

SCAFFALE DEL NUOVO MILLENNIO

163

Comitato scientifico:

Nadia Caprioglio, Emanuele Ciccarella,
Krystyna Jaworska, Marie-Berthe Vittoz

CONFINI IN MOVIMENTO

STUDI DI LETTERATURE, CULTURE
E LINGUE MODERNE

a cura di Gianluca Coci,
Mariagrazia Margarito, Massimo Maurizio



BONANNO EDITORE

Il presente volume è stato realizzato grazie ai contributi per la ricerca
(progetto 2012, ex 60%) assegnati dal Dipartimento di Lingue e
Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino.

ISBN 978-88-6318-015-2

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2014 - Gruppo Editoriale Bonanno s.r.l.
Acireale - Roma

www.bonannoeditore.com
gruppoeditorialesrl@tiscali.it

INDICE

PREFAZIONE	pag. 9
IL CONFINE ITALO-JUGOSLAVO (1955-1965) <i>Francesca Rolandi</i>	” 17
L'ANIMA AL CONFINE: ESEMPI DI POESIA RUSSA DEI REDUCI DEL CONFLITTO AFGHANO <i>Igor Piumetti</i>	” 39
LA LETTERATURA TRA SPOSTAMENTI DI CONFINE E SCOLLAMENTI TEMPORALI. IL CASO DELLA MEMORIALISTICA POLACCA SUI GULAG <i>Krystyna Jaworska</i>	” 53
UN MALARICO NIDO DI PAPI: LA CORRISPONDENZA PRIVATA DI IVO ANDRIĆ (1920-1926) <i>Valentina Sileo</i>	” 73
FUORI DAI CONFINI: LA LETTERATURA DALL'ESILIO DI DAVID ALBAHARI <i>Ljiljana Banjanin</i>	” 93
ESILIO E STRANIAMENTO NELLA POETICA DI IOSIF BRODSKIJ <i>Nadia Caprioglio</i>	” 111
LA PRIMA FASE DEL <i>SAMIZDAT</i> SOVIETICO: FOLCLORE, INFANTILISMO E AVANGUARDIA <i>Massimo Maurizio</i>	” 125
LA DISSOLUZIONE DEL CONFINE NEI VERSI ONIRICI DI NINA ISKRENKO <i>Roberta Sala</i>	” 137

IL “TEATR TELEWIZJI” E <i>ASPETTANDO GODOT</i> NELLA POLONIA DEGLI ANNI SETTANTA <i>Silvie Tarditi</i>	pag. 151
MANUEL PUIG: UN CASO LETTERARIO DI SUPERAMENTO DEI CONFINI <i>Alex Borio</i>	” 173
AGLI ANTIPODI DELLA CAPITALE: IL CASO DI ABE KAZUSHIGE E LA “SAGA DI JINMACHI” <i>Gianluca Coci</i>	” 187
SOSPENSIONE E CRISTALLIZZAZIONE SPAZIO-TEMPORALE NELLE PRIME OPERE DI OGAWA YŌKO <i>Anna Specchio</i>	” 213
IN VIAGGIO VERSO IL “TEMPO PERDUTO”: CONSIDERAZIONI DI NOGUCHI TAKEHIKO SUI PRIMI DUE VOLUMI DELLA TETRALOGIA DI MISHIMA YUKIO <i>Emanuele Ciccarella</i>	” 235
DALLA METAFISICA DEL QUOTIDIANO ALLA RESPONSABILITÀ SOCIALE DELLA LETTERATURA FEMMINILE NELLA RUSSIA PRIMA DELLA RIVOLUZIONE DEL 1917 <i>Giovanna Spindel</i>	” 253
«IL N’Y A QU’UN SEUL ART, LE DRAMATIQUE». LE INCHIESTE SULLA STAMPA PERIODICA AL CROCEVIA DELLE DISCUSSIONI SUL TEATRO A INIZIO NOVECENTO: MATERIALI PER UNA SINTESI <i>Cristina Trincherò</i>	” 267
FENOMENI DI CONFINE: ALCUNI ASPETTI DELLE “PALATALIZZAZIONI” IN ROMENO TRA EREDITÀ LATINA, SVILUPPI INTERNI E INTERFERENZE SLAVE <i>Roberto Merlo</i>	” 299

AUX FRONTIÈRES DE L'ÉCONOMIE VERTE: LA «TRANSITION» LEXICALE ENTRE ÉCONOMIE ET ENVIRONNEMENT <i>Maria Margherita Mattioda, Marie-Berthe Vittoz</i>	pag. 329
PETITE FOULÉE, GRANDE FOULÉE... DÉPASSER <i>Mariagrazia Margarito</i>	” 363
GLI AUTORI	” 377

PREFAZIONE

Passo dopo passo, in un libro attualmente di successo – *Le tour de la France exactement* –, la guida alpina Lionel Daudet racconta il suo viaggio di straordinaria precisione lungo tutti i confini politici della Francia. Sono frontiere legali, frutto di accordi e disaccordi politici, di risultati di guerre e diatribe diplomatiche, in minima parte legati a configurazioni dall'apparenza geografica più *naturale*: catene montuose, fiumi, litorali, coste e spiagge... Un itinerario che mostra quanto semoventi, incerte – anche per tratti importanti – possano essere queste frontiere, e quanto prescrittive a livello giuridico, di trattati nazionali e internazionali.

Altre frontiere sono quelle delle identità nazionali, delle mentalità, di usi e costumi, delle lingue, ben più profonde seppure continuamente messe in discussione, sovvertite dall'accelerazione del tempo e dalla globalizzazione dell'epoca nostra.

Il presente lavoro collettivo vuole indagare su confini che si muovono, che già si sono messi in moto.

Raccoglie studi di ricercatori, di docenti e di dottorandi del Dipartimento di Lingue e letterature straniere e culture moderne dell'Università di Torino, riuniti in un progetto che si caratterizza per la ricchezza di proposte che nascono da analisi anche innovative di fenomeni conosciuti, ed è sotteso da un'ampia rete di temi riconducibili ai filoni che qui presentiamo.

I “confini” del titolo sono da leggersi come indagini che si sviluppano in campi scientifici diversi: letteratura, lingua, storia, storia della migrazione. Troveremo infatti sia confini interpretati con voci e modi nuovi in ambito letterario, e confini, o limiti, esaminati nella “materialità della lingua”, quindi come dati linguistici e discorsivi di per sé tendenti a evolversi, a crearsi e ricrearsi a livello sia fonetico, sia morfologico che semantico. Parole viaggiatrici, emozioni in “discorso”.

In ambito letterario – cui confluisce il maggior numero di proposte dei partecipanti a questo volume – si possono tratteggiare alcune configurazioni che accomunano studiosi appartenenti ad aree disciplinari diverse: l'ampio campo delle letterature

slave, la letteratura giapponese, forme letterarie francesi, la letteratura ispanoamericana.

Il versante linguistico implica in questa raccolta lingue neolatine, francese e romeno, e si focalizza su fenomeni lessicali, fonetici, di analisi del discorso.

Numerose quindi le configurazioni di “confini” qui indagate:

- confine come identità negata, desiderata, ricercata. Anche come identità allargata, plurale
- confine come ferita e come rivelatore sociale, soprattutto nella scrittura, in situazione di migrazione, di prigionia, anche di scelta linguistica
- confine come simbolo, perfino come stereotipo da reinterpretare
- confine dell’anima: il più inafferrabile, ma mai negato, che accomuna nel presente progetto sia un “uscire da sé” che porta allo straniamento, sia la reintegrazione di un inesaurito desiderio di perfezione.

È presa in considerazione una letteratura che, *fuori* dai confini, cerca di salvare e di recuperare quanto esisteva in precedenza *dentro* i confini attraverso l’esame di autori che si collocano in alcuni momenti cruciali di snodo della Storia europea, dall’Ottocento della lotta per l’affermazione delle identità nazionali e di genere agli anni tra le due guerre mondiali, fino agli ultimi decenni, quando il nuovo corso politico che ha determinato la caduta di regimi totalitari nell’Europa dell’est ha dato origine a nuovi, sfaccettati profili di intellettuali e scrittori dell’esilio e della migrazione. Di particolare rilievo è la riflessione sulla scelta della lingua di scrittura di questi autori, che talora preferiscono pubblicare nella lingua in precedenza nazionale, talora invece privilegiano la lingua del Paese di adozione, cercando attraverso gli idiomi la realizzazione di una identità plurale.

Sempre in ambito letterario, ma toccando la critica teatrale e il giornalismo impegnato, le frontiere esaminate sono spesso più in profondità che in estensione, alla ricerca di elementi fondanti per generi artistici che si vogliono al contempo differenziare, ma pronti ad accogliere a largo raggio sistemi semiotici diversi.

Procedendo più da vicino nella presentazione dei testi qui ri-

uniti ci soffermiamo su gruppi di studi accomunati da analisi di opere espresse nelle medesime lingue, o in lingue vicine, o parenti.

Il gruppo di interventi più corposo è quello che riguarda l'Europa Orientale, che è sempre stata un luogo di confini permeabili ed estremamente mobili, non soltanto in senso geografico, quanto e soprattutto culturale. Una dimostrazione di questo fatto è rappresentata dall'evoluzione della lingua romena, di ceppo romanzo, ma con un importante substrato slavo; l'essersi trovata in costante contatto con due culture forti e contrapposte è una caratteristica evidente della Slavia, prima di tutto quella balcanica, ma anche, sebbene in maniera più sfumata, dei Paesi più orientali, compresa la Russia, che fino all'epoca di Pietro il Grande era considerata come il baluardo dell'ortodossia e di costumi e visioni vicine a quelle asiatiche, ma che dall'inizio del XVIII secolo è stata sottoposta a un'uropeizzazione forzata e assai repentina. Il XX secolo, al quale è dedicata la totalità dei contributi sull'Europa Centro-Orientale, ha visto una mobilità degli Slavi maggiore rispetto al passato, prima di tutto a causa degli sconvolgimenti sociali avvenuti dopo il 1917 in Russia URSS e, dopo la Seconda guerra mondiale, nei Paesi del Patto di Varsavia.

Il fenomeno dell'emigrazione (osservato a partire dai casi, tra gli altri, di Iosif Brodskij, Nina Iskrenko, Józef Czapski, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksandre Wat, David Albahari e Ivo Andrić) aggiunge un senso ulteriore di confine, inteso come limite invalicabile per chi è stato allontanato dalla propria patria o ha scelto la strada dell'esilio volontario. Esso quindi diventa "straniamento", come nel caso del russo Iosif Brodskij, espatriato negli Stati Uniti, per il quale la vita in Occidente trascende dall'idea della patria, ma che viene reinterpretata prima di tutto in chiave esistenziale, oppure dello jugoslavo David Albahari, per il quale la contaminazione della lingua materna con l'inglese risulta il mezzo per conciliare la nostalgia della propria patria con la vita in Canada e quindi per superare, almeno idealmente, la distanza culturale e sociale tra la patria d'origine e quella d'adozione. Il senso di una disperazione simile emerge dall'analisi della corrispondenza di Ivo Andrić, per il quale il malessere causato dal distacco dalla patria viene, almeno in parte, mitigato dalla sensazione, che emerge proprio nelle lettere, di riuscire a stabilire un legame ideale con la Jugoslavia, intesa prima di tutto come ricordo e passato.

La condizione di esule riguarda anche intellettuali che restarono sempre all'interno del proprio Paese: la poesia di Nina Iskrenko traccia infatti una linea di confine nel contesto di un unico spazio culturale, definendo quel territorio che attiene all'io autoriale, intimo e introspettivo, nettamente staccato dallo spazio del mondo al di fuori, ignoto e misterioso, soprattutto nel contesto della Russia post-sovietica, ancora in via di definizione e timidamente rivolta all'Occidente.

Un ulteriore esempio dello straniamento di chi si trova forzatamente al di fuori dei confini geografici del proprio Paese è rappresentato dalla poesia dei reduci russi della guerra in Afghanistan, per i quali la nozione geografica coincide necessariamente con un *limes* temporale che separa due vite, quella prima del conflitto e quella successiva alla chiamata alle armi, ma che funge da spartiacque tra la dimensione intima e quella della guerra, incompatibili per la ragione, ma conciliabili in un contesto di diario personale e poetico, scrigno di sentimenti reconditi.

Paradossalmente il varcare i confini culturali, linguistici o sociali non affievolisce la sensazione di estraneità alle dinamiche di evoluzione della propria epoca, ma acuisce anzi il senso di appartenere sempre e comunque a un mondo "altro", differente da quello materiale e sociale e con esso spesso inconciliabile. In altri casi la condizione di straniamento dal contesto culturale dominante porta a reinterpretare la storia recente, al fine di proporre una visione alternativa della propria storia: la memorialistica polacca sul Gulag tende a ridefinire il confine del lecito e dell'atroce nella storia recente del Paese, ma implicitamente si rivolge all'esterno del territorio polacco, in quanto questo genere di tematiche poteva essere accolta soltanto in Occidente, al di là della cortina di ferro. In questo senso la "testimonianza del disumano" espande la storia patria ben al di fuori dei confini geografici della Polonia.

La definizione di uno spazio personale, esterno ed estraneo alla congettura socio-politica del proprio tempo può talvolta avvenire grazie all'adozione di forme compositive implicitamente opposte a quelle dominanti, soprattutto nel contesto di una cultura totalitaria: è questo il caso del ricorso al primitivismo nell'ambito della poesia non ufficiale del periodo staliniano. La violazione delle rigide norme stilistiche imposte dal Realismo socialista portarono a una produzione artistica e letteraria implicitamente dissenziente,

non tanto per le tematiche (il *cosa*), quanto piuttosto per l'adesione a stilemi e modalità espressive desueti e certamente non in linea con l'estetica egemonica (il *come*); questo fatto implicò uno sfasamento dei confini estetici, interpretabile anche come protesta contro lo *status quo* della cultura ufficiale *in toto*.

Ma i confini sono anche quelli del vivere quotidiano, i più vicini a noi, come la tradizionale separazione città e non-città. In questo senso, la letteratura giapponese negli autori e nelle opere esaminati in questo volume mette in primo piano il tema, caratteristico di questi ultimi anni, della fuga dalla capitale, ma, ricamo in punta d'ago, l'analisi può incentrarsi sulla simbologia nipponica in testi letterari, sui sottili margini tra pieno e vuoto, ad esempio, che percorrono la vita di personaggi di romanzi, ma che sono tema universale dell'umanità.

Tra le diverse aree del mondo infatti, ai nostri occhi abbagliati dai falsi miti dell'orientalismo, l'Asia orientale ha costituito a lungo – e forse continua tuttora a costituire – il luogo dell'antitesi per eccellenza. Remoto, impenetrabile ed esotico, l'Estremo Oriente rappresenta in sé, nelle sue molteplici varianti linguistiche e culturali, un luogo oltremodo lontano dai nostri confini, l'altro da sé misterioso e da esplorare, fonte di leggende e miti vari. Sia chiaro: l'Asia non è una sola, esistono tante Asie, diverse e disomogenee, molto più di quanto si possa pensare e da decifrare con molta attenzione, superando in via definitiva le distorsioni cui l'orientalismo ha dato vita. Tuttavia il Giappone, in quel luogo già di per sé oltre ogni confine che è per l'appunto l'Asia orientale, costituisce forse, per sue caratteristiche storiche e geografiche, la variabile estrema.

Del resto, la cultura giapponese contemporanea è senza dubbio, a livello mondiale, tra le più caotiche e multifaccettate. Il Giappone è stato risucchiato nel vortice della modernità occidentalizzante negli ultimi decenni dell'Ottocento ed è stato di conseguenza soggetto a un processo di mutazione culturale caratterizzato da ipervelocità e scarso approccio critico. Questa frenesia eccessiva ha impedito una giusta e corretta metabolizzazione, basata su un adattamento almeno parziale alla realtà interna, delle correnti artistiche, filosofiche e letterarie straniere. Ciò è avvenuto nel corso della prima metà del Novecento e ha avuto conseguenze

rilevanti fino a decenni recenti, provocando un ritardo cronico e soprattutto una sovrapposizione di fenomeni e tendenze culturali. Lo stesso postmodernismo nipponico ha finito col poggiare su basi molto poco solide, scaturite da un'analisi diacronica e per l'appunto acritica da parte di molti studiosi giapponesi nei confronti della cultura occidentale, là dove unico imperativo era sovente di assimilare il più possibile, a discapito di un'interpretazione esatta delle cose. In parole molto semplici, il futuristico Giappone si è trovato confuso e impreparato al momento dell'impatto con il postmodernismo. Tuttavia, a conti fatti, questa sua impreparazione è venuta a determinare una cifra stilistica assai peculiare della contemporaneità nipponica, leggasi il suo carattere estremamente multiforme e pressoché inafferrabile: in Occidente, il postmodernismo ha rappresentato per molti versi una reazione spontanea e naturale al modernismo, avvenuta in buona parte attraverso l'esplosione innovativa degli anni Sessanta, mentre in Giappone i due fenomeni non sono da considerarsi forzatamente in antitesi ed è anzi possibile ravvisare elementi costitutivi di entrambi nelle opere di diversi scrittori e artisti degli ultimi decenni.

Ed è proprio a tre romanzieri – uno classico-moderno e gli altri due contemporanei – che sono dedicati i tre contributi di ambito nipponistico presenti in questo volume. Nel primo, sulla famosa tetralogia finale di Mishima Yukio, *Il mare della fertilità*, si indaga in particolare sul tema della metempsirosi. Viene difatti messo in luce l'esperimento compiuto dall'autore nella composizione di questo capolavoro, dove i confini spazio-temporali, soliti della narrativa del Novecento, sono trasfigurati in una visione catartico-mistica. Visione in cui i rapporti cronologici e generazionali, e anche gli spazi geografici, risultano soppressi in virtù di attraversamenti e dimensioni cosmico-esoterici, che trascendono la spazialità e la temporalità della narrazione "ortodossa". Attraverso le reincarnazioni successive di uno dei personaggi e la sua lunga ricerca negli enigmi della trasmigrazione dell'anima, Mishima lancia la sua sfida al razionalismo e al positivismo occidentali.

E di confini spazio-temporali e strutture narrative alternative riferisce anche il secondo dei contributi consacrati alla letteratura giapponese, prendendo in esame le opere d'esordio di Ogawa Yōko, nota e importante scrittrice contemporanea. In particolare, ci si sofferma sullo studio delle possibilità di superamento dei confini usuali di spazio e tempo attraverso l'analisi di alcuni rac-

conti di breve e media lunghezza, in base anche a una prospettiva quantistica, dove la casualità prende il sopravvento. Nelle opere di questa scrittrice, tutti i confini sono valicabili: la realtà, nella sua nuova visione quantistica, serba al suo interno la possibilità di optare tra molteplici possibilità e si rivela, seppure in un mondo ristretto e circolare, aperta a ogni evento. I suoi personaggi fungono da medium tra diverse dimensioni, talvolta assumendo i connotati di creature pseudoangeliche in grado di offrire conforto al prossimo e valicare i confini dello spazio e del tempo.

Scrittore contemporaneo come Ogawa Yōko, appartenente a una generazione ancora successiva nonché autorevole rappresentante della letteratura post-murakamiana, è Abe Kazushige, a proposito del quale, nel terzo saggio “giapponese”, si mette in luce la straordinaria capacità di dare vita a un percorso letterario dai confini in perenne movimento, grazie alla creazione di un universo narrativo molto sui generis racchiuso tra i due poli opposti dell’immensa Tōkyō e della piccola Jinmachi, sua cittadina natale nell’estremo nord del Giappone.

Proseguendo nella nostra presentazione, constatiamo che nozioni fortemente simboliche in tutta la storia dell’umanità ci hanno portato al grande tema del viaggio, declinato secondo alcune sue specificità quali il nomadismo, la fuga dalla realtà insopportabile o troppo insoddisfacente, l’ininterrotta ricerca dell’altrove, o dell’altro diverso da sé.

Ma abbiamo anche incontrato itinerari nella quotidianità e in assemblaggi particolari della scrittura per mostrare attraverso l’amalgama di frammenti quanto spezzettato sia il reale. Maestro in questo senso l’argentino Manuel Puig, le cui opere sono esaminate leggendo la frammentarietà non quale denominatore di una letteratura intesa come comunicazione, dove stanno di casa accumuli anche sequenziali di voci-scritture diverse. Scompiglio dei generi letterari solo in apparenza, ma fuga-viaggio, questa sì, da ogni tipo di autorità.

Di generi letterari si tratta ancora e confini, a lungo indagati, sono quelli tra arti e discipline e il minuzioso, appassionato dibattito che all’inizio del XX secolo ebbe luogo riguardo a un’arte che più di altre pareva essere confluenza e crogiolo di linguaggi diversi: il teatro. Nell’ambito della cultura francese sono esaminati i rapporti tra teorie ed attualizzazioni per il rinnovamento

del teatro quali propose la stampa francese ai suoi lettori, tramite inchieste – strumento comunicativo particolarmente privilegiato all'epoca – al fine di rivitalizzare il teatro, di “riteatralizzarlo”. Arte totale, arte globale si direbbe forse oggi: in quegli anni grande era il fermento per ritrovare essenza e novità del teatro e delle arti a esso connesse, senza dimenticare le profonde ferite, gli sconvolgimenti di ideali lasciati dalla guerra.

