a un idiota che avanza
Diranno l'esperto e la lenza
Occhio – all'erta – si salvi chi può.

Per quanto pianifichi e preghi,
Ahimé, oìòì, *oy va voy*, ohibò,
Sino al Giorno del Giudizio, dalla linea di partenza,
Chi guida ubriaco ha la precedenza.

John Mole: *Campo-giochi*

Sta vicino al muro,
non scelto, spostandosi
da un piede all'altro,
un'amara indifferenza
per farsi invisibile.

Non c'è gioco
cui tenga partecipare
benché molti
li andrebbe a fermare
se potesse.

È pietra fredda
simile a ghiaccio
e non è mica scemo,
le punte delle scarpe
che tracciano cerchi nella polvere

per poi fissarli
con un colpo di tallone
giusto al centro,
a siglare
uno zero d'oblio.

Quando suona la campanella del pranzo
segue la folla
a distanza ostile
come un sospetto
o un ospite senza invito

mentre il campo-giochi vuoto
dietro ringhiere
e cancello di sicurezza
attende le risate
alla fine della scuola.

Caroline Bird: *Palazzo dei Divertimenti*
(Commissionata per l'Olympic Park, Londra)

Uno

È una storia d'amore. Joan e il suo Theatre Workshop.
Un tugurio in rovina trovato in zona E15. Dormivano
illegalmente sotto le grondaie come fantasmi. Lei creò
Oh, che bella guerra! Spalava macerie
da Angel Lane. Diceva "Lasciate che le acque si richiudano su di me."
Era un'outsider. Faceva innesti. Ha cambiato il mondo.

Due

È una storia d'amore. Joan e il suo Theatre Workshop.
Provavano in un cimitero mentre cadevano le bombe.
Lei amava uno squartatore. Lo squartatore è un minatore che apre nuove
gallerie
nella pietra. Lui per poco non portò un cucciolo di leone dentro Ormesby
Hall.
Gerry si piantò davanti ai bulldozer per salvare il Theatre Royal.
Lei stracciava copioni. Rideva sguaiata. Ha cambiato il mondo.

Tre

È una storia d'amore. Joan e il suo Theatre Workshop.
Lei diresse *Macbeth* a scuola. Affondò
la spada finta nella carne nascosta del macellaio,
la Madre Superiora svenne. Joan voleva un'università
della strada. Senza tazzine e cappellini. Fumava accanitamente.
Diceva, "Ma che vadano al diavolo." Ha cambiato il mondo.

Quattro

È una storia d'amore. Joan Littlewood e il suo teatro.
Finì nella lista nera della BBC.
Sapeva che due tonnellate di carbone valevano più
di due onces di formaggio. Il Palazzo dei Divertimenti non venne mai costruito
sulle sponde del fiume Lea. Lei ce l'ha quasi fatta.
Ha tirato le cuoia. Ha cambiato il mondo.

Warsan Shire: *Conversazioni riguardo a casa (nel Centro Deportazioni)*

Beh, credo che casa mia mi abbia sputato fuori, blackout e coprifuochi come la lingua contro il dente che balla. Dio, sai quant'è difficile, parlare del giorno in cui la tua stessa città ti ha trascinato per i capelli, oltre la vecchia prigione, oltre i cancelli della scuola, oltre i torsi in fiamme piantati su pali come bandiere? Quando incontro altri come me riconosco gli smaniosi, gli scomparsi, la memoria di cenere sul volto. Nessuno abbandona casa a meno che casa non sia la bocca di uno squalo. Ho portato in bocca il vecchio inno così a lungo che non c'è spazio per un'altra canzone, un'altra lingua o un altro linguaggio. Conosco una vergogna che avvolge, ingoia completamente. Il mio passaporto l'ho stracciato e mangiato in un hotel d'aeroporto. Sono rigonfia di linguaggio che non posso permettermi di dimenticare.

Mi domandano *come sei arrivata qui?* Non lo vedete sul mio corpo? Il deserto libico rosso di corpi immigrati, il Golfo di Aden rigonfio, la città di Roma senza una giacca. Spero che il viaggio significhi più delle miglia perché tutti i miei figli sono nell'acqua. Pensavo che il mare fosse più sicuro della terra. Voglio fare l'amore, ma i capelli mi puzzano di guerra e di correre e correre. Voglio coricarmi, ma questi paesi sono come zii che ti toccano quando sei giovane e addormentata. Guarda tutti questi confini, la cui bocca schiuma di corpi spezzati e disperati. Io sono del colore del sole cocente sul viso, i resti di mia madre non sono mai stati sepolti. Ho trascorso giorni e notti nel ventre del camion; non ne sono uscita la stessa. A volte ci si sente come se qualcun altro stesse indossando il mio corpo.