A rompere anche fattualmente l'armonia di una raccolta che si esprimesse in un'unica lingua, due interventi in francese stanno a chiusura della presente opera collettiva.

Se di confini semoventi molto si è qui trattato, esemplari appaiono le parole viaggiatrici, lemmi, denominazioni lessicali che migrano da una lingua all'altra, da un campo semantico a un altro, espandendosi, specializzandosi a seconda delle discipline. Economia ed ecologia, lemmi vicini anche in diacronia (inaspettatamente, forse) convergono in quanto campi semantici quando si intende osservare il lessico attuale della economia verde, quale si reperisce nei discorsi dei media, in francese e in italiano. Si declinano allora termini noti (ambiente, energia, *environnement*, *énergie*), fenomeni di composizione lessicale con imperante presenza di *bio-* e di *eco-*. E se ci attirano i colori, non solo verde è l'universo economico: leggiamo della *économie noire, rouge, brune, bleue, grise...* un arcobaleno di valenze non sempre positive.

Per chiudere ritorneremo sui passi iniziali. Piccoli confini in movimento: i passi (corse, camminate) continuamente spostano la percezione di maratoneti e grandi camminatori. Sono esaminate le “parole per dire” non solo l'incessante avanzare, ma le sensazioni che suscitano la corsa, il camminare. Le emozioni soprattutto, espresse dai protagonisti di questi itinerari e che si leggono in blog, in riviste sportive di specialità, in opere a carattere letterario. Un corpus così eterogeneo ha richiesto strumenti metodologici d'indagine diversi, provenienti dalle discipline linguistiche. I focus dell'analisi comprenderanno anche le parole per dire il corpo in movimento, il paesaggio che scorre davanti agli occhi, l'importante simbologia legata al movimento dell'essere umano in piedi, e che avanza, che si muove nello spazio.

Gianluca Coci
Mariagrazia Margarito
Massimo Maurizio

IL CONFINE ITALO-JUGOSLAVO (1955-1965)

Francesca Rolandi

In questo saggio ci occuperemo del confine italo-jugoslavo, concentrandoci sul decennio dalla metà degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta, quando la frontiera si aprì gradualmente alla circolazione di individui e agli scambi commerciali, fino a trasformarsi nel confine più poroso della guerra fredda. Inoltre, analizzeremo come i cambiamenti connessi alla permeabilità del “confine” abbiano avuto una ricaduta nelle zone adiacenti e cercheremo di dimostrare come il confine italo-jugoslavo sia stato negli ultimi decenni della sua esistenza un luogo con un’alta densità di contatti umani, economici, politici e culturali tra le due parti. Inizialmente il piccolo commercio, il contrabbando, il turismo furono il riflesso del processo di distensione successivo alla firma del Memorandum di Londra; con il passare degli anni, tuttavia, mentre la situazione politica rimase per molto tempo bloccata, furono proprio gli scambi economici e la mobilità a mettere in luce la complementarità tra le due sponde dell’Adriatico e a spingere verso una risoluzione della questione politica. Per i cittadini italiani ciò significò acquistare una familiarità con il vicino orientale che li portava a vivere la quotidianità oltre frontiera durante le escursioni per fare acquisti o per motivi turistici. Per i cittadini jugoslavi, invece, la pratica di andare a fare compere a Trieste divenne parte del loro immaginario collettivo, il che depotenziò il carattere sovversivo che in altri paesi aveva la pratica di attraversare i confini. Tuttavia, nel decennio in questione la frontiera continuò a rappresentare per molti jugoslavi la barriera da attraversare per lasciarsi alle spalle il proprio paese e continuare il proprio percorso migratorio verso destinazioni extra-europee oppure verso l’Europa settentrionale.

“Confine mobile” è stato definito quello che ha separato le diverse entità presenti nell’area Alto Adriatica, cioè il territorio compreso tra Veneto, Istria e Carinzia, le cui frontiere sono cam-

biate così spesso nel corso del XX secolo.¹ Tale zona, caratterizzata da un sistema di plurilinguismo, ha sempre presentato una specifica identità culturale, frutto dei legami storici di interdipendenza che avevano connesso le sue parti. In particolare, un ruolo chiave è stato giocato da Trieste, che rappresentava l'epicentro commerciale della regione e ne assorbiva il *surplus* di forza lavoro. Non è casuale che il possesso della città divenne una delle prerogative principali degli stati gravitanti intorno all'area nonché il punto di contrasto di ogni ridefinizione dei confini.

Ciò accadde anche dopo la Seconda guerra mondiale, quando Trieste divenne il pomo della discordia delle sistemazioni territoriali legate al trattato di pace. L'impossibilità di arrivare a un accordo portò alla creazione nel 1947 del Territorio libero di Trieste (TIT), che avrebbe dovuto rappresentare una zona cuscinetto tra l'Italia, ormai saldamente ancorata al blocco atlantico e la Jugoslavia, all'epoca ancor più saldamente legata a quello sovietico. Il TIT era a sua volta diviso in una zona A, comprendente Trieste, Muggia e amministrato dagli anglo-americani, e in una zona B, comprendente l'Istria, sotto la giurisdizione della Jugoslavia. La guerra fredda, inoltre, rendeva insanabile la frattura tra i due vecchi alleati della coalizione antifascista. La volontà di favorire la Democrazia Cristiana alla vigilia delle elezioni del 18 aprile 1948 portò alla Dichiarazione tripartita, con la quale Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti si espressero a favore dell'assegnazione all'Italia di entrambe le zone del TIT. A distanza di un paio di mesi, tuttavia, la situazione si capovoltò, quando la frattura tra Tito e Stalin portò in breve la Jugoslavia ad avvicinarsi al blocco occidentale, che sostenne anche economicamente la sua scelta di indipendenza.² I negoziati furono lunghi e difficili, mentre le zone di confine erano stremate dall'isolamento e dalla rottura di quei legami economici ormai consolidati. Ciò appare vero soprattutto per quelle aree delle zone B per le quali Trieste fungeva da mercato per le derrate alimen-

¹ Franco Cecotti, "Un territorio e tanti confini: una storia comune a più Stati. Riflessioni didattiche sull'Alto Adriatico, tra geografia, demografia e toponomastica", in Anna Maria Vinci (a cura di), *Frontiere invisibili? Storie di confini e storie di convivenza*, EUT, Trieste 2010, pp. 22-29.

² Lorraine M. Lees, *Keeping Tito Afloat. The United States, Yugoslavia and the Cold War 1945-1960*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997; Jože Pirjevec, *Il gran rifiuto. Guerra fredda e calda tra Tito, Stalin e l'Occidente*, Stampa triestina, Trieste 1990.

tari e assorbiva forza lavoro. Un confine difficile da oltrepassare venne eretto dove non era mai esistito e costrinse tutti coloro che dovevano attraversarlo a estenuanti controlli doganali. Le autorità jugoslave chiusero diverse volte i valichi confinari in concomitanza con circostanze ritenute rischiose (elezioni, momenti di tensioni politiche), giustificandoli a volte con questioni tecniche (impedire il diffondersi di epidemie, contrastare il contrabbando...).³ I disagi provocati, accompagnati da un senso di claustrofobia, furono una delle componenti all'origine di quella spinta emigratoria che portò alla fuga la quasi totalità della popolazione italiana risiedente nella zona e un numero consistente di sloveni e croati.⁴

Nella zona B del Territorio libero di Trieste, inoltre, la scarsità di generi di prima necessità era cronica; le prime segnalazioni di cittadini jugoslavi che attraversano il confine italo-jugoslavo per procurarsi dei beni di consumo risalgono all'immediato dopoguerra, quando le frontiere erano ancora in gran parte sigillate. I pochi beneficiari di lasciapassare permanenti – coloro che possedevano appezzamenti di terra da entrambe le parti del confine o vivevano nelle sue immediate vicinanze – approfittavano della loro possibilità di movimento per procurarsi in Italia quei beni allora deficitari in Jugoslavia (zucchero, caffè, medicine, sapone) in cambio di alcuni prodotti locali (carne, burro, uova e grappa) e rivenderli in patria a un prezzo maggiore. Nel 1950 un tentativo di incontro al confine tra i residenti di entrambe le zone adiacenti, separati da tre anni da una barriera impenetrabile, si trasformò in uno sfondamento del posto di blocco da parte dei cittadini jugoslavi, che si diressero in massa nei negozi della città italiana di Gorizia.⁵

³ Piero Purini, *Metamorfosi etniche. I cambiamenti di popolazione a Trieste, Gorizia, Fiume e in Istria. 1914-1975*, Kappa Vu, Udine 2010, pp. 288-289.

⁴ Sulla ormai sterminata letteratura sul confine orientale e sull'esodo è possibile consultare diverse bibliografie esistenti, una delle più esaustive delle quali risulta essere quella prodotta dall'Istituto Storico Grossetano della Resistenza e dell'Età Contemporanea consultabile all'indirizzo http://www.isgrec.it/didattica/materiali_didattici/bibliografia_confine_orientale.pdf. Per l'esodo dei non italiani si veda Vladimir Žerjavić, "Koliko je osoba izselilo iz područja pripojenih Hrvatskoj i Sloveniji nakon kapitulacije Italije i drugog svjetskog rata", in «Časopis za suvrmenu povijest», 29, 1, 1997, pp. 147-153.

⁵ Božo Repe, *The Influence of Shopping Tourism on Cultural Changes and the Way of Life in Slovenia after World War II*, paper presentato alla conferenza

La definizione, nata come provvisoria ma destinata a diventare definitiva, del confine avvenne nell'ottobre 1954 con il Memorandum di Londra. Le interpretazioni che di esso diedero Roma e Belgrado erano diametralmente opposte: la prima sottolineava la provvisorietà del trattato, mentre la seconda considerava la questione ormai chiusa e semplicemente da formalizzare. Tuttavia, essa rappresentò la premessa per un ammorbidimento del confine. Nel marzo 1955 furono firmati a Roma due trattati riguardanti gli scambi commerciali locali tra le aree di confine,⁶ una premessa alla firma del trattato di Udine, che permise agli abitanti delle zone confinanti di entrambi i paesi di circolare quattro volte al mese in una fascia di 10 km all'interno dell'altro stato grazie a un lasciapassare (*zeleni karton* o carta verde). Le zone coinvolte dalle agevolazioni erano dal lato italiano la provincia di Trieste e dal lato jugoslavo dodici municipalità, di cui 9 in Slovenia (Jesenice, Tolmino, Nova Gorica, Aidussina, Sesana, Postumia, Capodistria, Isola, Pirano) e 3 in Croazia (Buie, Umago, Novi Grad-Cittanova), collegate da 54 valichi per il traffico locale e internazionale.⁷ Facilitazioni vennero elargite anche ad altre categorie, come i contadini dei due paesi, che acquisirono il diritto di vendere una certa quantità dei loro prodotti oltre confine. A meno di un anno di distanza, nel marzo del 1956, erano già stati emessi 261.420 lasciapassare, di cui 115.620 da parte jugoslava e 145.800 da parte italiana. Furono fissati i limiti di valuta e di beni che potevano essere introdotti in entrambi i paesi e stabiliti nuovi collegamenti quali linee di autobus, per un totale di 26 collegamenti, alcuni dei quali con più corse al giorno.⁸

Culture with Frontiers: Shopping Tourism and Travelling Object in post-war Central Europe, Budapest, 26-28 aprile 1998, consultabile all'indirizzo <http://www.ff.unili-lj.si/oddelki/zgodovin/wwwrepe/20th/The%20influence%20of%20shoppingpdf>, ultimo accesso 6/1/2014; Roberto Covaz, *La domenica delle scope*, Leg, Gorizia 2012.

⁶ Jože Šušmelj, "Videmski sporazum", in Jože Pirjevec, Gorazd Bajc, Borut Klabjan (zbrali in uredili), *Vojna in mir na Primorskem. Od kapitulacije Italije leta 1943 do Londonskega memoranduma leta 1954*, Založba Annales, Koper 2005, p. 311.

⁷ Gianfranco Battisti, *Una regione per Trieste. Studio di geografia politica ed economica*, Udine, Del Bianco, 1979, p. 77; "Rappresentanti jugoslavi e italiani redigono gli allegati all'accordo", in «La Voce del popolo», 26/8/1955, p. 1.

⁸ Šušmelj, "Videmski sporazum", ed. cit., pp. 313-317.

La ricostruzione delle relazioni tra i due vicini adriatici fu accolta con entusiasmo da entrambe le parti. Un editoriale del 1955 della rivista «Nin» presentava la riconciliazione con l'Italia come il maggior successo internazionale del paese, citando solo in un secondo momento il riavvicinamento con l'URSS sancita dalla visita di Chruščëv nello stesso anno:

Nella prima metà del 1955, in seguito a intensi negoziati portati avanti da entrambe le parti al fine di traghettare le relazioni italo-jugoslave a una fase di sincera e cordiale amicizia, molti vecchi incidenti sono stati dimenticati, è stato tracciato il cammino di una amichevole cooperazione.⁹

Se nel primo decennio post-bellico il confine era stato scarsamente attraversato, dalla metà degli anni Cinquanta gli abitanti delle zone confinarie acquistarono una libertà di movimento fino a poco prima inimmaginabile. Le possibilità di viaggiare in Italia aumentarono anche per gli abitanti delle altre zone della Federazione jugoslava, inizialmente grazie a escursioni organizzate i cui partecipanti venivano forniti di un visto collettivo. Dall'inizio degli anni Sessanta furono sempre più numerosi i cittadini jugoslavi che ottennero un passaporto individuale e l'aumento della mobilità fu esponenziale: se, nel 1960, in 191.000 varcarono il confine, già nel 1968 erano 8.107.000,¹⁰ tre quarti dei quali diretti in Italia.¹¹ La pratica dell'attraversamento del confine divenne sempre più un'iniziativa dei singoli che il frutto di escursioni organizzate, in particolare dalla seconda metà degli anni Sessanta, quando la motorizzazione in Jugoslavia raggiunse numeri significativi.¹²

⁹ Milan Bartoš, "Jugoslavija u svetskoj politici", in «Nin», 261, 1/1/1956, p. 1.

¹⁰ William Zimmermann, *Open Borders, Non Alignment and the Political Evolution of Yugoslavia*, Princeton University Press, Princeton 1987, p. 80.

¹¹ Predrag J. Marković, *Beograd između Istoka i Zapada*, Službeni list SRJ, Beograd 1996, p. 253.

¹² Igor Duda, *Pronađeno blagostanje. Svakodnevní život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Srednja Europa, Zagreb 2010, pp. 205-289.

1. A TRIESTE A COMPRARE I JEANS

Gli jugoslavi iniziarono sempre più spesso a recarsi in Italia per procurarsi quei beni che nel loro Paese erano introvabili o inaccessibili. In particolare, alcuni capi di abbigliamento, quali gli impermeabili o i jeans, erano particolarmente richiesti e venivano venduti in grandi quantità a Trieste, tanto da imporre il loro nome a un'intera area, quella del cosiddetto Borgo Teresiano prospiciente alle stazioni, costellata da negozi dedicati ai "turisti dell'est".¹³

Già nel 1957 al consolato italiano a Zagabria giunsero 2.500 richieste di visto per gite a Trieste da tenersi tra il 29 (giorno della Repubblica) e il 30 novembre; le autorità italiane sospettarono inizialmente che si stesse organizzando qualche iniziativa politica, ma quando il rappresentante jugoslavo assicurò che non esisteva nessun legame, vennero rilasciati i visti e si fece notare che «coloro che se ne rallegreranno di più saranno i commercianti triestini». ¹⁴ Nel marzo 1959 l'ambasciata italiana aveva già emesso 2500 visti dall'inizio dell'anno; in molti casi si trattava di casalinghe che si recavano a Trieste a comprare prodotti da rivendere in patria. ¹⁵ Nel dicembre 1960, prima delle vacanze natalizie, l'Ambasciata italiana di Belgrado rilasciava fino a 40

¹³ Maja Mikula, "Highways of Desire. Cross-Border Shopping in Former Yugoslavia 1960s-1980s", in Hennes Grandits, Karin Taylor (eds), *Yugoslavia's Sunny Side. A History of Tourism in Socialism (1950s-1980s)*, Central University Press, Budapest-New York 2010, p. 218. Sul fenomeno dello shopping a Trieste si vedano: Alenka Švab, "Consuming Western Image of Well-Being. Shopping Tourism in Socialist Slovenia", in «Cultural studies» (Special Issue: *Consumption, Shopping, Tourism and Informal Trade in the Socialist Countries of Eastern Europe*), 16, 1, January 2001; Breda Luthar, "Shame, Desire and Longing for the West. A Case Study of Consumption", in Breda Luthar, Maruša Pušnik (eds), *Remembering Utopia. The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, Washington DC 2010; Wendy Bracewell, "Yugoslav Travel Writing and Tourism in the 1950s-1960s", in Anne E. Gorsuch, Diane P. Koencher (eds), *Turizm. The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism*, Cornell University Press, Ithaca 2006.

¹⁴ Diplomatski Arhiv (DA), Italija, god. 1957, fas. 43, d. 20, 425537, pp. 5-7.

¹⁵ DA, Italija, god. 1959, fas. 52, d. 30, 47910

visti al giorno e, almeno in un caso, si verificarono incidenti dovuti alla ressa.¹⁶

La quantità di valuta consentita non bastava quasi mai per le compere programmate e i turisti erano perciò costretti a trovare altre scorciatoie. Una di queste era quella di portare con sé dei bambini: chi era accompagnato da un bambino era autorizzato a portare una quantità doppia di denaro, chi ne aveva due una quantità tripla e così via. Le cronache dell'epoca traboccano di immagini di bambini trascinati con sé da genitori e parenti in lunghi e stancanti viaggi notturni, utilizzati come lasciapassare per l'esportazione di valuta. Un'altra scorciatoia consisteva nel baratto: gli jugoslavi portavano a Trieste quegli articoli provenienti dal loro paese richiesti in Italia (soprattutto generi alimentari di produzione locale, grappa, sigarette), e li rivendevano per ottenere le agognate lire. Dietro questo scambio esisteva una rete organizzativa di individui che accompagnavano i nuovi arrivati nel luogo dove potevano vendere i prodotti che avevano portato con sé e dove subito si facevano avanti i venditori di tessuti. La terza opzione consisteva nel portare con sé il denaro, nascondendolo alla frontiera. Non era raro assistere a una scena come questa: nel mezzo di un negozio, gli acquirenti, «davanti agli occhi del negoziante, senza ritegno né vergogna, si alzano le gonne, si rimboccano i pantaloni e tirano fuori il denaro contrabbandato dalle calze, dall'orlo del vestito, dalle scarpe!».¹⁷

I corrispondenti di «Vjesnik u srijedu» (VUS) e «Ilustrovana Politika», i due più popolari settimanali, rispettivamente croato e serbo, inviarono i propri corrispondenti al valico di Ferneti, per monitorare il fenomeno. Il volume di valuta che attraversava la frontiera era ingente e i doganieri avevano un bel da fare per scovare il denaro e le merci non dichiarate. Alla domanda, «*Za prijaviti?*» (qualcosa di dichiarare), la risposta dei passeggeri era quasi sempre negativa ma bastava un minimo controllo per smentirli. Il reportage di «VUS» del 1959 condannava coloro che cercavano di sfuggire alle regole doganali, mentre lodava quelli che saggiamente non avevano ceduto all'ebbrezza dell'acquisto

¹⁶ «Gli jugoslavi fanno la coda per avere il visto italiano», in «Il Piccolo», 9/12/1960, p. 9.

¹⁷ Nada Doroški, «Jeftini šuškvci iz Trsta», in «Ilustrovana politika», 130, 2/5/1961, pp. 26-27.

all'estero e tornavano a casa senza dover nascondere nulla; anche perché «nella situazione di oggi non è più necessario che qualcuno compri articoli di qualsiasi tipo all'estero, quando tutto si può trovare nei nostri negozi».¹⁸ La situazione non appariva mutata nel 1961, quando un giornalista di «Ilustrovana politika» si finse doganiere e raccontò la sua esperienza durante tre giorni trascorsi alla frontiera di Ferneti. Mentre la domenica notte il treno che tornava da Trieste a Belgrado era praticamente vuoto (in Italia i negozi erano chiusi), quello che viaggiava in direzione opposta era stipato e veniva chiamato *piljarski voz*. La *piljarnica* è il negozio del fruttivendolo, e l'aggettivo riferito al treno che portava gli jugoslavi a fare compere era un chiaro riferimento al commercio spicciolo che vi si svolgeva a bordo.¹⁹

L'apertura del confine permessa dagli accordi di Udine, oltre a un innegabile vantaggio economico, presentava anche dei rischi ben presenti alla leadership jugoslava. Il viaggio a Trieste diventava spesso occasione per fare acquisti per le proprie necessità, quelle della propria famiglia e anche quelle del vicinato. Da qui al passaggio a una forma di contrabbando spicciolo, che permetteva di arrotondare le magre entrate mensili, il passo era in alcuni casi breve. Molto spesso le persone che contrabbandavano in patria gli articoli acquistati in Italia erano estranee al mondo criminale, ma piuttosto erano parte di quella fascia di economia grigia, così tipica delle società socialiste, dove relazioni economiche formali e informali si confondono. Fin dai primi mesi il contrabbando si rivelò un'attività fiorente per gli abitanti della zona confinaria e si registrano ripetuti casi di sequestro dei permessi frontalieri in caso di infrazione.²⁰ Che il piccolo commercio e il contrabbando siano la realtà costitutiva di molti confini e che, in special modo quando dai due lati della frontiera si registrano forti squilibri economici, il confine venga a rappresentare una risorsa economica nelle zone adiacenti, è stato messo in luce da numerosi recenti studi.²¹

¹⁸ V. L., "Tajne Orient-Expressa", in «VUS», 368, 20/05/1959, p. 5.

¹⁹ Aca Radaković, "Bio sam carinik", in «Ilustrovana politika», 157, 07/11/1961, pp. 16-17.

²⁰ Arhiv Republike Slovenije (ARS), Republički sekretariat za unutarnje zadeve (1931), škatla 1440 Letna porocila, Porocilo Ministarstva za notranje zadeve za leto 1955 (zaporedno številko 8), p. 10.

²¹ Si veda in particolare: Bettina Bruns, Judith Miggelbrink (eds),

Come il fenomeno stesso del commercio a Trieste rispecchiasse alla perfezione la specificità jugoslava, è testimoniato dal fatto che spesso le merci contrabbandate dall'Italia passavano attraverso la Jugoslavia e venivano rivendute nei paesi socialisti confinanti, dove l'accesso ai prodotti occidentali era significativamente più limitato. Traendone vantaggio, gli jugoslavi contribuivano ai contatti tra Est e Ovest, muovendosi liberamente in uno scenario internazionale diviso in blocchi.

Un altro dei pericoli connessi alla maggiore mobilità era rappresentato dal fatto che i turisti jugoslavi all'estero potevano entrare in contatto con l'emigrazione politica che godeva in città di reti ben strutturate. Gli stessi luoghi più frequentati – i negozi del Borgo Teresiano di Trieste – erano spesso gestiti da individui che avevano lasciato illegalmente la Jugoslavia, molti dei quali erano stati in odore di opposizione politica o addirittura collaborazionisti durante la guerra.²² Tuttavia, nonostante numerosi dibattiti, la leadership jugoslava non fece mai marcia indietro riguardo alle possibilità di mobilità offerte ai suoi cittadini che crebbero con il passare degli anni, anzi, la politica dei “confini aperti”, che, come vedremo, avrebbe trovato espressione anche nella legalizzazione dell'emigrazione economica, divenne uno dei capisaldi, insieme al socialismo di mercato e all'autogestione, del sistema politico jugoslavo,²³ e portò al paese incommensurabili vantaggi in termini di immagine, insiti in special modo nel confronto con l'atteggiamento delle altre leadership socialiste.

2. ANDARE IN “JUGO” A FAR LA SPESA

Ad andare a fare compere nel paese confinante non erano solo gli jugoslavi, ma anche gli italiani, per i quali divenne un'abitudine consolidata recarsi in Jugoslavia a fare acquisti. A cambiare erano gli oggetti acquistati: nel primo caso prodotti industriali, nel se-

Subverting Borders. Doing Research on Smuggling and Small-Scale Trade, Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden 2012, p. 11.

²² ARS, 1931, škatla 1172 Logorišta, Emigracija v Italiji splosno (št. dosieja 3220-1, inv. 278).

²³ Zimmermann, *Open Borders, Non Alignment and the Political Evolution of Yugoslavia*, ed. cit., pp. 76-77.

condo generi alimentari e benzina. Nel 1957 «VUS» si interessò al fenomeno,²⁴ mettendo in luce come dalla firma dell'accordo di Udine si fossero aperte una serie di opportunità per le località di confine, dove gli italiani, attratti dai prezzi più bassi, si recavano a fare acquisti. Le quantità di generi alimentari e di beni di altro genere fissate negli accordi di Udine rimasero per anni al centro dell'attenzione, in particolare per quanto riguarda le quote di benzina, che arrecavano gravi danni agli esercenti italiani.²⁵

Nel triestino l'abitudine di andare a far compere in Jugoslavia si trasformò in un fenomeno di massa: nel 1965, attraverso il valico di Rabuiese, si esportavano ogni giorno circa 5000 chilogrammi di carne; in una pompa di benzina situata nella stessa località ogni fine settimana venivano venduti oltre 20.000 litri di benzina, costringendo gli automobilisti a code lunghe anche mezzo chilometro.²⁶ A Sesana, che contava circa 3000 abitanti, nei momenti di maggiore afflusso, si vendevano anche 10.000 kg di carne e 42.000 litri di benzina al giorno, che arrivavano a 60.000 durante le festività.²⁷ Oltre alle botteghe e ai benzinai, a essere frequentate erano le *gostionice* (osterie) di confine, che, deserte prima della firma dell'accordo di Udine, rifiorirono dopo il 1955.

Ai tradizionali articoli – carne, verdura e benzina – se ne aggiunsero via via altri come zucchero, olio vegetale, cioccolata e pasta che, con una lira assestata a circa due dinari, in Jugoslavia erano oltre due volte più economici. Gli italiani per fare compere si spingevano fino a Sesana, Capodistria, Nova Gorica, e in alcuni casi fino a Fiume, Lubiana e Postumia. I loro acquisti (la benzina era l'unico prodotto a poter essere pagato in lire) non erano assolutamente proporzionali alle somme di lire cambiate in dinari in Jugoslavia, il che indicava che la maggior parte della valuta straniera era stata scambiata attraverso reti informali, nelle quali il dinaro veniva scambiato a basso prezzo.²⁸ Oltre alle

²⁴ S. Z., "Arrivederci na granici!", in «VUS», 395, 25/12/1957, p. 5.

²⁵ "La benzina jugoslava all'attenzione di Trabucchi", in «Il Piccolo», 7/05/1961, p. 4.

²⁶ Predrag Aleksijević, "Profesor divije zasladio letovanje", in «Ilustrovana Politika», 359, 21/09/1965, pp. 22-23.

²⁷ R. Z., "Dinarski račun Signora Rossija", in «VUS», 709, 1/12/1965, p. 6.

²⁸ *Ibid.*

merci, la Jugoslavia offriva ai cittadini triestini alcuni servizi: per esempio nella zona di confine i sarti lavoravano spesso su ordinazioni ricevute oltreconfine, confezionavano i capi e li esportavano illegalmente.²⁹

La riforma del 1965, con la svalutazione del dinaro che aumentò dall'oggi al domani il potere d'acquisto della lira, fece sì che gli acquisti di quasi ogni genere alimentare in Jugoslavia divennero ancora più convenienti per gli abitanti delle zone italiane confinanti. Nello stesso anno «Ilustrovana politika» dedicò un reportage alla dogana di Sesana,³⁰ raccontando il flusso degli italiani in Jugoslavia, che contribuiva all'arricchimento della zona frontaliera. I triestini erano clienti abituali nei negozi di Sesana, dove andavano a fare rifornimento di verdura e carne, e i negozianti li chiamavano per nome. Dall'Italia si andava in Jugoslavia a fare benzina, mentre alcuni jugoslavi passavano il confine con automobili usurate e in Italia sostituivano il motore, le gomme e altri pezzi. Un'attività commerciale a ridosso della frontiera, che fosse una macelleria o un'osteria, poteva rendere molto bene. Questo è il caso dell'osteria Da Ukmar, dove sostavano i turisti stranieri di ritorno dalle località balneari adriatiche o semplicemente da una domenica di acquisti in Jugoslavia. Quando il giornalista vi si recò, in una domenica di settembre, un centinaio di automobili sostavano nel parcheggio e la maggior parte delle targhe erano italiane. Il proprietario della locanda, Ivan Ukmar, non si fermava mai, affermava di lavorare solo nella bella stagione e, incalzato dal giornalista, rifiutava di dire quanto guadagnava. Verso sera, quando la coda di automobili si dirigeva verso la frontiera, i doganieri jugoslavi controllavano i viaggiatori. Un giovanotto italiano dichiarava di non avere con sé dinari, ma gliene venivano trovati addosso 50.000 che aveva comprato a buon mercato a Trieste da un "turista" jugoslavo.³¹ I toni dell'articolo sono tutto sommato benevoli e si ha l'impressione che a vent'anni dalla fine della Seconda guerra mondiale e a dieci anni dagli accordi di Udine, la grande ferita rappresentata dal confine stesse iniziando a cicatrizzarsi: per la prima volta vediamo attori

²⁹ Lj. B., "Postoje mogućnosti jače suradnje s talijanskim privrednicima", in «Glas Istre», 43, 22/10/1965, p. 3.

³⁰ Aleksijević, "Profesor divije zasladio letovanje", ed. cit., pp. 22-23.

³¹ *Ibid.*

che attraversavano il confine per puro piacere e non spinti da una necessità. Si parla di due giovani sloveni di Trieste che si recavano ogni domenica in territorio jugoslavo, dove si trovava la squadra di calcio nella quale giocavano. I doganieri, inoltre, sorrisero al passaggio di una biondina:

«Ha il fidanzato dalla nostra parte» dicono «e utilizza la facilitazione doganale per gli incontri. Vanno insieme a far gite in Slovenia, alla sera a ballare, poi lui la accompagna alla frontiera e torna a casa a piedi». ³²

L'importanza della riapertura del confine per entrambe le zone confinanti veniva sottolineata da una relazione del consolato jugoslavo a Trieste già del 1958:

Sebbene la somma di denaro che si può portare nell'ambito del traffico confinario locale sia piuttosto limitata, come anche la quantità di merce che si può trasportare, a causa della sua natura di massa, il traffico confinario locale ha influenza in grande misura anche sulla situazione economica, soprattutto sul commercio (insieme all'ampia affluenza dei turisti dal nostro paese), e in questo rappresenta, insieme alla realizzazione degli accordi di Trieste e Gorizia sullo scambio di merce locale, uno degli elementi più positivi nella condizione economica di tutto il territorio di confine, e soprattutto di Trieste. Naturalmente il traffico confinario locale ha significative conseguenze positive anche dalla nostra parte, perché migliora le condizioni degli abitanti, che dopo l'accordo di pace con l'Italia si sono trovati in una condizione economica molto difficile, tagliati fuori dai propri centri economici, senza lavoro e senza mercati. ³³

Anche dal punto di vista politico l'accordo di Udine, nonostante i rischi rappresentati dalla propaganda straniera e dal contrabbando, veniva valutato molto positivamente in quanto permetteva sia alla minoranza slovena di migliorare la sua posizione politica in Italia, godendo degli accresciuti contatti con la Jugoslavia, sia agli italiani di familiarizzare con «i successi del regime socialista nelle nostre aziende, il che impedisce i tentativi di differenti agenti di propaganda anticomunista e offre un aiuto

³² *Ibid.*

³³ DA, Italija, 1958, fasc. 45, 43434, p. 12.

al movimento operaio italiano». ³⁴ I circoli economici di entrambi i paesi sembrarono comprendere immediatamente l'utilità reciproca della ripresa dei contatti e spinsero per incentivare le possibilità di scambio. In particolare la città di Trieste rappresentava un luogo chiave per gli scambi economici, tanto che si insistette da più parti sulla necessità che la questione fosse seguita da personale preparato, come fece il consolato jugoslavo di Milano:

La posizione di Trieste è molto interessante per le questioni economiche [...]. Da noi vengono spesso rappresentanti delle nostre imprese per chiedere svariati consigli o informazioni su determinate aziende italiane. Noi abbiamo già richiesto che venisse nominato un profilo, o un consulente economico o un osservatore, che seguisse quella problematica economica. Ciò sarebbe veramente necessario anche per seguire il perfezionamento dell'accordo di Udine. ³⁵

Sebbene tali opportunità, perorate da chi stava sul territorio, non fossero sempre colte dal centro, l'Italia si impose come primo importatore e secondo esportatore dalla Jugoslavia. ³⁶ La distensione permise anche il clima politico. Nel 1965 il presidente del consiglio Aldo Moro si recò in visita nel paese socialista, dichiarando che la posizione geografica della Jugoslavia ne faceva un luogo privilegiato per il dialogo con l'Europa orientale e sottolineando la necessità di mettere in atto una maggiore cooperazione verso il vicino orientale su vari fronti per incentivare la sicurezza e l'apertura del confine orientale. ³⁷

Sebbene l'opinione corrente a Trieste sminuisse l'importanza giocata nell'economia cittadina dallo shopping dei turisti d'oltrefrontiera, questo rappresentò un fattore di primaria importanza

³⁴ ARS, 1931, škatla 1440 Letna porocila, Porocilo Državnega sekretariata za nostranje zadeve za leto 1959 (zap. št. 12), p. 28.

³⁵ DA, Italija, 1959, fasc. 49, d. 28, 415315, p. 61.

³⁶ Massimo Bucarelli, "La Slovenia nella politica italiana di fine Novecento: dalla disgregazione jugoslava all'integrazione euro-atlantica", in Massimo Bucarelli, Luciano Monzali (a cura di), *Italia e Slovenia. Fra passato presente e futuro*, Studium, Roma 2009, p. 107.

³⁷ Luciano Monzali, "I nostri vicini devono essere nostri amici". Aldo Moro, l'Ostpolitik italiana e gli accordi di Osimo", in Italo Garzia, Luciano Monzali, Massimo Bucarelli (a cura di), *Aldo Moro, l'Italia repubblicana e i Balcani*, Besa, Nardò 2011, pp. 91-93.

nell'economia cittadina e, dalla metà degli anni Settanta, «un elemento di stabilità nel settore del commercio al dettaglio», dal momento che nei momenti di bassa congiuntura la svalutazione della lira agevolava gli acquisti dei cittadini jugoslavi. Agli aumenti di prezzo di alcuni generi in Italia (carne, benzina), corrispondeva un aumento del flusso di italiani per acquistare questi generi, che, oltre ad offrire una boccata d'ossigeno alle famiglie triestine, rappresentava un canale di ritorno per la valuta spesa dagli jugoslavi in Italia. La complementarità delle due aree veniva inoltre accentuata dall'abitudine di alcuni dei negozi più frequentati dagli jugoslavi, di assumere clientela di oltreconfine.³⁸

Il consolato di Trieste sottolineava in una relazione del 1957 che i contatti tra i due paesi si erano sviluppati molto velocemente grazie alla «collaborazione della Jugoslavia con i movimenti progressisti in Italia, le relazioni commerciali, che diventano di giorno in giorno più intense, e, cosa che in questo territorio si sente molto, il commercio al dettaglio con i suoi risultati positivi, inoltre il programma di scambi culturali».³⁹ A ciò doveva essere aggiunto il turismo, che con i prezzi bassi attraeva un numero crescente di italiani. Anche grazie al cambiamento del clima politico, dalla metà degli anni Cinquanta diventò «del tutto normale che un italiano richieda il visto per trascorrere alcuni giorni nel nostro paese con la famiglia».⁴⁰ Oltre all'abitudine di andare a fare compere, un altro fattore che contribuì ai rinnovati contatti tra i due paesi fu il fatto che la Jugoslavia si impose come ambita ed economica destinazione turistica. Gli italiani si confermavano in un'inchiesta del 1961 come il terzo gruppo di turisti stranieri nel paese, dopo tedeschi e austriaci, sebbene in percentuale più bassa.⁴¹

3. LE FUGHE ATTRAVERSO LA FRONTIERA

Tuttavia, pur diventando sempre più permeabile, il confine continuò per tutti gli anni in questione a essere attraversato clan-

³⁸ Battisti, *Una regione per Trieste*, ed. cit., p. 211.

³⁹ DA, *Italija*, 1958, fasc. 46, d. 6, 43365, 17/3/1958.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ «Indirizzare il nostro turismo alla conquista di nuovi mercati», in «La Voce del Popolo», 21/12/1961, p. 5.

destinamente dalle migliaia di cittadini jugoslavi che ogni anno tentavano la fuga in Occidente attraverso l'Italia.

All'indomani della Seconda guerra mondiale l'emigrazione dalla Jugoslavia fu in gran parte politica, coinvolgendo coloro che avevano partecipato alla lotta armata in formazioni collaborazioniste e più in genere individui avversi al regime socialista; solitamente costoro tagliavano i rapporti con la madrepatria. Per tutti gli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, coloro che lasciavano il Paese illegalmente continuarono ad essere trattati come nemici dello stato e a essere equiparati all'emigrazione politica, sebbene spesso non avessero un profilo di quel tipo; anche formalmente, assumevano una forma che a questa li equiparava, dal momento che, una volta giunti in Italia, erano soliti fare richiesta di asilo politico, in modo da poter usufruire dei vantaggi che questa comportava. In questo periodo il nostro Paese svolse la funzione di terra di passaggio per gli aspiranti migranti jugoslavi, che, non potendo usufruire di canali legali per inserirsi nel mercato del lavoro europeo, dal nostro paese cercavano di inserirsi nei programmi di ricollocamento delle organizzazioni internazionali oppure attraversavano illegalmente i confini che li separavano da paesi bisognosi di manodopera (Francia, Germania, Svizzera). Il confine divenne teatro di fughe rocambolesche, spesso supportate da reti criminali. Nel decennio qui considerato crebbe inoltre il numero di coloro che attraversavano il confine provvisti di documenti senza far ritorno in patria, un fenomeno che allarmava le autorità di alcune municipalità di confine, come Buie, che per tutto il decennio assistettero a un'emorragia di forza lavoro.⁴²

Tuttavia, sin dalla metà degli anni Cinquanta si diffuse la percezione, sia da parte delle autorità jugoslave che di quelle internazionali, che la maggior parte dei richiedenti asilo fossero in realtà migranti economici che non riuscivano a trovare una via d'uscita legale dalla Jugoslavia e furono avanzate le prime proposte di liberalizzare le politiche migratorie.⁴³ Se la legalizzazione

⁴² Hrvatski Državni Arhiv (HDA), Centralni Komitet Saveza Komunista Hrvatske (1220), d. 193, Političko stanje na selu Bujštini i problem bijega.

⁴³ Archivio centrale dello stato (ACS), Ministero dell'interno (MI), Gabinetto, 1957-1960, b. 425, fasc. Profughi stranieri. Affari generali 17370/93, DA, Politička arhiva strogo pov., f. II, 1955, d. 7, 191, p. 5.

delle migrazioni economiche data al 1963-64, la spinta al grande flusso che avrebbe trasformato gli jugoslavi in un popolo di *gastarbajteri* sarebbe avvenuta dal 1968, quando venne firmato l'accordo bilaterale per l'arruolamento di manodopera tra la Germania Occidentale e la Jugoslavia. Non è casuale che il flusso di richiedenti asilo jugoslavi – che a partire dalla metà degli anni Cinquanta oscillava tra le 3000 persone e le 6000 persone, con un picco di 11.000 nel 1957, probabilmente da mettere in relazione con il deflusso di profughi ungheresi attraverso la Jugoslavia – sia sceso a 994 nel 1969 e crollato a 174 nel 1974. In parallelo, tuttavia, è possibile assistere a un aumento esponenziale del flusso di cittadini di paesi del blocco orientale, che, grazie alle accresciute possibilità di movimento, ottenevano un visto turistico per la Jugoslavia e attraversavano il confine con l'Italia per farvi richiesta di asilo: se nel 1962 i non jugoslavi erano stati solo 70, nel 1969 il loro numero era già schizzato a 3275.⁴⁴

Nonostante la sua estrema permeabilità e la familiarità acquisita dai cittadini nell'attraversarlo, il confine italo-jugoslavo non cessò di essere un luogo di tensione. Secondo alcuni l'approccio accusatorio con il quale i doganieri, rappresentanti del potere, erano soliti rivolgersi ai viaggiatori alla frontiera avrebbe rappresentato un fattore di trauma per molti cittadini jugoslavi.⁴⁵ Al di là di ciò, pur nei momenti di maggiore distensione nei rapporti tra i due paesi, il confine continuò a rimanere uno spazio infido, a cavallo del quale accadevano tentativi di destabilizzazione, atti di forza ed eventi violenti. Ancora a metà degli anni Sessanta potevano registrarsi provocazioni, come quando, nel 1965, un gruppo di fascisti italiani, si sarebbe avvicinato alla frontiera, gridando slogan e lanciando pietre.⁴⁶ Più volte osservatori italiani furono testimoni di scene di violenza al di là del confine, come nei casi in cui le guardie jugoslave inseguivano per qualche metro in territorio italiano un fuggiasco e lo riportavano indietro a calci e pugni, sparavano agli arti⁴⁷ o addirittura uccidevano, come ac-

⁴⁴ ACS, MI, Gabinetto, 1967-1970, fasc. 17278/93 Profughi – rifugiati – campi profughi – affari generali; 1971-1975, fasc. 17278/96 – 17278/106.