So che un po' di cose sono vere. Non so dove sto andando, da dove vengo sta scomparendo, sono male accolta e la mia bellezza non è bellezza qui. Il mio corpo sta bruciando dalla vergogna di non appartenere, il mio corpo sta smanando. Io sono il peccato della memoria e l'assenza di memoria. Guardo il telegiornale e la bocca diventa un lavandino pieno di sangue. Le linee, le forme, le persone alle scrivanie, i biglietti da visita, il funzionario dell'immigrazione, gli sguardi per strada, il freddo che ti si deposita giù nelle ossa, le lezioni d'inglese la sera, la distanza da casa a cui mi trovo. Ma Alhamdulillah tutto questo è meglio dell'odore di una donna completamente in fiamme, o un camion di

uomini somiglianti a mio padre, che mi strappano denti e unghie, o quattordici uomini tra le mie gambe, o una pistola, o una promessa, o una bugia, o il nome di lui, o la sua virilità nella mia bocca.

Li sento dire *vattene a casa*, li sento dire *immigrati del cazzo, rifugiati del cazzo*. Sono davvero così arroganti? Non lo sanno che la stabilità è come un amante dalla dolce bocca sul tuo corpo un minuto; e un minuto dopo sei un tremore sdraiato per terra ricoperto di macerie e vecchie banconote, in attesa del suo ritorno. Tutto ciò che posso dire è, una volta ero come voi, l'apatia, la compassione, l'ingrata collocazione ed ora casa mia è la bocca di uno squalo, ora casa mia è la canna di una pistola. Ci vediamo dall'altra parte.

Alison Down: *Questa non è solo poesia...*

Avrebbe preferito essere un calciatore
più che un poeta.

A scuola prendevi botte
già solo se sapevi cos'era un sonetto
e la tua sessualità messa in dubbio
se usavi una qualsiasi metafora
a parte

'Testa di cazzo'.

Comprendere pentametri giambici
non era proprio lo stesso
che conoscere la regola del fuorigioco.
Sapeva solo di essere fuorigioco,
fuori dai giochi.

Retracesso dalla loro squadra solo perché lo schema
che conosceva era quello di rima.

In mezzo a una tempesta
si inzuppava tutto,
di solito stava per conto suo
e tenere la testa ben alta
era improbabile assai –

A meno che avesse la mano di qualcuno sul collo,
a sbattergli la testa contro la porta di uno spogliatoio
chiuso a chiave dall'interno
e pieno di spettatori
gasati da testosterone
immaginando che qualcuno
si sarebbe preso un bel po' di calci.

Gioco sporco
Ogni giorno.

Ma se il Kop urlava
tutto cambiava
mentre il ritmo di Shankly
"Passa scatta ricevi palla

passa scatta ricevi palla”
gli portava giustizia poetica
con uno schema quattro-tre-tre
e per novanta minuti
bastava per permettergli di chiudere gli occhi
e far palleggi
con le parole.
Affrontare alliterazioni,
schiva
 scivolata
 stoppa pericolosamente poi
 scatta in avanti
 scarta
 sempre
 verso la porta avversaria.

Fuori dalla sua area non gl’importava
realisticamente sapeva
che le sue possibilità di segnare erano
zero.

Ma il Kop che risuonava
lo sollevava
gli veniva voglia di cantare a pieni poetici polmoni
Stanza
 Sta anza
 Stanza
 Stanza.

E cantare a quelli dell’altra parte
“Vieni un po’ qui a scrivere una poesia, se ti credi bardo abbastanza!”
Ma cosa fosse un bardo non lo sapevano
a meno che non portasse un numero dietro alla maglietta
ed era un fatto ben noto
che Shakespeare faceva cagare nei giochi di squadra.

Avrebbe preferito essere un calciatore più che un poeta.
Crescendo lo avrebbe accettato

non avrebbe mai fatto parte del loro campionato –
era più Keats che non Keegan.

Ma allora lo ossessionava

come un autogol,

allora, al tempo in cui non era solo una questione di vita o di morte.

Era qualcosa di ancora più forte.