⁴⁵ Luthar, "Shame, Desire and Longing for the West", ed. cit., pp. 358-359.

⁴⁶ DA, Italija, 1965, fas. 60, d. 6, 412099.

⁴⁷ ACS, MI, Gabinetto, 1957-1960, b. 425, fasc. Profughi stranieri. Affari generali 17370/93.

cadde nel 1966 a un cittadino albanese, che, insieme a un gruppo di una trentina di persone, avrebbe tentato di forzare il confine.⁴⁸

Il confine italo-jugoslava venne stabilizzato nel 1975 dal Trattato di Osimo, che rese definitiva la sistemazione raggiunta con il Memorandum di Londra. Sebbene la zona franca (che avrebbe dovuto inserire gradualmente la Jugoslavia nel Mercato Comune Europeo e l'Italia nei mercati orientali) prevista dagli accordi non fu mai attuata, il Trattato di Osimo segnò un rafforzamento della cooperazione economica e aprì la strada per la creazione nel 1978 della Comunità di lavoro Alpe Adria, un consorzio tra enti territoriali, che riportò in luce la complementarità dell'area e incentivò – pur in presenza di limiti connessi alle difficoltà di manovra degli enti locali rispetto al governo centrale – una maggiore mobilità per individui, merci, informazioni e servizi,⁴⁹ che fece parlare di quello italo-jugoslavo come di un «confine-ponte».⁵⁰ Ciò nonostante, la tensione politica sul confine italo-jugoslavo e in particolare a Trieste, rimase alta e la polarizzazione tra nazionalisti italiani ed elementi ritenuti, a torto o a ragione, filotitoisti, da una parte, e quella tra italiani, profughi istriani e comunità slave, permise profondamente la vita politica, rendendo la città un vero e proprio fronte della guerra fredda, brulicante di attività diplomatiche più o meno segrete.⁵¹

Con lo scoppio della guerra del 1991 e la dissoluzione della Jugoslavia, il confine orientale italiano tornò a essere un luogo caldo, specialmente durante il conflitto dei dieci giorni in Slovenia, che portò i combattimenti a ridosso del confine. Successivamente, si trasformò in una barriera difficile da penetrare per i vicini orientali, a causa dei visti richiesti ai cittadini degli stati nati dalle ceneri della Jugoslavia per entrare in Italia, che furono aboliti nella maggior parte dei casi solo nei tardi anni 2000. L'en-

⁴⁸ ARS, 1931, škatla 1440 Letna porocila, Porocilo državnega sekretariata za nostranje zadeve za leto 1959 (zap. št. 19), p. 16.

⁴⁹ Bucarelli, “La Slovenia nella politica italiana di fine Novecento”, ed. cit., pp. 108-114.

⁵⁰ Franco Cecotti, “Gorizia, i tempi e lo spazio del confine”, in «Qualestoria», 1, giugno 2012, p. 115.

⁵¹ Marina Cattaruzza, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 327-328.

trata della Slovenia nell'Unione Europea e il tanto conclamato "abbattimento del muro di Gorizia" – con un'assonanza con il ben più famoso muro di Berlino che tuttavia non rispecchiava la realtà storica della mobilità esistente al confine italo-jugoslavo –⁵² hanno eliminato le lunghe code alla frontiera ma non hanno portato a un aumento dei collegamenti tra l'Italia e il suo vicino orientale più prossimo. Arrivando oggi a Trieste si ha spesso la sensazione di scontrarsi con un ostacolo invisibile, specialmente se si viaggia con i mezzi pubblici: i collegamenti con Lubiana e Zagabria, a eccezione delle principali città adiacenti al confine, sono difficoltosi e affidati ad autobus sporadici, i cui orari richiamano i tempi d'oro dello shopping a Trieste. La maggior parte delle linee offrono partenze alla mattina presto dalle città slovene e croate e ritorno nel pomeriggio da Trieste e i collegamenti sono spesso assenti nella giornata di domenica, come quando i negozi a Trieste erano tradizionalmente chiusi. La situazione peggiora nettamente se si viaggia in treno, dal momento che le linee per l'Europa orientale sono state abolite, trasformando Trieste in un vicolo cieco dal quale è molto difficile proseguire verso Est. Paradossalmente la stessa città all'inizio del XX secolo era un crocevia delle vie ferrate dal quale si potevano comodamente raggiungere le maggiori città della Mitteleuropa, e fino ai tardi anni Settanta era una tappa dell'Orient Express che raggiungeva Istanbul facendo tappa a Belgrado.⁵³ C'è da sperare che la recente reintroduzione nel dicembre 2013 dei treni sulla tratta Trieste Villa Opicina/Lubiana sia foriera di un cambio di rotta⁵⁴ e che lo stato dei collegamenti ritorni almeno ai livelli della guerra fredda.

⁵² Katja Škrlj, "In the Shadow of the Berlin Wall: (De)constructing the Memory of a Divided City in Gorica and Nova Gorica", in «Memoria e Ricerca», 39, gennaio-aprile 2012.

⁵³ Paolo Rumiz, "Trieste ultima stazione", in «La Repubblica», 29/1/2012, consultabile on line all'indirizzo: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/01/29/trieste-ultima-stazione.html>.

⁵⁴ Andrea Di Matteo, "Arrivato a Opicina il primo treno da Lubiana", in «Il Piccolo», 16/12/2013, consultabile on line all'indirizzo: <http://ilpiccolo.gelocal.it/cronaca/2013/12/16/news/arrivato-a-opicina-il-primo-treno-da-lubiana-1.8307447>.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aleksijević Predrag, “Profesor divije zasladio letovanje”, in «Ilustrovana Politika», 359, 21/09/1965, pp. 22-23.
- Anonimo, “Gli jugoslavi fanno la coda per avere il visto italiano”, in «Il Piccolo», 9/12/1960, p. 9.
- “Indirizzare il nostro turismo alla conquista di nuovi mercati”, in «La Voce del Popolo», 21/12/1961, p. 5.
- “La benzina jugoslava all’attenzione di Trabucchi”, in «Il Piccolo», 7/05/1961, p. 4.
- “Rappresentanti jugoslavi e italiani redigono gli allegati all’accordo”, in «La Voce del popolo», 26/8/1955, p. 1.
- Bartoš Milan, “Jugoslavija u svetskoj politici”, in «Nin», 261, 1/1/1956, p. 1.
- Battisti Gianfranco, *Una regione per Trieste. Studio di geografia politica ed economica*, Edizioni Del Bianco, Udine 1979.
- Bracewell Wendy, “Yugoslav Travel Writing and Tourism in the 1950s-1960s”, in Gorsuch Anne E., Koencher Diane P. (eds), *Turizm. The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism*, Cornell University Press, Ithaca 2006, pp. 248-265.
- Bruns Bettina, Miggelbrink Judith (eds), *Subverting Borders. Doing Research on Smuggling and Small-Scale Trade*, Springer Fachmedien Wiesbaden, Weisbaden 2012.
- Bucarelli, Massimo, “La Slovenia nella politica italiana di fine Novecento: dalla disgregazione jugoslava all’integrazione euro-atlantica”, in Bucarelli Massimo, Monzali Luciano (a cura di), *Italia e Slovenia. Fra passato presente e futuro*, Studium, Roma 2009, pp. 103-149.
- Cattaruzza Marina, *L’Italia e il confine orientale 1866-2006*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Cecotti Franco, “Gorizia, i tempi e lo spazio del confine”, in «Qualestoria», 1, giugno 2012, pp. 111-115.
- “Un territorio e tanti confini: una storia comune a più Stati. Riflessioni didattiche sull’Alto Adriatico, tra geografia, demografia e toponomastica”, in Vinci Anna Maria (a cura di), *Frontiere invisibili? Storie di confini e storie di convivenza*, EUT, Trieste 2010, pp. 22-29.
- Covaz Roberto, *La domenica delle scope*, Leg, Gorizia 2012.

- Di Matteo Andrea, "Arrivato a Opicina il primo treno da Lubiana", in «Il Piccolo», 16/12/2013, <http://ilpiccolo.gelocal.it/cronaca/2013/12/16/news/arrivato-a-opicina-il-primo-treno-da-lubiana-1.8307447>.
- Doroški Nada, "Jeftini šuškvaci iz Trsta", in «Ilustrovana politika», 130, 2/5/1961, pp. 26-27.
- Duda Igor, *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Srednja Europa, Zagreb 2010.
- Lees Lorraine M., *Keeping Tito Afloat. The United States, Yugoslavia and the Cold War 1945-1960*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997.
- Lj. B., "Postoje mogućnosti jače suradnje s talijanskim privrednicima", in «Glas Istre», 43, 22/10/1965, p. 3.
- Luthar Breda, "Shame, Desire and Longing for the West. A Case Study of Consumption", in Luthar Breda, Pušnik Maruša (eds), *Remembering Utopia. The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, Washington DC 2010, pp. 341-377.
- Marković Predrag J., *Beograd između Istoka i Zapada*, Službeni list SRJ, Beograd 1996.
- Mikula Maja, "Highways of Desire. Cross-Border Shopping in Former Yugoslavia 1960s-1980s", in Grandits Hennes, Taylor Karin (eds), *Yugoslavia's Sunny Side. A History of Tourism in Socialism (1950s-1980s)*, Central University Press, Budapest-New York 2010, pp. 211-237.
- Monzali Luciano, "‘I nostri vicini devono essere nostri amici’. Aldo Moro, l’Ostpolitik italiana e gli accordi di Osimo", in Garzia Italo, Monzali Luciano, Bucarelli Massimo (a cura di), *Aldo Moro, l’Italia repubblicana e i Balcani*, Besa, Nardò 2011, pp. 89-113.
- Piero Purini, *Metamorfosi etniche. I cambiamenti di popolazione a Trieste, Gorizia, Fiume e in Istria. 1914-1975*, Kappa Vu, Udine 2010.
- Pirjevec, Jože, *Il gran rifiuto. Guerra fredda e calda tra Tito, Stalin e l’Occidente*, Stampa triestina, Trieste 1990.
- R. Z., "Dinarski račun Signora Rossija", in «VUS», 709, 1/12/1965, p. 6.
- Radaković Aca, "Bio sam carinik", in «Ilustrovana politika», 157, 07/11/1961, pp. 16-17.

- Repe Božo, *The Influence of Shopping Tourism on Cultural Changes and the Way of Life in Slovenia after World War II* (paper presentato alla conferenza *Culture with Frontiers: Shopping Tourism and Travelling Object in post-war Central Europe*, Budapest, 26-28 aprile 1998), [http://www.ff.unilj - lj.si/oddelki/zgodovin/wwwrepe/20th/The%20influence%20of%20shopping.pdf](http://www.ff.unilj.si/oddelki/zgodovin/wwwrepe/20th/The%20influence%20of%20shopping.pdf).
- Rumiz Paolo, "Trieste ultima stazione", in «La Repubblica», 29/1/2012, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/01/29/trieste-ultima-stazione.html>.
- S. Z., "Arrivederci na granici!", in «VUS», 395, 25/12/1957, p. 5.
- Škrli Katja, "In the Shadow of the Berlin Wall: (De)constructing the Memory of a Divided City in Gorica and Nova Gorica", in «Memoria e Ricerca», 39, gennaio-aprile 2012.
- Šušmelj Jože, "Videmski sporazum", in Jože Pirjevec, Gorazd Bajc, Borut Klabjan (zbrali in uredili), *Vojna in mir na Primorskem. Od kapitulacije Italije leta 1943 do Londonskega memoranduma leta 1954*, Založba Annales, Koper 2005, pp. 307-322.
- Švab Alenka, "Consuming Western Image of Well-Being. Shopping Tourism in Socialist Slovenia", in «Cultural studies» (Special Issue: *Consumption, Shopping, Tourism and Informal Trade in the Socialist Countries of Eastern Europe*), 16, 1, January 2001, pp. 63-79.
- V. L., "Tajne Orient-Expressa", in «VUS», 368, 20/05/1959, p. 5.
- Žerjavić Vladimir, "Koliko je osoba izselilo iz područja pripojenih Hrvatskoj i Sloveniji nakon kapitulacije Italije i drugog svjetskog rata", in «Časopis za suvrmenu povijest», 28, 1997, 1.
- Zimmermann William, *Open Borders, Non Alignment and the Political Evolution of Yugoslavia*, Princeton University Press, Princeton 1987.

KEYWORDS: Cross-border relations, Cold war, migration.

PAROLE CHIAVE: Relazioni transfrontaliere, Guerra fredda, migrazioni.

ABSTRACT: The article deals with the Italo-Yugoslav border, focusing on the period between 1955 and 1965. The 1955 Udine agreement allowed an increasing permeability of the border, which – within a decade – turned

out to be one of the most porous borders between two countries with different political system during the Cold War. This led to the reconstruction of historical economic and cultural relations, broken by WWII, as well as the development of new practices, such as cross-border shopping. Moreover, the Italo-Yugoslav border represented a gateway to Western Europe for Eastern migrants and asylum seekers.

L'ANIMA AL CONFINE: ESEMPI DI POESIA RUSSA
DEI REDUCI DEL CONFLITTO AFGHANO

Igor Piumetti

In questo studio si intendono illustrare alcune delle tematiche affrontate in testi poetici, rimasti inediti fino alla nascita di Internet e successivamente pubblicati sul portale *Artofwar.ru* (<http://artofwar.ru>), in cui gli autori descrivono la realtà della guerra lasciando emergere la propria individualità come creazione di un confine, in cui la realtà circostante si mescola al sogno, alle speranze o all'espressione intima delle proprie sofferenze, e in cui la scrittura diventa una vera e propria ancora di salvezza. Durante l'invasione sovietica dell'Afghanistan, molti soldati si sono dedicati alla composizione di opere letterarie, sia in prosa che in poesia. Tali testi presentano in modo straordinario l'esperienza vissuta in prima persona dal soldato, che, immerso nell'esperienza della guerra, vive nel proprio intimo ed esprime il suo sentirsi al margine fra mondi differenti, facendo coesistere in sé elementi opposti, come gli affetti lasciati a casa e la durezza della vita del fronte e diventando egli stesso il confine entro il quale questi elementi entrano in contatto. Da un punto di vista letterario queste opere afferiscono a un filone di letteratura amatoriale o *naïf*, ma indubbiamente la scelta della veste poetica rappresenta un aspetto molto interessante: a differenza della prosa, che i soldati hanno utilizzato per la narrazione di eventi accaduti o inventati, la poesia diventa depositaria dell'intimità dell'individuo al fronte, che per suo mezzo di essa esprime in maniera immediata i propri sentimenti e in qualche modo a mantenere il contatto con quella parte che lo lega spiritualmente agli affetti lasciati nella propria casa. La poesia concede uno spazio interiore non solo per consolarsi e per esprimere disagio e speranze, ma anche per costruire un ponte con un mondo diverso da quello nel quale vive l'esperienza di guerra e per trovare, attraverso questa costruzione, la forza di resistere.

Nel dicembre del 1979 l'Unione Sovietica invadeva l'Afghanistan ufficialmente con l'obiettivo di sostenere la lotta internazio-

nalista nella neonata Repubblica Democratica. I vertici sovietici si aspettavano di ottenere in breve tempo un successo, così come era avvenuto poco più di dieci anni prima in Cecoslovacchia,¹ ma la guerra si prolungò a tal punto da risultare il conflitto più lungo nella storia dell'URSS e tanto fallimentare da essere considerato uno dei motivi del suo crollo. Soltanto nel 1989, alla vigilia della fine del sistema sovietico, le truppe di Mosca abbandonavano un paese devastato da un decennio di guerra, distruzione ed esodi di massa,² lasciando una ferita che ancora oggi resta aperta e le cui conseguenze hanno caratterizzato la storia mondiale degli ultimi anni.

Al di là del valore politico della sconfitta riportata dall'Unione Sovietica, non possono essere dimenticati i reduci, accompagnati dalla tragedia del ritorno in un paese incapace di accoglierli, né tanto meno di reinserirli. Forse il fallimento della creazione mitologica di un «eroe di guerra degli anni Ottanta» ha impedito alla generazione degli *afgancy* (i reduci dell'Afghanistan), di riscattarsi dal ruolo di antieroi e dalla fama di mostri spietati e reietti, alimentando diffidenza e disprezzo nei loro confronti. Questo valeva allora come vale, purtroppo, in parte ancora oggi. Se nei numeri del 2010 del settimanale «Literaturnaja gazeta» si possono trovare inserti dedicati al sessantacinquesimo anniversario della fine della Seconda Guerra Mondiale, nulla si è potuto trovare nel 2009 a ricordare i trent'anni dall'inizio e i venti dalla fine della guerra in Afghanistan. Difficile capire se si tratti di senso di colpa, di vergogna collettiva o di disinteresse per una guerra non mitizzata che, in qualche modo, non merita celebrazioni.

Le opere letterarie sul tema della guerra in Afghanistan hanno riscosso un successo alquanto limitato, in patria così come all'estero, se escludiamo nomi di maggior successo quali Oleg Ermakov e, soprattutto, Svetlana Aleksievič. Una piccola rivoluzione in questo ambito è stata segnata dalla nascita della letteratura su Internet,

¹ Cfr. Mark Galeotti, *Afghanistan, the Soviet Union last war*, Frank Class & Co., Portland 2001, p. 12.

² Si stima che a metà del 1984, in seguito a una politica che spingeva ad abbandonare le campagne (quello che nel libro di Galeotti viene definito "genocidio migratorio"), in quanto territorio più difficile da controllare militarmente, su una popolazione globale di 13 milioni di abitanti, tre milioni e mezzo di profughi si erano rifugiati in Pakistan e un milione e mezzo in Iran. Cfr. *ivi*, p. 17.

che in russo ha preso il nome di *seteratura*, neologismo derivato da *setavaja literatura*, ossia «letteratura della rete». La *seteratura* ha visto uno sviluppo interessante, che ha occupato un posto particolare nel dibattito culturale russo, prevalentemente tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, quando una serie di concorsi letterari e numerose sperimentazioni hanno problematizzato il ruolo di Internet in quanto mezzo autonomo di espressione artistica e culturale. La crescente accessibilità al mezzo ha determinato un cambiamento delle forme letterarie e una maggiore democratizzazione del discorso creativo, sancendo la nascita di numerosi siti dedicati a forme e generi privi di uno spazio ufficiale, come nel caso di *Artofwar.ru*, un progetto, fondato nel 1998 dal reduce della guerra in Afghanistan Vladimir Grigor'ev (1964-2005), che a oggi raccoglie oltre 12.000 opere letterarie e artistiche in lingua russa scritte da circa 650 autori, prevalentemente veterani, e dedicate alle guerre successive alla Seconda Guerra Mondiale.

La letteratura di guerra in Russia degli ultimi quarant'anni gode di una ristretta fama e può contare su alcuni buoni autori, un numero assai contenuto di pubblicazioni di media tiratura bilanciate da una rilevante diffusione su Internet, come nei casi di *Artofwar.ru* e del sito *Okopka.ru*, due fra i maggiori esempi di *digital memory* in ambito russo. A differenza di altri paesi, come gli Stati Uniti, questo genere di letteratura sembra essere, per svariati motivi, pressoché estranea al processo produttivo letterario, sia per quanto riguarda la pubblicazione, sia per quanto riguarda l'attenzione della critica specializzata, ma a dispetto delle difficoltà che la letteratura di guerra recente incontra all'interno del panorama culturale russo ufficiale, la possibilità di scaricare da Internet opere in grado di soddisfare l'interesse sul tema rappresenta oggi un'interessante alternativa, per la quale si può tracciare un parallelo con il *samizdat*, inteso come fenomeno culturale. In un articolo apparso su «Novaja Gazeta»,³ Il'ja Plechanov parla ampiamente del ruolo della letteratura di guerra nel panorama russo. Lo scrittore sottolinea che nonostante il conflitto abbia toccato una larga parte della popolazione russa, resta difficile trovare nei giornali e nelle riviste letterarie uno spazio adeguato alle opere pubblicate

³ Il'ja Plechanov, *Snjato samocenzuroj*, «Novaja Gazeta», 11-05-2011, <http://www.novayagazeta.ru/arts/5867.html> (ultima consultazione 17-01-2012).

su questo tema. Plechanov individua tre ragioni della scarsa attenzione nei confronti della letteratura di guerra, soprattutto da parte della critica. La prima è di carattere politico e ideologico, in quanto i critici spesso cercano di rilevare nel testo la posizione dell'autore nei confronti di una o dell'altra parte, rischiando di rimanere insoddisfatti o, peggio ancora, di prendere posizioni che possano scontentare di volta in volta una certa fazione politica. La seconda ragione è che spesso i critici bollano queste opere di guerra come eccessivamente personali e memorialistiche, prive di un messaggio universale o persino di vero valore artistico. Plechanov evidenzia che se quest'ultimo giudizio è spesso dettato dalla scarsa conoscenza del testo, il valore personale, reale e autobiografico delle opere dovrebbe invece risultare apprezzabile, dal momento che il lettore della Russia di oggi richiede sempre di più storie vere e personaggi reali. Il terzo fattore è legato al mondo dell'editoria: la casa editrice Eksmo, una delle poche a pubblicare opere sulla guerra in Afghanistan, col tempo ha ceduto alle prospettive di un maggiore guadagno, privilegiando la quantità di opere pubblicate a discapito della loro qualità.

In questo studio abbiamo selezionato e preso in analisi alcuni versi scritti da soldati sovietici durante la guerra in Afghanistan e pubblicati successivamente online sul sito *Artofwar.ru* e cercheremo di illustrare come l'idea di confine emerge dall'esperienza della guerra e della quotidianità del fronte. Questo si esplicita per lo più nella descrizione di situazioni quotidiane o di sentimenti (il senso del pericolo, la paura, l'amore, il contatto costante con la morte, la precarietà dell'esistenza) e di tutto ciò che emerge dalla contrapposizione fra i ritmi di un'esistenza "normale" e le condizioni di vita in uno stato di guerra.

La guerra è generalmente intesa come un evento, in cui si contrappongono due schiere di avversari, ma la dualità emerge anche nei versi degli autori e non solo dal rapporto fra nemico e nemico, bensì anche dalla contrapposizione fra la vita "di prima" e quella "di adesso" nella dimensione del contrasto casa-fronte, fra il mondo *al di qua* del confine (l'Afghanistan, nella prospettiva del soldato) e quello *al di là* (la Patria, il mondo della vita "normale", che continua a scorrere con gli stessi ritmi di prima). Questo dualismo non rimane limitato alle condizioni di vita in guerra in contrasto con la quiete della vita in patria, ma tro-

va una rappresentazione, per esempio, nel rapporto fra uomo e donna, fra la realtà e il sogno o fra il mondo dei sopravvissuti e i compagni morti: in questa miriade di contrapposizioni l'io del poeta-soldato che vive l'esperienza di guerra emerge come perno al margine fra mondi speculari e paralleli.

Al conflitto in Afghanistan hanno preso parte anche molte donne, per questo motivo è interessante partire dalla testimonianza di una di queste: Alla Smolina, fra gli autori più attivi del sito,⁴ è stata al fronte dal 1985 al 1988, lavorando come capo della cancelleria della procura militare della guarnigione sovietica di Jalalabad. Smolina ha scritto una sola poesia, dal titolo *Afganskim Madonnam* (Alle Madonne afgthane), dedicata «alle ragazze che come angeli stavano sul confine fra la vita e la morte, aiutando i giovani a superare quel confine con meno dolore e meno paura».⁵ Nell'introduzione alla poesia l'autrice racconta di essere stata spinta a scrivere quei versi osservando il modo in cui le infermiere si improvvisassero per accompagnare i soldati morenti; le donne non erano tenute a prendere parte ad azioni di guerra, per cui non venivano preparate ad affrontare le contingenze del fronte. In *Afganskim Madonnam* viene descritta la guerra dal punto di vista femminile e l'associazione più immediata suscitata dalla lettura del testo è quella fra le ragazze descritte e la Madonna della «Pietà» che abbraccia il corpo morto di Gesù:

Un buco squarciato e mezzo braccio in meno,
le gambe staccate dallo scoppio fino al fianco,
i chirurghi non potranno salvare la vita del soldato,
il giovane resta sull'orlo dell'Eterno.

Prodigio od orrore? Ai vivi non è dato
conoscere le visioni di un morente,
ma l'ultimo desiderio era uno solo:
accovacciare la testa fra le ginocchia della mamma.

⁴ All'interno del sito ogni autore ha la possibilità di creare una pagina personale in cui inserire il proprio profilo e le proprie opere, che vengono etichettate a seconda del genere e del tema trattato. Le opere, una volta pubblicate, possono essere lette, commentate e valutate dai lettori e dagli altri membri del sito con un voto da 5 a 1.

⁵ Artofwar, http://artofwar.ru/s/smolina_a/text_0220.shtml (ultima consultazione 25-02-14). Qui e oltre le traduzioni sono mie [I.P.].

La mamma è stata al figlio vicina
dalla nascita, dal primo vagito,
ma dalla morte non è riuscita a salvarlo,
non l'ha protetto dal terribile volto.

– Mammina cara, resta con me...–
scorrevva un suono dalle labbra morenti.
– Sono qui, figliolo mio. La tua mamma è con te –,
leniva il tormento del coetaneo

- non succederà niente, non temere, caro-,
mentiva l'infermiera, celando un gemito.
– È passato tutto, ora torniamo a casa.-
con la mano chiudeva gli occhi al morto.⁶

In questa composizione il tema della morte è affrontato in modo fortemente umano. Non si parla né di giustizia, né di ingiustizia: il trapasso viene descritto come fatto naturale, nel mistero che pure lo circonda, in cui il gesto di conforto diventa un sollievo sia concreto che spirituale. In una delle strofe ritroviamo l'espressione «*svjato lgala*» (mentiva santamente), che rimanda all'idea di sacralità espressa nel titolo, ma collega anche un gesto umano e imperfetto come la menzogna all'idea di purezza e di perfezione espressa dall'avverbio *svjato*. Dalla lettura della poesia emergono numerosi contrasti: la vita contro la morte, la santità contro la menzogna. Così, le giovani donne, le cui bugie non rappresentano un peccato, in quanto sante, si trovano a incarnare il simbolo massimo di purezza e perfezione e diventano esse stesse un punto fermo nel doloroso equilibrio fra vita e morte.

La figura femminile è molto presente nei testi poetici dei veterani e non solo attraverso la descrizione delle donne al fronte, ma anche nella descrizione dell'amata che si trova a casa, come nel caso dei lavori di Aleksej Filatov, che ha prestato servizio in Afghanistan come medico e ad *Artofivar.ru* ha contribuito inserendo una breve raccolta di poesie, datata 1987-89, dal titolo *Afganskij cikl* (Ciclo afgano). Si tratta di brevi composizioni che affrontano diversi temi, fra cui il rapporto del soldato con la vita in patria, con l'ambiente circostante e con i compagni, ma anche l'amore e la memoria. Una di esse è costruita come un dialogo immaginario fra due innamorati:

⁶ *Ibid.*

Vivi!
Senza te, come un cigno, morirò...
Non ammalarti.
Che io possa ammalarmi al posto tuo...
Ricordati di me.
Non potrò mai dimenticare
la moltitudine dei nostri giorni, delle nostre ore, dei nostri minuti.⁷

La poesia presenta un parallelismo costruito su due piani umani e spirituali, anziché geografici: il testo, infatti, non esplicita l'esistenza di una distanza geografica, come accade invece in altri casi, motivo per cui potrebbe parlare della storia sia di un amore a distanza, sia di un amore nato al fronte. L'ultima frase richiama il tema del ricordo e racchiude la forza più intensa di tutta la composizione: il poeta chiede di essere ricordato e la risposta che riceve, (forse una speranza che egli dà a se stesso?) è una rassicurazione che il suo ricordo verrà preservato. Tale certezza sta alla base della speranza non solo del poeta, ma soprattutto del soldato e arriva a rappresentare un vero e proprio appiglio, un motivo di salvezza, come anche nel caso di un altro soldato, Igor' Afanas'ev,⁸ autore che nelle sue composizioni non esita a descrivere in maniera spontanea le bellezze naturali della terra afghana: il cielo, bianco per il grande caldo, le montagne e i ruscelli, freddi e rapidi, sembrano, nelle sue poesie, stemperare la rigidità delle condizioni di vita e delle esperienze di guerra. Come scrittore è piuttosto attivo e apprezzato dagli utenti del sito, specialmente per quanto riguarda il genere memorialistico e la prosa. Delle proprie poesie scrive:

Perdonate la rozzezza dello stile, ero giovane e senza esperienza, ma mi premeva di scrivere. Anche in una breve tappa aprivo il taccuino e buttavo giù dei versi. Il taccuino è andato perduto in reparto, mentre ero in ospedale. E solo nel luglio 2008 ho trovato un pacchetto di lettere mandate dall'Afghanistan, e lì c'erano alcune poesie.⁹

⁷ Artofwar, http://artofwar.ru/f/filatow_a_i/afgcircle.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

⁸ Nato nel 1962, oggi Afanas'ev si occupa di scultura lignea e, fra le altre opere, ha restaurato l'iconostasi della chiesa della Trinità di Pskov. Ha anche pubblicato, per i tipi della EKSMO (Mosca, 2010), il romanzo *Sapër, kotoryj ošibsja* (Il geniere che ha sbagliato).

⁹ Artofwar, http://artofwar.ru/a/afanasxew_i_m/ (ultima consultazione 25-02-14).

Nelle sue poesie, Afanas'ev parla anche di amore, e in una in particolare, *Iz pis'ma neznakomke* (Dalla lettera a una sconosciuta), troviamo un curioso invito alla sorella di un amico:

Non ci conosciamo?! È un'assurdità!
Le convenzioni sono un ostacolo per la conoscenza.
Che peccato, non ho mai visto te, né le tue labbra o gli occhi tuoi.
Peccato!

Mi chiedi: Cosa vuoi da me, šuravi?¹⁰
Io ti rispondo: «Una piccola letterina,
in cui mi scrivi come passi i giorni,
scritta col cuore, con l'anima, non triste».

Rispondi a un soldato, la sua vita non è miele,
di noi i giornali non scrivono il vero.
Solo chi crede a noi e ci aspetta,
questa primavera ci vedrà e sentirà.

Non c'è niente di male nel rispondere a un soldato
che ha bisogno del tepore di frasi ingenue,
fin tanto che non gli capita una mina,
rispondi in fretta a quel soldato.¹¹

Questi versi, inizialmente lievi e spensierati, rivelano l'amara consapevolezza del destino del soldato, costretto a vivere con il pensiero costante del sottile confine che lo separa dalla morte. Quest'allusione fornisce all'autore la possibilità di fare riferimento alla distorsione della verità promossa dalla propaganda sovietica e denunciata più volte nelle opere dei reduci di guerra e non solo. Dalla lettura di *Iz pis'ma neznakomke* emerge quanto il pensiero della vita in patria, qui racchiuso nella bella espressione «il tepore delle frasi ingenue», diventi confortante e quanto la speranza che là qualcuno stia aspettando il ritorno del soldato venga vista ancora una volta come un motivo sufficiente perché ciò possa accadere veramente.

¹⁰ Nel gergo del fronte era il nome con cui gli afghani chiamavano i soldati sovietici. Il termine viene ampiamente utilizzato anche dai soldati e dai veterani.

¹¹ Artofwar, http://artofwar.ru/a/afanasxew_i_m/text_0560.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

L'attesa del ritorno crea un'atmosfera di incertezza e di sospensione temporale ed esistenziale, che in qualche modo richiama la sospensione del sogno, altra situazione di confine, questa volta fra reale e immaginario. Molto spesso i poeti-soldato fanno riferimento al panorama onirico per descrivere i loro desideri e le loro speranze, quasi volessero descrivere come attraverso il sonno riuscissero a vivere una vita più umana e fra questi troviamo Igor' Brezgin (1965), autore di una serie di poesie e di canzoni. In una di queste, dal titolo *Rekviem* (Requiem), datata «Herat, aprile 1988», ritroviamo il tema onirico:

Io senz'altro tornerò, con l'aurora, al mattino.
Mi intrufolerò con una luce leggera e supererò il tappeto.
Toccherò le tue labbra, ché in vita non ho potuto.
Volevo vivere la vita e camminare per cento strade.
Ma così è il destino, se è questo un destino.
Se il sogno non si è realizzato, è per colpa della guerra...¹²

L'autore immagina di essere uno spirito che torna a visitare la casa di origine e in questo senso il *sogno* rappresenta il progetto di una vita intera, che la guerra è colpevole di avere interrotto. Nel testo individuamo la seconda figura protagonista della poesia, ancora una volta una donna, in questo caso immaginata in attesa dell'uomo che non farà ritorno.

A portarci in un'atmosfera simile è Viktor Ivanov (1960), autore di una sola poesia, nata come canzone, intitolata *Do fevral'skich metelej* (Prima delle bufere di febbraio). La composizione si apre con un'immagine particolarmente incisiva: la descrizione di un lungo confine di guerra (*Da Gardez a Khost/ chilometri di guerra*), lungo il quale si solleva un muro di polvere e sabbia che nasconde il nemico (*Si intreccia in una nuvola arrugginita / la polvere del fronte opposto*). Nella descrizione di un pericoloso spostamento con un mezzo di trasporto lungo le strade pietrose delle montagne, scampando mine, imboscate e burroni e con il vento che getta sabbia sul finestrino anteriore, all'improvviso si apre un'immagine della Russia:

¹² Artofwar, http://artofwar.ru/i/igorx/text_0020.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

La morte ci capta nel mirino,
le pallottole battono sui fianchi.
Mentre in Russia le bufere
si sono diffuse per i cortili,

ricoprendo le strade,
gemono rauche nell'oscurità
come a chiedere aiuto
nelle case che dormono tranquille.

Per le strade le perdite.
Le pallottole battono sui fianchi.
Vai, Serëga, la scamperemo,
dividendoci il dolore a metà.¹³

Questi versi sottolineano il contrasto tra la frenesia di una fuga e la quiete della patria, dove è in corso una tempesta di neve che ricopre le strade, mentre nelle case si dorme tranquilli: la descrizione è breve, ma la contrapposizione fra i mondi rappresentati prima e dopo è così netta da risultare straniante. Oltre all'immagine della neve che copre le strade, il poeta parla del gemito della tempesta, in cui sembra echeggiare il grido d'aiuto, inascoltato, di chi è in guerra.

Un altro tema centrale dei testi analizzati è quello della memoria, percepita nella maggior parte dei casi come un voto che chi vive deve mantenere nei confronti di chi non c'è più, stabilendo le basi per l'avvio di un processo di futura commemorazione rintracciabile nei lavori successivi alla fine del conflitto. Il ricordo dei compagni, in quest'ottica, non è una contemplazione serena o piacevole, ma si trasforma in un obbligo sentito, sofferto e ineludibile, forte tanto, quanto l'obbedienza a un ordine superiore, che si fa ancora più forte una volta che il soldato ritorna dal fronte e tenta di reintrodursi, con difficoltà, nella società civile. La memoria diventa un elemento di unione fra la vita e la morte, di cui arriva a spezzare e superare il confine. Vladimir Chor'kov (1950) ospita sulla propria pagina una poesia dal titolo *Alimugul*¹⁴ scritta da un sergente, Nyrkov, dedicata a cinque

¹³ Artofwar, http://artofwar.ru/i/iwanow_w_a/viktorivanov_dofevral-skixmeteley_text_0010.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

¹⁴ Toponimo che fa presumibilmente riferimento ad Alimogul, un villaggio dell'Afghanistan settentrionale.

soldati morti durante un attacco a un ponte. In questa poesia viene descritta l'azione di guerra di un gruppo di ragazzi, uccisi in un'imboscata, di cui elogiano la solidarietà e il mutuo aiuto. In una delle ultime strofe l'autore rivolge un appello a un soldato immaginario:

Guarda, soldato, e ricordali
i tuoi cari compagni.
Loro sono morti, tu sei vivo.
Allora vendicati! È questo il tuo dovere.¹⁵

I versi sono estremamente duri, incoraggiano alla vendetta e riecheggiano un velato patriottismo, che ormai di rado si trova nelle poesie scritte verso la fine della guerra. Ma soprattutto, in questo frammento possiamo notare la contrapposizione tra il «tu» e il «loro», tra chi è vivo e chi è morto, tra chi deve portare avanti un ricordo e chi invece merita di essere ricordato, tema ampiamente presente nella poesia scritta dopo la fine della guerra, quando il dovere della memoria diventa uno degli argomenti più frequenti.

La vita al fronte determina la nascita di difficoltà e di dolori, di cui spesso i poeti incolpano genericamente il Cremlino. Fra le voci che levano questa critica troviamo quella di Nikolaj Čaban (1950), in Afghanistan tra il 1985 e il 1987, che dedica al tema una poesia dal titolo *Nikto ne znal* (Nessuno sapeva), una frase che ricorre spesso nell'omonimo testo, spezzando il ritmo come un'eco lontana. È una denuncia di come i soldati venissero mandati a combattere in un luogo che non erano preparati ad affrontare, di cui non conoscevano la cultura, la religione, il governo, la storia. Verso la fine della poesia ritroviamo una critica al Cremlino:

Al Cremlino hanno deciso: «Drang nach Süd!»
Va' e combatti, popolo ingenuo! Va'! Combatti!
I loro figli là non li mandavano.
Ma le decorazioni le consegnavano a sé. E tu resisti! Combatti!¹⁶

¹⁵ Artofwar, http://artofwar.ru/w/wladimir_s_h/text_0270.shtml.

¹⁶ Artofwar, http://artofwar.ru/c/chaban_n_p/text_0010.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

In questi versi il confine emerge nella percezione della distanza tra il popolo e gli organi che gestiscono il potere politico, dipinto come corrotto e ingiusto. Siamo lontani dalla visione di una patria «materna» da difendere a ogni costo e l'idea di distanza con il potere centrale è accentuata dall'uso dell'espressione in tedesco, chiaro richiamo alle mire espansionistiche della Germania Nazista verso l'Est Europa, che mette sullo stesso piano l'Unione Sovietica e il suo storico nemico, nella retorica legata alla Seconda Guerra Mondiale.

Per concludere questo percorso abbiamo scelto una poesia di Vladislav Izmagilov (1968), autore prolifico e molto apprezzato dai lettori di *Artofwar.ru*. Ha composto prevalentemente opere in versi, fra cui numerose canzoni. Una di esse, scritta nel 1987 durante la sua permanenza a Kandahar, dal titolo *Skoro domoj* (Presto a casa), rappresenta un ulteriore esempio delle tante facce che assumeva la speranza nel contesto della guerra.

Presto tornerò a casa, in Russia,
sentirò il canto degli usignoli della mia terra,
mi coricherò nell'erba e guarderò il cielo azzurro,
mi riempirò l'anima con la quiete della Russia.

Mi riempirò l'anima e di nuovo verso il cielo,
dove le nuvole galleggiano come fregate,
mi ricorderò allora di un posto come se non ci fossi stato,
chi non è tornato da là e come si chiamava.

Si sta bene là dove ci sono calma e silenzio,
un urlo reattivo non rompe i timpani,
come se non ci fossi stato...
No, c'ero, non posso dimenticare
sabbie roventi e la boscaglia rovente.

Non voglio ricordare gli scoppi e le morti,
il sussurro dei ragazzi: «Scrivi, sto bene...»
Dei, vi prego, fermate la guerra.
Gli dei non ascoltano. Al diavolo tutti gli dei.¹⁷

La poesia si apre con l'evocazione dei suoni, delle sensazioni

¹⁷ Artofwar, http://artofwar.ru/i/ismagilow_w_g/text_0260.shtml. (ultima consultazione 09-07-10)

e dei colori della terra, che il poeta immagina di poter ritrovare al proprio ritorno. La situazione iniziale, apparentemente perfetta, pura e idilliaca viene a poco a poco intaccata dal ricordo della guerra, che inizialmente il poeta crede di poter accantonare considerandola quasi un'esperienza mai vissuta veramente. Ma la guerra emerge attraverso il ricordo della natura, di volti e nomi dei compagni, così che il «come se non ci fossi stato» lascia posto a un laconico «no, ci sono stato», seguito da un'altra negazione, «non posso dimenticare». Si tratta di una presa di coscienza molto forte: il poeta-soldato percepisce la consapevolezza di non poter dimenticare, pur non volendo ricordare. Ciò che gli resta è maledire gli dei con un'invocazione, in cui risuonano echi di divinità antiche e impotenti. In questa poesia emerge in modo evidente l'idea che il poeta rappresenti il margine, entro il quale verità e sogno, speranza e sofferenza si incontrano e si mescolano, rendendo il soldato il confine fisico, in cui coabitano questi stessi elementi.

Nel contesto della guerra abbiamo dunque visto come la scrittura sia stata in grado di fornire ai soldati sovietici coinvolti uno spazio in cui tracciare un confine per distanziarsi dalla realtà e cercare un contatto con una dimensione intima, dove esprimere le proprie speranze o il proprio dolore, dove si incontrano realtà contrastanti. Attraverso i versi, i soldati hanno descritto la quotidianità del fronte, fatta della condivisione delle dure condizioni di vita con i compagni e hanno espresso una critica al potere politico e la speranza che gli affetti lasciati a casa continuino a ricordare quanti stanno combattendo. Le poesie scritte durante la guerra non concludono tuttavia un discorso ben più ampio, rivolto alle poesie scritte dopo la guerra: esse palesano il ruolo sempre più importante della memoria nell'ottica di una commemorazione collettiva e l'idea che dopo il ritorno, anche la speranza di ritrovare una pace interiore lasci il posto alla consapevolezza che il confine, che il soldato in qualche modo il soldato crede di aver tracciato una volta lasciato il fronte, attraverso il ricordo, non si dissolva.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Artofwar, http://artofwar.ru/a/afanasxew_i_m/ (ultima consultazione 25-02-14).