Paolo Bertinetti

Bibliografia

Monografie/Monographs:

- Il teatro inglese. Storia e capolavori*, Einaudi, Torino 2013.
English Literature. A Short History, Einaudi, Torino 2010.
Invito alla lettura di Beckett, Mursia, Milano 2006 [1984].
Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento, Einaudi, Torino 2006 [1997].
Storia del teatro inglese del Novecento, Einaudi, Torino 2003 [1991].
Le mille voci dell'India, Liguori, Napoli 2002.
Dall'India, Linea d'Ombra edizioni, Milano 1995.
Teatro inglese contemporaneo, Savelli, Roma 1979.

Curatele/Editing:

- Beckett: Racconti e prose brevi*, Einaudi, Torino 2010.
La commedia inglese della Restaurazione e del Settecento, Liguori, Napoli 2005.
Breve storia della letteratura inglese, Einaudi, Torino 2004.
W. Shakespeare, *King Lear*, traduzione di Emilio Tadini, note al testo di Renato Rizzoli, Einaudi, Torino 2004.
W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, traduzione di Patrizia Cavalli, note al testo di Renato Rizzoli, Einaudi, Torino 2002.
W. Shakespeare, *Richard III*, traduzione di Patrizia Valduga, note al testo di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino 2002.
Storia della letteratura inglese: Dalle origini al Settecento, Einaudi, Torino 2000.
Storia della letteratura inglese: Dal Romanticismo all'età contemporanea. Einaudi, Torino 2000.
Graham Greene, *Romanzi*, "Meridiani", Mondadori, Milano 2000 e 2001.
Racconti dai Caraibi, traduzioni di P. Bertinetti, M.C. Pasetti e I. Pologruto, Mondadori, Milano 1997.
Howard Barker, *Scene da un'esecuzione*, Sellerio, Palermo 1995
Samuel Beckett, *Teatro completo, Drammi. Sceneggiature. Radiodrammi. Pièces télévisive*, traduzione di Carlo Fruttero, Einaudi/Gallimard, Torino 1994.
P. Bertinetti e G. Volpi, *Effetto Greene. Graham Greene e il cinema*, Bulzoni, Roma 1990.

- Sam Shepard, *Scene americane: Rock star, Il bambino sepolto, Vero West*, Costa & Nolan, Genova 1990.
- P. Bertinetti e C. Gorlier, *Racconti dall'India*, traduzione e note di Lidia Zazo, A. Mondadori, Milano 1989
- P. Bertinetti e G. Volpi, *Pinter e il cinema*, AIACE, Torino 1986.
- Sam Shepard, *Scene americane*, Costa & Nolan, Genova 1985.
- P. Bertinetti e C. Gorlier, *Australiana. Italia, Europa, Australia: ieri e oggi*, Bulzoni, Roma 1982.

Prefazioni, introduzioni e capitoli di libro/Prefaces, Introductions and Essays in Volumes

Samuel Beckett:

- “Introduzione”, in S. Beckett, *Teatro*, Einaudi, Torino 2005 e 1994.
- “Nota introduttiva”, in S. Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp; Ceneri*, Einaudi, Torino 1994.
- “Nota introduttiva” in S. Beckett, *Finale di partita*, Einaudi, Torino 1990.
- “Introduction”, in S. Beckett, *Waiting for Godot: a tragicomedy in two acts*, Cideb, Genova 1999.

Graham Greene:

- “Introduzione”, in G. Greene, *Il terzo uomo*, traduzione di Alessandro Carrera, con un saggio di Seymour Cahtman, Mondadori, Milano 2012.
- “Introduzione”, in G. Greene, *Tutti i racconti di Graham Greene*, Oscar Mondadori, Milano 2011.
- “Introduzione a Graham Greene”, in G. Greene, *Romanzi, “Meridiani”*, Mondadori, Milano 2000 e 2001.
- “Introduzione”, in G. Greene, *Caccia al personaggio*, Oscar Mondadori, Milano 2010 e 2007.
- “Introduzione”, in G. Greene, *Una pistola in vendita*, Oscar Mondadori, Milano 2010 e 1993.
- “Introduzione”, in G. Greene, *I naufraghi*, Mondadori, Milano 1993.
- “Introduzione”, in G. Greene *Il nocciolo della questione*, Oscar Mondadori, Milano 2010 e 1992.
- “Introduzione”, in G. Greene, *L'americano tranquillo*, Oscar Mondadori, Milano 2010 e 1992.
- “Introduzione”, in G. Greene, *Il decimo uomo*, Oscar Mondadori, Milano 1988.

“Introduzione”, in G. Greene, *Un caso bruciato*, Oscar Mondadori, Milano 2010, 2007 e 1984.

William Shakespeare:

“Introduzione”, in W. Shakespeare, *La tempesta*, Einaudi, Torino 2012.