Artofwar, http://artofwar.ru/a/afanasxew_i_m/text_0560.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

Artofwar, http://artofwar.ru/c/chaban_n_p/text_0010.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

Artofwar, http://artofwar.ru/f/filatow_a_i/afgcircle.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

Artofwar, http://artofwar.ru/i/igorx/text_0020.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

Artofwar, http://artofwar.ru/i/ismagilow_w_g/text_0260.shtml. (ultima consultazione 09-07-10).

Artofwar, http://artofwar.ru/i/iwanow_w_a/viktorivanov_dofevralskixmeteley_text_0010.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

Artofwar, http://artofwar.ru/s/smolina_a/text_0220.shtml (ultima consultazione 25-02-14).

Artofwar, http://artofwar.ru/w/wladimir_s_h/text_0270.shtml

Galeotti Mark, *Afghanistan, the Soviet Union last war*, Frank Class & Co., Portland 2001.

Plechanov Il'ja, "Snjato samocenzuroj", «Novaja Gazeta», 11-05-2011, <http://www.novayagazeta.ru/arts/5867.html> (ultima consultazione 17-01-2012).

KEY WORDS: USSR, Afghanistan, poetry, digital memory.

PAROLE CHIAVE: URSS, Afghanistan, poesia, memoria digitale.

ABSTRACT: The present study starts from the analysis of poetic texts written mainly by soldiers during the Soviet invasion of Afghanistan (1979-1989) and published online at www.artofwar.ru, one of the most interesting examples of digital memory in the Russian language, dedicated to the works of the veterans of the wars War Mondialen and which currently houses approximately 12,000 works by more than 650 authors. In the study it emerges how poetry grants an inner space not only to console and express discomfort and hopes, but also to build a bridge to a different world from the one in which they live the experience of war and to find, through this construction, the strength to resist.

LA LETTERATURA TRA SPOSTAMENTI DI CONFINE
E SCOLLAMENTI TEMPORALI.

IL CASO DELLA MEMORIALISTICA POLACCA SUI GULAG

Krystyna Jaworska

Talvolta la storia letteraria, al pari di altre discipline, sembra procedere in modo non lineare, a scatti, sussulti, con periodi di relativo stallo a cui seguono cambiamenti repentini in più direzioni, in dimensioni che paiono ricordare quelle delineate dalla fisica contemporanea, in cui tempo e spazio si dilatano, restringono, mutano, si ricompongono a seconda di una moltitudine di varianti difficili da presagire, che portano infine a rivedere quelli che parevano essere giudizi consolidati, formulati a partire dalla prospettiva presente, ma che devono necessariamente fare i conti con il clima culturale dominante nel periodo studiato e su come esso abbia inciso sulla formazione del consenso attorno a determinate opere o al contrario frenato la conoscenza di altre. Avremo dunque a che fare talvolta con percorsi in cui gli attori (scrittori, critici, lettori) si sono mossi con regole diverse, a seconda di dove e quando si trovavano, regole non comparabili, a causa di molteplici fattori di natura extraletteraria che influiscono ineludibilmente sullo sviluppo della creatività artistica.

Indubbiamente il contesto storico è di fondamentale importanza per capire i meccanismi che governano la circolazione delle idee, al punto che eventi quali la seconda guerra mondiale e il crollo dell'impero sovietico sono spesso considerati cesure nella periodizzazione storico-letteraria, soprattutto per l'Europa Centro Orientale. Ma se è evidente che tali fattori hanno effetti sull'immediato, solo ora è chiaro quanto essi di fatto incidano sulla fortuna di determinate opere anche a distanza di tempo, quando oramai i motivi che ne ostacolavano la diffusione sono un lontano ricordo. L'implosione dell'impero sovietico, si sa, ha cambiato l'assetto politico internazionale e le sfere d'influenza fissate a Jalta. L'indipendenza riacquisita dai paesi dell'Europa centro-orientale ha portato mutamenti profondi non solo nel-

la sfera politico-economica, ma in tutti gli ambiti. L'abolizione della censura ha permesso una radicale rilettura della storia e della letteratura, non più vincolate dai rigidi vincoli dell'ideologia; hanno iniziato a circolare testi prima proibiti per motivi politici, pubblicati prima all'estero, quindi è stata la volta delle testi considerati immorali e della letteratura "degenerata" e di evasione, sia tradotta sia prodotta in loco straniera e locale.

Per quasi mezzo secolo al vertice degli argomenti più vietati in assoluto in Polonia si trovavano le critiche all'Unione Sovietica e ovviamente non si dovevano menzionare i crimini perpetrati dal regime. Mentre si potevano, e anzi era ben visto, evidenziare i crimini nazisti, sia in forma di studi storici, sia con la pubblicazione di memorie e opere letterarie che ne trattavano; d'altro canto era assolutamente proibito anche solo accennare a ciò di negativo avvenne sotto l'occupazione sovietica nel periodo bellico. Per questo motivo parole come Katyn', luogo di uno dei massacri in cui furono uccisi e gettati in fosse comuni dalla Nkvd migliaia di prigionieri polacchi nel 1940 (episodio oggetto di uno struggente film nel 2007 da parte di Andrzej Wajda, figlio di una delle oltre ventimila vittime),¹ non dovevano neppure apparire nelle enciclopedie, per lo stesso motivo non si dovevano menzionare l'invasione sovietica, le deportazioni di massa ad essa seguite e i Gulag. Le opere che ne trattavano, pubblicate in Occidente, non solo non potevano essere diffuse, ma spesso erano oggetto di interdizione persino il nome degli autori.

La nascita stessa della memorialistica sui Gulag era soggetta a condizioni avverse. Per prima cosa la vittima doveva sopravvivere, cosa non facile in luoghi in cui la mortalità era elevatissima, doveva essere liberata, e poi essere nella situazione di poter scrivere quanto visto e pubblicarlo, ovvero doveva trovarsi fuori dal blocco sovietico. Ciò significava che, anche se pubblicate, tali testimonianze avevano generalmente una circolazione molto ridotta e non potevano essere lette nel paese d'origine dell'autore: anche quando avevano rilevante valore letterario, i critici non ne potevano ovviamente

¹ Sulle motivazioni del crimine si veda Victor Zaslavsky, *Pulizia di classe: il massacro di Katyn'*, Il Mulino, Bologna 2006. Le autorità sovietiche ammisero la responsabilità dell'eccidio solo nel 1990, mentre il numero delle vittime continua tutt'ora a crescere, con la scoperta di ulteriori fosse comuni.

discutere, la tematica non compariva nei manuali di letteratura e l'autore era condannato all'inesistenza culturale.

Dopo il 1989, finalmente, tali opere possono essere pubblicate liberamente anche nell'ex blocco sovietico, ma intanto sono passati cinquant'anni e, dopo l'iniziale curiosità, l'interesse dei lettori di fatto è calata. I tempi, come anche la vita stessa degli autori, sono mutati, altre sono le priorità. In quanto persone e in quanto scrittori il danno che hanno subito è per lo più irrimediabile; si tratta non solo di riscrivere la storia letteraria, compito tutt'ora in corso, ma di riscriverla con l'amara consapevolezza che si tratta di una operazione riparatoria, che deve tener conto delle diverse condizioni in cui alcuni autori sono stati costretti a operare, privati in gran parte del proprio ambiente, del contatto quotidiano con la lingua, del potenziale pubblico, del confronto con i critici. Tutto ciò deve aver necessariamente inciso anche sulla loro produzione. Opere scritte negli anni Quaranta e Cinquanta raggiungono potenzialmente un più ampio pubblico di lettori decine di anni dopo. È chiaro che l'impatto è diverso e lo scollamento è quindi non solo geografico, ma anche temporale. Tale problematica, oggetto ultimamente di riflessione da parte di alcuni studiosi,² può essere analizzata da diverse angolature, in questa sede si focalizzerà l'attenzione su alcune delle maggiori opere letterarie polacche inerenti la deportazione in Urss e i Gulag: saranno considerati testi di Melchior Wańkiewicz, Józef Czapski, Herminia Naglerowa, Beata Obertyńska, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Wat, in quanto la loro diversa fortuna critica può offrire spunti interessanti al fine di queste indagini.

Si deve tener conto che tornare con la mente a episodi così traumatici richiede comunque un notevole sforzo, in genere deve passare del tempo per permettere alle ferite di cicatrizzarsi almeno in parte, prima di poterne narrare. A questo punto una delle difficoltà che si pongono di fronte ad uno scrittore è la decisione di come affrontare l'argomento, cosa dire, cosa non dire e come dirlo, ovvero la scelta del registro stilistico da seguire nel descrivere vicende aberranti, restando fedele ai fatti, in quanto anche da questo dipende la possibilità di essere letto.

² Tra i quali Violetta Wejs-Milewska, *Wykluczeni – wychodźstwo, kraj*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012.

Il primo testo di un certo rilievo che narra quanto subito dai deportati fu scritto, non a caso, da un non deportato: Melchior Wańkowicz (1892-1974). Scrittore noto già prima della guerra per i suoi reportage, pubblica nel 1944 negli Stati Uniti (evidentemente non era allora stato possibile pubblicarlo in Europa) quanto riferitogli da una ragazzina, unica sopravvissuta della propria famiglia, incontrata dopo che fu tratta in salvo dall'Urss e trasportata con migliaia di altri bambini nel 1942 in Iran. Il testo fu ristampato in polacco nel 1945 in Italia e nello stesso anno tradotto in inglese e quindi nel 1947 in francese e italiano,³ ma non ebbe eco di rilievo da parte dei lettori stranieri, presumibilmente anche a causa della scarsa diffusione e della mancanza di recensioni.

Wańkowicz è famoso tra i suoi conterranei soprattutto per quello che è considerata la sua epopea maggiore: i tre volumi dedicati alla battaglia di Montecassino. Dopo la guerra, nel 1947 si stabilì negli Stati Uniti, acquisendone la cittadinanza nel 1956. Nel 1958, ancora nel clima di disgelo seguito alla destalinizzazione, decise di rientrare in Polonia, dove fu accolto e dove vennero ristampate alcune sue opere, seppure in edizioni opportunamente censurate, ovviamente non *Dzieje rodziny Korzeniowskich* (La storia della famiglia Korzeniowski). Nel 1964 corse persino il rischio di finire in carcere per aver firmato, con altri intellettuali, un appello al governo, ma la pena fu revocata, sebbene egli restò sotto il vigilante occhio della polizia segreta. *Dzieje rodziny Korzeniowskich* non ebbe in effetti ristampe neppure nelle case editrici gestite da esuli polacchi in Occidente, forse anche perché la scelta dell'autore di rientrare in Polonia lo aveva discredito agli occhi di parte degli emigrati, e si registra solo una traduzione in lingua

³ Melchior Wańkowicz, *Dzieje rodziny Korzeniowskich*, National Committee of Americans of Polish Descent, New York 1944, Id., *op. cit.*, Oddział Kultury i Prasy 2° Korpusu, s.l. [Italia], 1945; trad. Inglese: *Golgotha road*, National Committee of Americans of Polish Descent, New York 1945 2a ed.; trad. francese: *La litanie de la faim ou la famille Korzeniowski*, trad. di J. Wegiel-Langlet, Paris 1947, trad. spagnola: *Historia de una familia polaca*, Argentina 1982; trad. italiana: *Storia di una famiglia*, Roma [1947]. Per non appesantire le note mi limito qui e per gli altri autori trattati alle prime edizioni e traduzioni, per la bibliografia completa si veda: Ewa Głębecka, in *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod red. Jadwiga Czachowskiej i Alicja Szalagan, t. 9, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1999, pp. 32-40; t. 10, Warszawa 2007, p. 817.

spagnola, edita in Argentina nel 1982. A partire dal 1979, con la nascita dell'editoria clandestina in Polonia, il volumetto viene ripubblicato illegamente e fino al 1989 se ne contano ben undici edizioni stampate di nascosto in diverse regioni, tra cui, non a caso, nelle città della costa baltica e della Slesia, dove nel dopoguerra furono trasferiti i profughi dai territori che in seguito agli accordi di Jalta passarono all'Unione Sovietica: gli stessi territori da cui erano stati deportati nel 1939-1940 centinaia di migliaia di cittadini polacchi nell'ambito di quello che si potrebbe definire una "pulizia di classe", per usare l'espressione coniata da Viktor Zaslavsky a proposito delle fosse di Katyn'. Indubbiamente a favorire la ristampa di questo testo era anche la sua piccola mole (l'edizione originale conta appena 64 pagine stampate in sedicesima, fatto tutt'altro che secondario per le edizioni clandestine. Dopo il 1989 il testo fu pubblicato solo una volta, nel 1991 nel terzo volume delle *Dzieła emigracyjne* (Opere dell'emigrazione) dello scrittore, su iniziativa di un editore di Varsavia.

Il secondo testo uscito, non senza difficoltà, sempre nel 1944, è *Wspomnienia Starobielskie* (*Ricordi di Starobielsk*). L'autore, Józef Czapski (1896-1993), una delle più suggestive e affascinanti figure di intellettuale dell'Europa Centro-orientale per il suo profondo umanesimo e pacifismo, conoscitore della cultura russa, appassionato da scrittori e pensatori quali Lev Tolstoj, Vladimir Solov'ëv, Vasilij Rozanov, Dmitrij Merežkovskij, era tra i pochi ufficiali che evitarono l'eccidio delle fosse di Katyn', in quanto fu trasferito da Starobel'sk (l'attuale Starobil'sk, in Ucraina) in un altro campo. Quando nel 1941, dopo l'attacco tedesco, l'Urss, su pressione alleata, accettò la richiesta polacca di liberare i deportati e di formarne un esercito,⁴ Czapski fu incaricato dal comando di cercare tracce degli ufficiali suoi commilitoni che mancavano all'appello. I suoi sforzi non diedero risultato, non si sapeva ancora che fossero stati trucidati: solo nell'aprile 1943 i tedeschi scoprirono le fosse di oltre quattromila ufficiali polacchi a Katyn', non lontano da Smolensk. Czapski decise di commemorarne allora la memoria ricordandone alcuni in *Wspomnienia Starobielskie*, in cui descrivere l'atmosfera che regnava nel campo

⁴ Cfr. Władysław Anders, *Bez ostatniego rozdziału*, Gryf, London 1949, tr. it. *Un'armata in esilio*, Cappelli, Rocca San Casciano 1950, nuova trad. it. *Memorie 1939-1946*, Baccilega, Imola 2014.

di concentrazione. Singolare è la vicenda dell'uscita del libricino. Czapski era a capo dell'ufficio Cultura e stampa della formazione militare polacca sorta in Urss nel 1941, quindi evacuata e riorganizzata in Medio Oriente e nell'inverno 1943-1944 in maggioranza sbarcata in Italia, dove con il nome di 2° Corpo d'armata polacco, inquadrata operativamente nell'8ª Armata britannica, prese parte ai combattimenti contro l'esercito tedesco. Inizialmente il testo di Czapski doveva uscire in Medio Oriente, dove si trovava ancora il grosso delle strutture tipografiche militari polacche, ma fu bloccato dalla censura alleata,⁵ in quanto la verità su Katyn' era un argomento che irritava i russi. Si riuscì infine a pubblicarlo nella collana dell'esercito polacco «Biblioteka Orła Białego» in Italia nel novembre 1944 (anche se il luogo di edizione non è specificato sul volumetto), in quanto vi combatteva il 2° Corpo d'armata e la carta era più facilmente reperibile. Nel 1945 nella stessa serie uscì la traduzione italiana e francese in una serie creata ad hoc, «Testimonianze», ma senza indicazione dell'editore e del luogo di edizione.

Nel 1949 Czapski, stabilitosi dall'estate del 1944 in Francia, diede alle stampe *Na nieludzkiej ziemi* (La terra disumana), in cui raccolse le sue memorie del periodo trascorso dalla nascita dell'esercito polacco in Urss sino all'evacuazione in Iran. Il testo fu tradotto nello stesso anno in francese, nel 1951 in inglese, nel 1967 in tedesco, ma tutt'ora non è stato tradotto in italiano.⁶ A mio parere è il più bello, se è lecito usare tale aggettivo, tra quan-

⁵ Nella motivazione del censore britannico V. Corerley Prince, Cairo, 14.04.1944 si legge che il divieto è per non «prejudicing the efforts of the Polish Government to secure improved relationship with Russia», è da notare che Stalin dopo la scoperta delle fosse aveva unilateralmente interrotto le relazioni diplomatiche con il governo polacco in esilio a Londra, Archivio dell'Instytut Polski i Muzeum gen. Sikorskiego, Polish Institute and Sikorski Museum, Londra, coll. A.XI.9/2, cit. in Krystyna Jaworska, *Contro la congiura del silenzio. Pubblicazioni in italiano del Secondo Corpo d'armata polacco*, "poloniaeuropae", n. 2, Ricordare la seconda guerra mondiale, 2011, p. 8 (http://www.poloniaeuropae.eu/wp-content/uploads/Jaworska_contro-la-congiura-silenzio-OK.pdf).

⁶ Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Paris, 1949, trad. fr. *La terre inhumaine*, trad. di M. A. Bobomole, Paris 1949; trad. ingl. *The inhuman land*, trad. G. Hopkins, London 1951; trad. ted. *Unmenschliche Erde*, trad. W. Gromek, Köln 1967.

ti furono scritti in polacco su quel terribile periodo, per il profondo spirito umanitario che illumina anche nei momenti più cupi, pieno di compassione per la sofferenza delle vittime, ma privo di risentimento verso gli aguzzini. Fu ristampato più volte nelle edizioni clandestine in Polonia negli anni 1979-1989.⁷ Dopo il 1989 se ne conta solo una edizione, che comprende anche *Wspomnienia starobielskie*, da parte dell'editore Czytelnik nel 1990. Alcuni anni or sono furono pubblicate le sue "conferenze" tenute in francese nel campo di Grjazovec, dove Czapski fu trasportato da Starobel'sk, tradotte in italiano grazie alla benemerita casa editrice L'Ankora del Mediterraneo: *La morte indifferente. Proust nel gulag*.⁸ Attualmente l'autore è oggetto comunque di rinnovato interesse tra gli studiosi in Polonia, non solo per le sue memorie del periodo della seconda guerra mondiale, ma più in generale in quanto saggista e pittore. Resta ancora da indagare maggiormente il ruolo ispiratore che svolse su molti intellettuali non solo polacchi.

Torniamo ora indietro per accennare al terzo testo. Nel 1945 in Italia il Settore Cultura e Stampa del 2° Corpo, oltre alla ristampa di *Dzieje rodziny Korzeniowskich* di Wańkowicz e la versione italiana di *Ricordo di Starobielsk* di Czapski pubblicò anche *Ludzie sponiewierani*⁹ (Gente calpestata) una raccolta di otto rac-

⁷ Jadwiga Czachowska, *Herminia Naglerowa*, in *Współcześni polscy pisarze...*, *op. cit.*, t. 2, Warszawa 1994, pp. 85-90, t. 10, *op. cit.*, pp. 229-230.

⁸ Le conferenze, tenute nell'inverno 1940-1941 in francese per i compagni di prigionia, furono per la prima volta edite nella traduzione polacca di Teresa Skórzewska in «Kultura», 1948, n. 12, pp. 22-43. Nel 1987 l'editore Noir sur Blanc, Montricher, pubblicò il testo originale con il titolo *Proust contre la déchéance*, riproposto nel 2012 dall'editore Libretto di Parigi; la trad. italiana di M. Zemira Ciccimarra, con prefazione di È. de la Héronnière e postfazione di Gustaw Herling, è del 2005.

⁹ *Herminia Naglerowa, Ludzie sponiewierani*, Rzym 1945. Di questa raccolta quattro racconti sono stati tradotti in italiano: *Obłąd i polityka* (tr. di E. A. Naldoni, *Pazzia e politica*, «Iridion», 1945, n. 1, pp. 35-43); *Chleb* (tr. a cura di B. A. *Il pane*, «Domenica», 1945, n. 18); *Cęciwa, Kazachstańskie noce* (tr. di Francesca Fornari, *La corda dell'arco e Le notti in Kazachstan. Due racconti di Herminia Naglerowa*, «Dep. Deportate, esuli, profughe», n. 12/2010, pp. 116-129. Anche in risorsa elettronica: http://www.unive.it/media/allegato/dep/n12-2010/Documenti/01_Fornari.pdf, ultima consultazione: 26.06.2011).

conti di Herminia Naglerowa (1890-1957). Scrittrice affermata già prima della guerra, era stata arrestata dai sovietici nel gennaio 1940 e dopo oltre un anno trascorso in diverse carceri fu condannata a otto anni di Gulag, da scontare a Burma, in Kazachstan. Liberata nel 1941, si arruolò nell'armata polacca, dove le fu affidata la direzione della stampa periodica per le ausiliarie, che portò a un ottimo livello letterario. In *Ludzie sponiewierani* sono narrate vicende emblematiche dell'invasione nazi-sovietica e della deportazione in Urss, spesso focalizzandosi su un oggetto che assume valore simbolico, dando nel contempo concretezza quasi materica ai racconti. Salvo che in uno, in cui si descrive la lotta con la fame di un bambino in un *kolchoz*, le protagoniste sono donne che lottano in condizioni estreme: in carcere, nei campi di concentramento, nei luoghi delle deportazioni della popolazione civile. I racconti mostrano i molteplici confini che il recluso è costretto a superare, confini non solo geografici, dovuti alla deportazione, ma soprattutto fisici e mentali; sono tappe di un processo di annientamento graduale che incidono sulla sua identità privandolo della libertà e costringendolo a subire vessazioni di ogni genere.