“Introduzione”, in W. Shakespeare, *Amleto*, Einaudi, Torino 2005.

“Introduzione”, in W. Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Vittorio Gassman, Oscar Mondadori, Milano 2001 [1983]

“Introduzione”, in W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, a cura di Anna Luisa Zazo, traduzione di Salvatore Quasimodo, Oscar Mondadori, Milano 2001.

G.B. Shaw:

“Introduzione”, in G. B. Shaw, *Le quattro commedie gradevoli : Le armi e l'uomo; Candida; L'uomo del destino; Non si sa mai*, traduzione di Paola Ojetti, A. Mondadori, Milano 1982.

“Introduzione”, in G. B. Shaw, *Pigmalione*, traduzione di Francesco Saba Sardi, disegni di Feliks Topolski, Mondadori, Milano 1980.

“Introduzione”, in G. B. Shaw, *Santa Giovanna*, traduzione di Paola Ojetti, Mondadori, Milano 1980.

“Introduzione”, in G. B. Shaw, *L'imperatore d'America; Il decorato O'Flaherty*, traduzione di Paola Ojetti, Mondadori, Milano 1981.

“Introduzione”, in G. B. Shaw, *La miliardaria; Il giudizio universale; I sei di Calais*, traduzione di Paola Ojetti, Mondadori, Milano 1982.

Altro/Other:

“*Accursed be he that first invented war. Le lettere inglesi e la guerra*”, in *La guerra e le armi nella letteratura inglese del Novecento*, a cura di L. Folena, Trauben, Torino 2013, pp. 7-27.

“Sull'inutilità degli studi letterari in generale. E di quelli di Anglistica in particolare”, in *Per le vie del mondo*, Trauben, Torino 2009.

“The Pillars of Gordimer's Vision”, in *English Studies 2007*, Trauben, Torino 2008.

“From Page to Stage: the Adaptations of George F. Walker”, in *English Studies 2004*, Trauben, Torino 2005.

“Il Novecento e le letterature in inglese”, in P. Bertinetti (a cura di), *Breve storia della letteratura inglese*, Einaudi, Torino 2004.

- “Le Letterature in inglese”, in P. Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese: Dal Romanticismo all'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2000.
- “Prefazione”, in Sam Selvon, *Londinesi Solitari*, Oscar Mondadori, Milano 1998.
- “The Adaptations of George F. Walker: From Shelley and Turgenev (Declared) and from Genet (Concealed)”, in *Cross-Cultural Voices: Investigations into the Post-Colonial*, a cura di C. Gorlier and I.M. Zoppi, Bulzoni, Roma 1997, pp. 189-199.
- “Solo chi tradisce può essere fedele: Gli adattamenti di S.F. Walker”, in *Percorsi Immaginati*, a cura di G. Capone, CLUEB, Bologna 1993, pp. 15-23.
- “Introduzione”, in Eugene O'Neill, *Drammi marini*, Einaudi, Torino 1990.
- “Il teatro del Sudafrica”, in *L'Isola. Reperti dal Sudafrica*, a cura di S. De Matteis, CLUED, Milano 1985, pp. 47-67.
- Bertrand Russell, *Has Man a Future?*, introduzione e note di P. Bertinetti, SEI, Torino 1973.

Traduzioni/Translations

- Shakespeare, *The Tempest*, Einaudi, Torino 2012
- Shakespeare, *Hamlet*, Einaudi, Torino 2005
- Congreve, *Love for Love*, in *La commedia inglese della Restaurazione e del Settecento*, Liguori, Napoli 2005.

Ha collaborato con le riviste/i giornali:

Città, Linea D'Ombra, Diario, L'Indice, Lo Straniero, La Stampa

TABULA GRATULATORIA

Abbate Badin Donatella
Abbati Orietta
Adinolfi Pierangela
Ajres Alessandro
Alonge Roberto
Amico di Meane Isabella
Andolfo Alessandra
Andres Lucas Virginia
Ariolfo Rosana
Badini Confalonieri Luca
Banjanin Ljiljana
Barbera Emanuele
Baselica Giulia
Basso Enrico
Battaglia Anna
Bellet Silvia
Bellone Luca
Benigni Elisabetta
Berger Doris
Bermejo Calleja Felisa
Bertoneri Gaia
Bianchi Ruggero
Bickert Norbert
Blengino Chiara
Bolchakova Eugenia
Bonato Laura
Bosco Gabriella
Brusasco Paola
Cacia Daniela
Calef Paola
Calvetto Silvano
Canale Carola
Caprioglio Nadia
Careggio Frassy Pierpaolo
Carmagnani Paola
Caron Anne-Catherine
Carosso Andrea
Casolari Marzia
Cataldi Melita
Cattaneo Daniele
Cellerino Alessandra
Cerruti Di Castiglione Giorgio
Chiesa Mario
Cicarella Emanuele
Cinato Lucia
Ciotta Anna
Coci Gianluca
Concilio Carmen
Corino Elisa
Cornagliotti Anna
Costa Marcella
Crestani Valentina
Dalla Valle Daniela
Da Silva Valente Carla Marisa
De Angelis Irene
De Feo Vito
Deandrea Pietro
Della Valle Paola
Depretis Giancarlo
Di Loreto Sonia
Diamanti Carla
Dimitrijevic Ivan
Dorrity Joseph Gerard
Dragone Piergiorgio
Eberl Elisabeth
Enrietti Mario
Evans Joyce
Fabris Paolo
Favata Giovanni
Fina Laura
Fissore Valerio
Folena Lucia

Forte Luigi
Fournier Antonio
Francesca Maria Teresa Mara
Friedrich Gerhard
Fujimoto Yuko
Furiassi Cristiano
Galisson Olivia
Gallo Natalia Andrea
Gavazzi Francesca
Gendre Renato
Gerbaldo Paolo
Ghiberto Marco
Giachery Gianluca
Giachino Anna Maria
Gianolio Valeria
Giordano Fedora
Golubieva Tamara
Gorlier Claudio
Greco Barbara
Gullino Giuseppe
Hannau Lucia
Harhătă Bogdan
Hausner Alexandra
Hehmann Hans-Georg
Henderson Ruth Anne
Herrmann Lee Matthias
Hirst Shan
Iovino Serenella
Jaworska Krystyna
Jimenez Santa Maria Alicia Teresa
Katelhön Peggy
Kather Stefan
Kenneally Margaret Anne
Kobayashi Takae
Kottelat Patricia
Landa Diestro Juan
Lawry Clarinda Mary
Lombò Mulliert Pablo

Lonni Ada
Lopez Vazquez Lucia
Luparia Paolo
Lusso Enrico
Maanna Natacha
Madaro Federico
Madrussan Elena
Magnaldi Giuseppina
Marello Carla
Margarito Maria Grazia
Marini Catherine
Martin Hilary
Mattioda Maria Margherita
Mattone Monica Chiara
Maurizio Massimo
Mazzaferro Gerardo
Merlin Pierpaolo
Merlo Roberto
Milani Matteo
Minetti Stefano
Mininni Maria Isabella
Minutella Vincenza
Molino Alessandra
Morello Riccardo
Mosca Bonsignore Mariangela
Moutounet Bernard
Mutafian Sylvie
Nelva Daniela
Nicolescu Alexandra Constantina
Novarino Marco
Oliva Renato
Omegna Bianca Maria
Onesti Cristina
Orazi Veronica
Owen Christopher
Pagliarulo Giuseppe
Paltrinieri Elisabetta
Panero Francesco

Papa Elena
Paterna Emanuela
Pavesio Monica
Pellizzari Patrizia
Perisic-Arsic Olja
Perona Gianni
Piciucco Pier Paolo
Piumetti Igor
Polennikowa Raissa
Prat Maria Teresa
Pulcini Virginia
Ramacciotti Valeria
Rei Matteo
Rescia Laura
Rizzoli Renato
Roccati Giovanni Matteo
Rodriguez Huesca Maria del Rosario
Romano Antonio
Ronco Giovanni
Rossebastiano Alda
Rosso Paolo
Sabatini Federico
Salusso Daniela
Sandrin Chiara
Sansalvadore Fabio
Santos Nogueira Devora
Santus Daniela

Sawicka Magdalena Barbara
Seita Mario
Simone Vincenzo
Simonigh Chiara
Sorez Annick
Spendel Janina
Struve Kirsten
Szol Agnieszka Katarzyna
Tessari Roberto
Tomatis Marco Stefano
Topoliceanu Harieta
Torri Michelguglielmo
Tresso Claudia Maria
Trincheri Cristina
Ulrich Silvia
Valsania Maurizio
Villen Penalver Francisca
Vittoz Marie Berthe
Wasserstein Laurence
Watts Guy Michael
Zautrennikova Valentina
Zola Lia Emilia

Rina Cornacchia
con il personale tecnico-
amministrativo del Dipartimento.

Stampato presso Audère - Torino