Stabilitasi nel dopoguerra in Gran Bretagna, nei racconti autobiografici sull'arresto e sugli interrogatori subiti in carcere editi su «Wiadomości» a Londra negli anni 1947-48,¹⁰ Naglerowa svolse indirettamente un'analisi che è anche uno smascheramento del sistema sovietico e dei suoi meccanismi repressivi. Se in *Ludzie sponiewierani* la descrizione era incentrata soprattutto sulle compagne di sventura, ora la narratrice compare in prima persona, non senza una notevole dose di amara autoironia, nella lotta per mantenere la dignità umana, nel contrapporsi alla duplice morte a cui si vuole destinarla: quella interiore, che inizia con l'ingresso nel Gulag, e quella fisica, dovuta alle condizioni di deperimento dell'organismo per fame e malattie, in una proiezione di se stessa al confine tra autobiografia e narrativa.¹¹

¹⁰ Questi racconti furono poi pubblicati con il titolo *Przekraczanie granicy* assieme a *Ludzie sponiewierani*, nel volume *Kazachstańskie noce*, Veritas, London 1958.

¹¹ Cfr. Zdzisława Mokranowska, *Proza kobiet (beletrystyka)*, in Józef Olejniczak (pod red.), *Literatura emigracyjna 1939-1989*, t. 2, Śląsk, Katowice 1996, p. 63; A. Wal, *Wokół "tematów sowieckich". O wspomnieniach Herminii Naglerowej*, in Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska (a cura di), *Paryż*.

Anche dopo è come se non riuscisse, o non volesse, distaccarsi da quell'esperienza sconvolgente, al punto che il carcere diventa per lei, come ebbe a notare Tymon Terlecki,¹² la metafora della condizione umana in situazioni estreme e sarà il tema centrale di due romanzi: *Sprawa Józefa Mosta* (Il caso di Józef Most) del 1953 e *Wierność życiu* (La fedeltà alla vita), edito postumo nel 1967 a cura di Tymon Terlecki. Il critico segnala le peculiarità di quest'opera non terminata, ambientata a Leopoli sotto l'occupazione sovietica, in una cella stipata di donne di varia nazionalità, ceti sociale e cultura, ritenendolo l'*opus magnum* dell'autrice, nel quale ella si libera infine della letterarietà delle opere precedenti¹³ per arrivare a una scrittura asciutta e al tempo stesso pregnante. Adottò anche una tecnica originale di narrazione, in cui sfumano i confini tra parlato e pensato nei dialoghi e monologhi dei personaggi, e a cui aggiunge come terza voce le proprie osservazioni. La grandezza di *Wierność życiu* consiste anche nella capacità di affrontare un tema chiave della realtà del secolo breve, quello dell'umanità degradata, di descrivere le reazioni umane in condizioni di estrema privazione, e mostrare come l'essere umano, ridotto a mera fisiologia, a mero corpo umiliato, può ancora trovare una dimensione spirituale.

L'autrice, nonostante che prima della guerra fosse tra le più quotate scrittrici in Polonia, esule a Londra è coperta dal divieto assoluto di pubblicazione in patria, anche per la sua linea intransigente quale presidente dell'associazione degli scrittori polacchi in esilio. Ben diversa popolarità ebbero nella propria patria e

Londyn. Monachium. Nowy York. *Powrześnieowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Transhumana, Białystok 2009, pp. 681-697.

¹² Tymon Terlecki, *O Herminii Naglerowej i "Wierności życiu"*, in H. Naglerowa, *Wierność życiu*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1967, pp. 7-36.

¹³ Il volumetto della Naglerowa era stato criticato subito dopo la sua uscita da Gustaw Herling-Grudziński, all'epoca scrittore di fatto esordiente, anch'esso ex deportato dei Gulag, per il suo stile troppo elaborato che, secondo Herling, disperde la crudezza della realtà, meglio, asserisce, è una scrittura meramente documentaristica, quale quella di Czapski e Wańkowicz: Gustaw Herling-Grudziński, *Na krawędzi człowieczeństwa*, «Orzeł Biały», 1945, n. 30 (165), p. 1 (ora in Id., *Dzieła zebrane*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, pp. 319-321).

nel dopoguerra autrici prima considerata di pari levatura: Maria Dąbrowska e Zofia Nałkowska, che, in una raccolta di racconti di grande diffusione e tradotta in molte lingue, riferisce quanto saputo sui campi di concentramento, in quanto membro della commissione sui crimini nazisti. *Ludzie sponiewierani* invece rimase nell'ombra. Se ne prevedeva nel 1946 una traduzione italiana, a cui però non si giunse, forse per la partenza del 2° Corpo. Non se ne registrano neppure ristampe, salvo quella a Londra del 1948, neppure dopo il 1989, come pure scarsi sono i saggi critici a lei dedicati.¹⁴ Nel 1990 uno studioso, W. Mikulec, parlò del paradosso della sua assenza, e a vent'anni di distanza la situazione non è sostanzialmente mutata.

Prima di partire per la smobilitazione in Gran Bretagna, il 2° Corpo diede ancora alle stampe, a Roma, un'opera corposa sul tema qui considerato, *W domu niewoli* (Nella casa della schiavitù), firmata con lo pseudonimo Marta Rudzka.¹⁵ È un volume che sembra un fiume in piena, l'autrice, Beata Obertyńska (1898 – 1980), una raffinata poetessa di Leopoli, proveniente da una famiglia di intellettuali, scrittori e pittori, dotata di una istruzione cosmopolita, vi descrive senza mezzi termini quanto soggettivamente esperito. L'occupazione, quindi l'arresto, il carcere, il gulag di Loch-Vorkuta, l'amnistia del 1941, i lunghi mesi di viaggio e la dura esperienza dei *kolchoz* prima di riuscire a raggiungere un punto di raccolta dell'esercito polacco in Uzbekistan sono narrati senza nascondere giudizi e pregiudizi, utilizzando aggettivi dispregiativi verso i carnefici, ma anche verso alcune compagne di sventura. Riaffiorano persino antichi stereotipi; l'opera è come una ferita che trasuda pus e ha bisogno di sfogo, *politically incorrect*, ma indubbiamente profondamente sentita e sincera, sebbene non scritta immediatamente dopo la guerra. Dopo la liberazione l'autrice scrisse *Faustyna*, un romanzo che è

¹⁴ In effetti nessuna delle opere "concentrazionarie" di Herminia Naglerowa è stata tradotta: v. Beata Dorosz, Herminia Naglerowa, in *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, cit., t. 6, Warszawa 1999, pp. 10-13; t. 10, Warszawa 2007, p. 626.

¹⁵ Marta Rudzka [Beata Obertyńska], *W domu niewoli*, Rzym 1946; un brano del volume ancora inedito fu tradotto in italiano da C. Verdiani, *Sul fiume*, sul periodico culturale in italiano del 2° Corpo «Iridion» I, 1945, n. 3-4, pp. 105-112.

la negazione dell'universo concentrazionario, una storia d'amore ambientata nel carcere di un mondo inesistente e fantasticato. Come specifica l'autrice nella premessa del volume edito a Gerusalemme nel 1943, si trattava di un modo di evadere alla disgustosa realtà che le circondava rifugiandosi in un mondo di sogni. La letteratura svolgeva allora funzione terapeutica, ed è ben noto che nel Gulag e nei lager i prigionieri difendevano la propria dignità umiliata recitando ad alta voce o discutendo di opere letterarie, si pensi alle letture dantesche di Levi o alle lezioni di Proust di Czapski. Una volta liberata il mettere su carta il suo romanzo costruito in prigionia rappresentava per l'Obertyńska un ulteriore momento di convalescenza della ferita, che solo dopo riuscì a riaprire per narrarla. Delle tre parti che compongono le sue memorie: l'occupazione sovietica, l'arresto e il Gulag, la liberazione e i difficili mesi passati prima di riuscire a raggiungere l'esercito, è proprio la terza la più sorprendente, in quanto mostra le condizioni di estrema fame fuori dai Gulag, talvolta persino peggiori che nel Gulag stesso, dove comunque ai reclusi veniva assicurata una razione, per quanto insufficiente al sostentamento, di cibo. Dal 1944 l'autrice visse in Inghilterra, riprendendo la sua attività poetica e mai più tornando a descrivere quelli anni cupi. *W domu niewoli* fu tradotto nel 1948 in tedesco, olandese e svedese,¹⁶ e la mancanza di una traduzione francese o inglese ha indubbiamente limitato la conoscenza dell'opera, l'originale polacco fu ristampato a Chicago nel 1968 a spese di alcuni amici, ebbe quindi due edizioni clandestine a Varsavia nel 1981 e nel 1987, fu ristampato a Londra nel 1988 e in Polonia nel 1991 e nel 2005. La critica, in particolare quella più recente, si sofferma comunque soprattutto sull'attività poetica di Obertyńska.¹⁷

Tra la memorialistica polacca sui Gulag l'opera più famosa è indubbiamente *Inny świat* (*Un mondo a parte*) di Gustaw Herling-Grudziński, presentato all'epoca della sua pubblicazione

¹⁶ Traduzione tedesca: *Workuta. Weg zur Knechtschaft*, Zurich 1948; trad. dal tedesco in svedese di J. Gerland, *Doödsbaten pa den förryckta floden*, Stockholm 1948; trad. dal tedesco in olandese di W. von Vonk, *Workuta*, Bussum 1948.

¹⁷ V. Beata Dorosz, *Beata Obertyńska*, in *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, cit., t. 6, Warszawa 1999, pp. 119-121; t. 10, Warszawa 2007, p. 644.

nel 1951 come il miglior libro sull'argomento: «Among the many books that I have read about experiences of the victims of the Soviet prisons and camps, the 'World Apart' by Gustaw Herling impressed me the most and is best written». ¹⁸ Nonostante l'autorevolezza dell'autore della prefazione, Bertrand Russell, il libro non ebbe la diffusione e il riconoscimento che sarebbe stato lecito aspettarsi, in quanto i tempi, evidentemente, non erano maturi. L'equilibrio postbellico mal tollerava una testimonianza così puntuale sulla brutalità del regime sovietico. Gustaw Herling (1919-2000), arrestato nel 1940, deportato nel lager di Ercevo vicino ad Archangel'sk, liberato solo nel gennaio del 1942, combatté con il 2° Corpo polacco, distinguendosi nella cruenta battaglia di Montecassino. Smobilitato in Gran Bretagna al pari della stragrande maggioranza dei militari del 2° Corpo, dopo aver collaborato con Radio Europa Libera a Monaco di Baviera tornò in Italia nel 1955, stabilendosi a Napoli. Cofondatore di «Kultura», la più importante rivista dell'emigrazione polacca, edita a Parigi dall'Instytut Literacki, fu scrittore, saggista e critico. Il suo nome era vietatissimo in Polonia e le sue opere furono pubblicate soprattutto dall'Instytut Literacki. *Inny świat* uscì prima nella traduzione inglese, quindi nel 1952 in quella svedese e solo nel 1953 in polacco, fu tradotto nello stesso anno in spagnolo a Buenos Aires, in tedesco, negli anni 1951-1953 fu anche tradotto in arabo, cinese e giapponese, nel 1958 in italiano, solo nel 1985 in francese, nel 1989 in russo, nel 2001 in bulgaro, nel 2004 in ceco, nel 2005 in olandese, ¹⁹ in ciascuna lingua, soprattutto a partire dagli anni Novanta ebbe diverse edizioni. Fino al 1989 ebbe sette ristampe nel circuito dell'emigrazione,

¹⁸ Bertrand Russell, *Forward*, in Gustaw Herling, *A world apart*, trad. J. Marek [A. Ciołkosz], London 1951, p. 5.

¹⁹ G. Herling, *Inny świat*, London 1953; dall'inglese l'opera fu tradotta in svedese da N. Jacobsson, *En värld för sig*, Stockholm 1952; in spagnolo da A. Bray, *Un mundo aparte*, Buenos Aires 1953; in tedesco da H. Wille, *Welt ohne Erbarmen*, Köln 1953; in italiano da G. Magi [Luciana Maresca e Lidia Croce], *Un mondo a parte*, Laterza, Bari 1958; in francese da W. Desmond, *Un monde à part*, Paris 1985; in russo [dal polacco] da N. Gorbanevskaja, *Inoj mir*, London 1989, Mosca 1991 2a ed; in ceco da H. Stachova, *Iiny svět*, Praha 1994; in bulgaro da D. Nedjalkov, *Drug svjat*, Sofija 2001; in olandese da J. Vogelaar, *Een wereld apart*, Amsterdam 2005.

negli anni 1980-1988 fu pubblicato ben nove volte in edizioni illegali in Polonia, e nel 1989 si ebbe la prima edizione legale a cui seguirono innumerevoli ristampe,²⁰ superando un milione di copie. L'autore fu invitato più volte con tutti gli onori in Polonia e indubbiamente ciò ha costituito una, seppur tardiva, compensazione per i lunghi decenni di ostracismo. *Inny świat* è ora un classico della letteratura concentrazionaria, e fa parte del canone delle letture scolastiche in Polonia, mentre l'autore è oggetto di un numero sempre più elevato di studi critici.

In Italia, sebbene sia stato pubblicato prima da Laterza nel 1958 e poi nel 1965 da Rizzoli, il libro passò sotto silenzio. Nonostante i contatti di casa Croce (aveva sposato Lidia Croce, terza figlia del filosofo, che assieme a Lorenza Maresca curò la traduzione italiana), fu vittima di un ostracismo intellettuale a causa del suo "anticomunismo". Sotto questo punto di vista il suo caso è esemplare del destino di uno scrittore, soggetto a un doppio esilio,²¹ uno geografico, dalla sua patria d'origine, e l'altro intellettuale nella sua patria di adozione, l'Italia. È solo dopo i cambiamenti politici del 1989 che il valore delle opere di Herling è stato finalmente riconosciuto e altri suoi testi sono stati tradotti. Parrebbe paradossale che a riproporre Herling ai lettori italiani sia stata una casa editrice di sinistra, la Feltrinelli, prima ristampando *Un mondo a parte* nel 2003 e poi una scelta dei diari e i racconti italiani, e questo avvenne soprattutto grazie alla presenza al suo interno di un redattore che è anche un conoscitore della letteratura polacca: Francesco Cataluccio. Si deve però ammettere che nonostante che le sue opere siano ora in maggior parte accessibili al lettore italiano e nonostante il premio Viareggio vinto nel 1994 e il premio Vittorini vinto nel 1996, Herling non ha raggiunto in Italia la fama che ci si potrebbe aspettare. *Un mondo a parte*, dopo l'edizione del 1994, è stato ristampato finora solo una volta nel 2003. Forse è l'argomento centrale dei

²⁰ Ewa Głębička, *Gustaw Herling-Grudziński*, in *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, cit., t. 3, Warszawa 1994, pp. 238-242, t. 10, Warszawa 2007, pp. 374-378.

²¹ Si veda in merito: Gustaw Herling, Titti Marrone, *Controluce*, Tullio Pironti, Napoli 1995; Gustaw Herling, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, trad. it. A cura di Marta Herling, *Breve racconto di me stesso*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2001.

suoi racconti, la presenza del male, che continua a renderlo ostico al lettore italiano?

L'ultimo testo a cui desidero accennare è molto posteriore e si tratta di una memoria "parlata". Nel 1965 Czesław Miłosz registrò a Berkeley e poi a Parigi le conversazioni tenute con il poeta Aleksander Wat (1900-1967), che, una volta trascritte e rielaborate, furono edite nel 1977 a Londra. Il risultato era un'opera unica nel suo genere, che ripercorreva le vicende drammatiche di un intellettuale polacco-ebreo dell'Europa Centrale, poeta futurista, ammaliato dal comunismo nel periodo interbellico, incarcerato dai sovietici nel 1940, deportato in Russia e quindi in Kazakistan, che potette rientrare in Polonia solo nel 1946. Afflitto da gravi problemi di salute, a Wat fu concesso nel 1955 di curarsi all'estero, dove di fatto visse dal 1959, acquisendo nel 1963 lo status di rifugiato. Le conversazioni con Miłosz, raccolte in due poderosi volumi, furono ristampate a Londra nel 1981 e poi tre volte illegalmente in Polonia: si registrano due edizioni nel 1983 a Varsavia e una nel 1984 a Cracovia. 1989 a Łódź ne fu fatto persino un adattamento teatrale con la regia di M. Makrowiecki. Dopo il 1989 uscirono legalmente nel 1990, nel 1998²² e infine nel 2011 un'edizione critica a cura di Rafał Habielski. Zygmunt Bauman definì il testo «un capolavoro, l'unione del *Dottor Živago* coi diari di Nadežda Mandel'stam». ²³ È stato tradotto in inglese, in francese, in olandese e in tedesco. ²⁴ Si osserva ultimamente una crescente attenzione degli studiosi verso la sua opera, testimoniato anche dal convegno di Parigi del 2013 organizzato da Marie Delaperriere. Ritengo che uno dei motivi dell'interesse per le sue memorie parlate sia dovuto al fatto che non sono solo

²² Alicja Szałagan, *Aleksander Wat*, in *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, cit., t. 9, Warszawa 2004, pp. 74-82; t. 10, Warszawa 2007, pp. 819-820.

²³ Cit. da Luigi Marinelli, *La vendetta di Aleksander Wat*, in Aleksander Wat, *Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz*, Sellerio, Palermo 2013, p. 682.

²⁴ Aleksander Wat, *Moj wiek*, London 197; trad. inglese di R. Lourie, *My century*, Berkeley 1988; trad. francese di G. Canio, J. Lajarrige, *Mon siècle*, Lausanne, Paris 1989; trad. tedesca di E. Kinsky, *Jenseits von Wahrheit und Lüge*, Frankfurt am Main 2000; trad. Olandese di G. Rasch, *Mijn twinstigste eeuw*, Amsterdam 2001.

una mera testimonianza sulla prigionia in Urss, ma anche un diario intellettuale, di taglio esistenziale, che spazia dall'affasciazione giovanile per l'ideologia comunista alla conversione al cattolicesimo, il tutto narrato con sottile autoironia.

In Italia Wat è studiato soprattutto da Luigi Marinelli, che dopo averne tradotto alcuni racconti e curato una raccolta poetica, ha recentemente approntato la versione di *Moj wiek: Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz*. Come segnala il curatore si tratta di una edizione abbreviata, come lo sono al pari le altre traduzioni, emendata dalle parti più specificatamente polacche e polonistiche, legate gli scrittori polacchi tra le due guerre. Osserva Marinelli:

Ma quella di Wat è una vera opera aperta, un racconto non compiuto né finito, e non riguarda solo realtà ancor esistenti nel mondo [...]. Riguarda tutti noi, la concreta e sempre viva possibilità di trasformazione delle nostre democrazie in false democrazie.²⁵

Nell'interrogarsi sulle ragioni del ritardo con cui quest'opera arriva sui mercati editoriali italiani, lo studioso si richiama all'azzeccata espressione coniata da Luciano Pellicano «asimmetria dell'indulgenza»²⁶ per definire la cecità degli intellettuali italiani nei confronti dei crimini dei regimi comunisti, ritiene però che non sia questa la sola ragione: «è il rapporto con la storia, con la memoria storica [...] che sembra in genere deficitario nel nostro paese che infatti [...] non ha mai potuto far seriamente i conti con il proprio passato fascista».²⁷ Indubbiamente se la retorica della resistenza, e in questa il ruolo rivestito dalla resistenza comunista, ha avuto in parte anche intento di mascheramento del proprio passato fascista, il rimuovere gli orrori del comunismo continua a essere un modo per non mettere in discussione la correttezza di questa impostazione nel suo insieme.

Giungiamo così alle conclusioni: il primo elemento che balza agli occhi dai dati riportati è che il crollo del sistema sovietico

²⁵ Luigi Marinelli, *La vendetta di Aleksander Wat*, art. cit., p. 675.

²⁶ Luciano Pellicani, *Una giusta critica ai farisei della giustizia*, in Luigi Fenizi, *Varlam Šalamov. Storia di un colpevole dell'innocenza*, Scienze e Lettere, Roma 2012, cit. da Luigi Marinelli, *op. cit.*, p. 683.

²⁷ Luigi Marinelli, *op. cit.*, p. 683.

non solo permise la diffusione della letteratura sui Gulag nei paesi e comunisti, ma anche sdoganò di fatto l'argomento in Occidente, e in particolare in alcuni paesi, quali l'Italia, dove la forte presenza di un partito comunista e l'egemonia degli intellettuali di sinistra ne ostacolava di fatto il giusto riconoscimento, come il caso di Herling-Grudziński testimonia inconfutabilmente. Significativo che il tema del Gulag sia qui oggetto di studio anche, se non soprattutto, da studiosi di formazione comunista.

Sebbene sia già passato un quarto di secolo, presumibilmente è ancora troppo presto però per poter avanzare una spiegazione adeguata alla diversa fortuna che queste opere e i loro autori hanno avuto dopo il 1989 nel loro paese e all'estero. Indubbiamente il posto di primo piano assunto da Herling è dovuto al valore letterario di *Inny świat*. Eppure gli altri suoi scritti non hanno di fatto diffusione pari al loro valore letterario: è ciò dovuto ai cambiamenti del gusto del pubblico, che cerca una lettura ben lontana dal problema del male che torna ricorrente nei racconti di Herling? È l'industria editoria che è sempre più gestita dalle multinazionali? Oppure l'Herling testimone del Gulag ha schiacciato agli occhi dei lettori l'Herling scrittore? Diverso il caso della Obertyńska, le sue memorie del Gulag hanno avuto alcune ristampe, come si è visto, ma in effetti l'attenzione dei critica pare puntare maggiormente alla sua opera di poetessa. Si può quindi dire che sia in certo qual modo tornata ad assumere un seppure piccolo spazio sulla scena storico-letteraria e in mancanza di versioni italiane delle sue poesie è evidente la sua assenza sul nostro mercato. Completamente rimossa continua ad essere la Naglerowa. Forse perché anche nella sua narrativa posteriore è rimasta ancorata alla tematica carceraria, evidentemente non più affine al gusto contemporaneo. Miglior sorte pare toccare a Czapski, la cui opera è ora ben presente in patria e presente, seppure in misura minima, all'estero, mentre ultimamente si può sperare che il rinnovato interesse per *Wat* dia i suoi frutti.

Già nel 1956 la Naglerowa si interrogava sulle motivazioni e sugli obiettivi della memorialistica carceraria e concentrazionaria al confine tra documento, *reportage* e letteratura. Non è un'operazione terapeutica, in quanto non aiuta a dimenticare (forse lo è stata per la Obertyńska, avendoci riversato tutto il veleno che sentiva), quella realtà atroce, non è un'operazione di propaganda

politica (il lettore occidentale che non ha esperito sulla propria pelle quest'esperienza non è in fondo interessato a testimonianze a lui estranee per tutta una serie di ragioni, al limite preferisce testi scritti con tesi spengleriane alla Koestler o alla Osborne, più prosimi alla sua sensibilità e alle sue aspettative), non è il desiderio di avere successo come scrittore (non sono testi che si vendono). Alla fine la motivazione più profonda risulta essere, secondo la scrittrice, quella di rendere testimonianza, un dovere verso le vittime. Si deve però aggiungere che così facendo si impone al lettore di riflettere sull'uomo e sulla sua storia, ed è questo credo l'obiettivo più importante, seppure non menzionato dalla scrittrice.

In effetti, indipendentemente dalle nobili finalità morali, un testo letterario deve comunque rispondere agli interessi dei destinatari (o indurli con una abile operazione di marketing, al pari di quanto si fa con altri prodotti), interessi che nel caso dei lettori di altra cultura, risentono indubbiamente anche del diverso contesto culturale di arrivo. Se in Russia si assiste una rimozione del Gulag, come ebbe a scrivere Mauro Martini,²⁸ tale tematica continua a essere abbastanza scarsamente frequentata anche altrove. In effetti è solo dopo l'uscita delle opere di Solženicyn che si è avuta una parziale apertura all'argomento in occidente, poi di fatta scemata. Anche per quanto riguarda l'indagine storiografica l'argomento è stato oggetto di un numero minore di studi rispetto a quelli dedicati ai campi di concentramento nazisti, nonostante, o forse appunto perché mentre questi ultimi furono debellati nel 1945, Gulag e affini hanno continuato ancora ad essere attivi a lungo ed è proprio dopo il crollo dell'impero sovietico che si ha avuto un tentativo di colmare le pagine bianche della storia di quei paesi. Perché non prima? Indubbiamente per non urtare, irritare l'orso sovietico con cui si fanno affari economici, da parte di alcuni paesi, da parte degli intellettuali per non sfatare e deludere le aspettative delle masse operaie. Inganno e autoinganno. Solo ora inoltre, grazie anche all'azione di *Memorial* sono accessibili documenti prima irreperibili.²⁹

²⁸ Mauro Martini, *Oltre il disgelo: la letteratura russa dopo l'Urss*, B. Mondadori, Milano 2002, p. 47.

²⁹ Grazie anche a questo sono potute sorgere opere preziose, quali quella di Elena Dundovich, Francesca Gori, *Italiani nei lager di Stalin: frammenti di storia silenziosa*, Il Giornale, Milano [2009]. Sui Gulag in

Resta comunque un senso di amarezza nel vedere come anche in questo caso le lotte ideologiche portano a non vedere, a ingoiare le sofferenze di milioni, come pure a emarginare scrittori che con coraggio hanno reso testimonianza della verità, restando per questo prima stigmatizzati, e ora quasi dimenticati in una epoca in cui, per dirla con Adam Zagajewski, il mostro sorridente della cultura di massa ha soppiantato il mortalmente serio mostro del totalitarismo. E si tratta di testimonianze che non appartengono a un passato da noi lontano, ma che continuano ad essere, analogamente a quelle sui campi di concentramento nazisti e di altre atrocità, un elemento ineludibile per comprendere non solo il XX secolo, ma anche più in generale la natura umana in suoi aspetti che si preferirebbe con miopia far finta che siano inesistenti o irrilevanti. La letteratura in questo è uno strumento potente per scuotere la mente e la coscienza dei lettori, a patto che la si legga.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anders Władysław, *Bez ostatniego rodziatu*, Gryf, London 1949.
- Czachowska Jadwiga, Szałagan Alicja (a cura di) *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, t. 2-10, 1994-2007.
- Czapski Józef, *Na nieludzkiej ziemi*, Instytut Literacki, Paris 1949.
- , *Proust contre la déchéance*, Noir sur Blanc, Montricher, 1987.
- , *Wspomnienia Starobielskie*, Biblioteka “Orła Białego”, s.l., 1944.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Na krawędzi człowieczeństwa*, in «Orzeł Biały», 1945, n. 30 (165), p. 1.
- , *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Herling Gustaw-Marrone Titti, *Controluce*, Tullio Pironti, Napoli 1995.

generale il compendio più recente e documentato è quello di Anne Applebaum, *Gulag. A History*, New York 2003; trad. italiana: *Gulag*, Mondadori, Milano 2004.

- Jaworska Krystyna, "Contro la congiura del silenzio. Pubblicazioni in italiano del Secondo Corpo d'armata polacco", in «Poloniaeuropae», n. 2, Ricordare la seconda guerra mondiale, 2011 (http://www.poloniaeuropae.eu/wp-content/uploads/Jaworska_contro-la-congiura-silenzio-OK.pdf).
- Marinelli Luigi, *La vendetta di Aleksander Wat*, in Aleksander Wat, *Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz*, Sellerio, Palermo 2013, pp. 671-686.
- Mokranowska Zdzisława, *Proza kobiet (beletrystyka)*, in J. Olejniczak (a cura di), *Literatura emigracyjna 1939-1989*, t. 2, Śląsk, Katowice 1996, pp. 59-84.
- Naglerowa Herminia, *Ludzie sponiewierani*, Biblioteka "Orła Białego", Rzym 1945.
- Herminia Naglerowa Herminia, *Kazachstańskie noce*, Veritas, London 1958.
- Rudzka Maria [pseudonimo di Beata Obertyńska], *W domu niewoli*, Biblioteka "Orła Białego", Rzym 1946.
- Russel Bertrand, *Forward*, in Gustaw Herling, *A world apart*, trad. J. Marek [A. Ciołkosz], Heinemann, London 1951, p. 5.
- Terlecki Tymon, *O Herminii Naglerowej i „Wierności życiu”*, in H. Naglerowa, *Wierność życiu*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1967, pp. 7-36.
- Wal Anna, *Wokół „tematów sowieckich”. O wspomnieniach Herminii Naglerowej*, in Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska (a cura di), *Paryż. Londyn. Monachium. Nowy York. Powrześnieowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Transhumana, Białystok 2009, pp. 681-697.
- Wat Aleksander, *Moj wiek*, Polonia Book Found, London 1977.
- Wańkiewicz Melchior, *Dzieje rodziny Korzeniowskich*, National Committee of Americans of Polish Descent, New York 1944.
- Wejs-Milewska Violetta, *Wykluczeni – wychodźstwo, kraj*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012.
- Zaslavsky Victor, *Pulizia di classe: il massacro di Katyn*, Il mulino, Bologna 2006.

KEY WORDS: Deportation, Gulag, Polish literary historiography, Censorship, Herminia Naglerowa.

PAROLE CHIAVE: Deportazione, Gulag, Storiografia letteraria polacca, Censura, Herminia Naglerowa.

ABSTRACT: Because of the communist regime several Polish writers after World War II lived in exile and their works were banned in Poland. Since 1989, when the border line of the Russian sphere of influence moved eastwards from Germany to Belarus, these works could be read and studied by Polish scholars. The lapse of time between the period they were composed and when they could finally reach a wider public inevitably influenced their delayed reception (as well as no doubt influencing the writers' lives themselves). The effects of this temporal discrepancy were different from case to case as demonstrated in the example of six major literary works on Gulag. The different degree to which the works of Melchior Wańkiewicz, Józef Czapski, Herminia Naglerowa, Beata Obertyńska, Gustaw Herling and Aleksander Wat are now known in their country, and the fact that some of them still remain in the shadows, prove the need for further studies in order to better understand the factors which caused the nearly complete oblivion surrounding Herminia Naglerowa, before the war, considered one of the major Polish writers and now completely forgotten.

UN MALARICO NIDO DI PAPI: LA CORRISPONDENZA
PRIVATA DI IVO ANDRIĆ (1920-1926)
Valentina Sileo

Il rapporto che Andrić ebbe con l'Italia fu particolarmente profondo: la sua carriera diplomatica lo portò a vivere fuori dai confini della sua amata terra. Nei primi anni Venti visse a Roma e a Trieste ed ebbe modo di entrare in contatto con la letteratura italiana e apprezzarla. Le lettere che lo scrittore inviò in patria per dare notizie di sé costituiscono la testimonianza più diretta sul primo Andrić, sugli anni più critici dal punto di vista della sua formazione artistica e spirituale; da esse possiamo ricavare alcune importanti informazioni riguardanti la sua vita privata, il suo modo di intendere le relazioni affettive, le sue considerazioni sul paese in cui si trova a vivere, ma soprattutto il modo in cui il soggiorno italiano influenza la sua formazione e in parte la sua scrittura.

Il confine fisico quindi è vissuto dall'autore come un limite e una possibilità: da un lato Andrić si trova a soggiornare in luoghi che sono dei rifugi obbligati e che alimentano la nostalgia per la patria; d'altro canto però è solo grazie a questo cambio di prospettiva che l'autore può osservare la realtà da un nuovo punto di vista e arricchire il suo percorso letterario.

* * *

Appassionato e attento lettore di cronache, diari, documenti storici, assiduo frequentatore di archivi, Ivo Andrić difficilmente si sarebbe liberato di un qualsiasi pezzetto di carta con un valore. Ha conservato circa 4000 lettere¹ e un grande numero di queste, sia inviate che ricevute, sono state pubblicate in «Sveske Zaduzbine

¹ Miroslav Karaulac, *Umetnost običnog*, in introduzione a *Sabrana dela u 20 knjiga* (a cura di Radovan Vučković, Žaneta Đukić Perišić, Biljana Dorđević Mironja), Štampar Makarije, Beograd 2011, vol. 19, p. 7.

Ive Andrića» (I quaderni della Fondazione Ivo Andrić). Raccolte per la prima volta nel 2000 da Miroslav Karaulac, sono apparse nel volume *Pisma: (1912-1973): privatna pošta* (Lettere: 1912-1973. Corrispondenza privata, 2000)² e solo recentemente, nel 2011, entrano a far parte di *Sabrana Dela Ive Andrića* (Opere scelte di Ivo Andrić).³

È proprio dal testo del 2011 che sono estratte e analizzate le lettere presentate in questo elaborato, poiché rappresenta l'edizione più recente e più completa; esso contiene in totale 440 lettere e rimane fedele all'impostazione dell'epistolario del 2000: sia l'introduzione che la postfazione sono le stesse del volume curato da Karaulac.

Il corpus di lettere che si è scelto di analizzare è composto da 117 missive inviate nel periodo che va dal 14 febbraio 1920 al 18 agosto 1926, principalmente da Roma e Trieste.

Questi documenti, pubblicati solo in seguito alla morte dell'autore, sono la prova tangibile della sua riservatezza: egli infatti più volte osteggiò la stampa di testi privati. Non permise a Borislav Mihajlović Mihiz di dare alle stampe, nell'introduzione di *Prokleta Avlija* (*Il cortile maledetto*, 1956),⁴ la sua lettera datata settembre 1942 e indirizzata al presidente della Srpska Književna Zadruga, Svetislav Stefanović, nella quale lo informava che, per motivi legati alla situazione politica, rifiutava la pubblicazione delle proprie novelle nell'antologia di racconti serbi contemporanei che sarebbe uscita di lì a poco. Com'è noto l'autore non volle prendere parte ai fatti politici e sociali che agitavano l'Europa del secondo conflitto mondiale e tentò sempre di proteggere la sua attività di letterato. Non permise neppure a Fra Rastko Drljić di pubblicare sulla rivista «Dobri pastir» la sua corrispondenza con Tugomir Alaupović.⁵ Nella lettera che inviò in quell'occasione, motivò il suo diniego sostenendo che i testi non stampati e le lettere personali appartengono alla sfera della vita privata e dichiarò che non avrebbe mai concesso a nessuno di pubblicare qualcosa che non avesse già personalmente

² Ivo Andrić, *Pisma: (1912-1973): privatna pošta* (a cura di Miroslav Karaulac), Matica srpska, Novi Sad 2000.

³ Id., *Sabrana dela u 20 knjiga* (a cura di Radovan Vučković, Žaneta Đukić Perišić, Biljana Đorđević Mironja), Štampar Makarije, Beograd 2011.

⁴ Id., *Prokleta avlija*, Svjetlost, Sarajevo 1956.

⁵ Cfr. Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 319.

mandato in stampa. Nonostante questo Fra Rastko Drljić pubblicò la sua corrispondenza e Andrić non glielo perdonò mai.⁶

Inoltre, in due lettere datate rispettivamente 30 dicembre 1912 e 22 gennaio 1913, Andrić scrisse all'amico e compagno Vojmir Durbešić esprimendo esplicitamente la sua volontà di instaurare con lui una corrispondenza intima e confidenziale ed esortandolo a non consegnare in nessun caso, nemmeno dopo la sua morte, questi scritti ai suoi biografi.⁷

È evidente quindi che venga in qualche modo violato il segreto epistolare tanto caro al nostro autore e lo conferma la studiosa Jasmina Vučetić ponendo l'accento sul carattere intimo di queste epistole:

Dok čitamo brojna [...] Andrićeva privatna pisma postajemo svesni ambivalentnih i po prirodi svojoj raskoračnih osećanja koja se u nama javljaju: ono što nam prija jeste zadovoljstvo čitanja, zadovoljstvo uslovljeno “viškom značenja” kojim su pisma kao književna vrsta u manjoj ili većoj meri obeležena. Ono, međutim, “što devojci sreću kvari” jeste tihi ali stalno prisutan osećaj stida i nelagode što se nadnosimo nad nečije intimne životne trenutke.⁸

Sono dunque le lettere che lo scrittore invia in patria per dare notizie di sé, a costituire il corpus centrale di questo contributo.

1. UN RIFUGIO OBBLIGATO

Era consuetudine, durante il regno dei Karadorđević, chiamare uomini letterati, poeti o scrittori a occupare posizioni di prestigio

⁶ Miroslav Karaulac, *op. cit.*, p. 617.

⁷ Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, pp. 30-33.

⁸ Jasmina Vučetić, “Nad Andrićevom prepiskom (reka života u pismima Iva Andrića)”, in *Djelo Andrića u novom milenijumu: zbornik radova*, Prosvijeta, Herceg Novi 2006, p. 145: «Leggendo le numerose lettere private di Andrić ci accorgiamo di provare emozioni ambivalenti e per loro natura contraddittorie: ciò che ci appaga è il piacere della lettura, piacere dato dal “valore aggiunto” della conoscenza che le epistole, in quanto genere letterario, in misura maggiore o minore esprimono. Tuttavia, ciò che “rovina la festa” è la sensazione di vergogna e imbarazzo, silenziosa ma sempre presente, per il fatto di trovarci di fronte a momenti intimi della vita di qualcuno». Se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie (V. S.).

nelle rappresentanze diplomatiche; Ivo Andrić non fu l'unico, la stessa sorte toccò anche a Jovan Dučić, Milan Rakić, Stanislav Vinaver, Rastko Petrović e Miloš Crnjanski. Grazie all'aiuto dell'amico Tugomir Alaupović, Andrić è assunto al Ministero degli esteri e inviato a Roma. Nominato viceconsole il 14 febbraio 1920, viene inviato al Regio Consolato Jugoslavo presso il Vaticano:

Ja sam ukazom, konačno, postavljen za Vice konzula u New York ali sam na rad upućen našem poslanstvu kod Vatikana. Za prvo vrijeme to mi je draže, jer nisam, ima nekoliko, najbolje sa zdravljem pa Bog zna kako bih podnio taj toliki put, proti boravka i radu u Rimu nisam mogao ništa da imam. Plata mi je ista. [...] U utorak mislim da putujem.⁹

Come testimonia il telegramma del ministero competente, Ivo Andrić prenderà servizio come nuovo segretario dell'ambasciata nel mese di marzo 1920.

Gran parte delle lettere prese in esame sono indirizzate alla collega e amica zagrebese Zdenka Marković (1884-1974), polonista e collaboratrice di «Književni Jug», rivista dall'orientamento panjugoslavo alla quale collaborò assiduamente anche Andrić. Egli la conobbe nell'autunno del 1917, periodo durante il quale visse a Zagabria: si frequentarono assiduamente, andarono insieme ai concerti di musica classica, a teatro e condivisero le stesse passioni per i poeti romantici e della «Giovane Polonia»¹⁰ come Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Stanisław Wyspiański, Jan Kasproicz.¹¹ Il legame fra di loro fu talmente profondo e solidale che sarà proprio lei a occuparsi di intrattenere i rapporti con gli editori durante la permanenza all'estero dello scrittore e di partecipare alla correzione delle

⁹ Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 227: «Con il decreto sono stato nominato, finalmente, vice console a New York, ma mi hanno trasferito presso la nostra delegazione in Vaticano. Per i primi tempi preferisco così, perché, già da un po', non sono in buone condizioni di salute e chissà come avrei fatto a sopportare un viaggio così lungo; non ho niente in contrario a lavorare e vivere a Roma. Lo stipendio è lo stesso. [...] Penso di partire martedì».

¹⁰ Sulle influenze polacche in Andrić e il suo periodo a Cracovia, in italiano, vedi Alessandro Ajres, «Ivo Andrić a Cracovia», in «Impossibilità», n. 2, ottobre 2011, pp. 177-191.

¹¹ Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, pp. 186-187.

bozze di *Nemiri* (Inquietudini, 1920) e *Put Alije Djerzeleza* (*Il viaggio di Alija Gjerzelez*, 1920) secondo le sue istruzioni. Le due opere furono entrambe pubblicate durante il soggiorno italiano di Andrić, la prima dall'editore zagrebese Stjepan Kugli e la seconda dall'editore belgradese Svetislav Cvijanović. Inoltre sarà sempre la Marković, insieme all'editore Cvijanović, a sostenere economicamente l'anziana madre di Andrić, rimasta a Višegrad, con i compensi ricavati dai manoscritti.¹²

I primi giorni del suo soggiorno a Roma, Andrić pernotta temporaneamente in una pensione sita in via Sicilia 166.¹³ lamentandosi dei disagi materiali che incontra, soprattutto di natura economica, scrive a Zdenka Marković:

Namućio sam se dok sam našao pension jer je ovde gotovo ista nevolja kao i u Zagrebu: sve puno. S tom razlikom da je ovde sve za sto puta skuplje. Pension me stoji do trideset lira dnevno, to znači preko 60 din.¹⁴

Oltre alle difficoltà legate al carovita, l'autore non gode di buona salute e farà fatica ad abituarsi al clima di una città che trova polverosa, al cibo, e in generale all'atmosfera della "città eterna" che definisce un «malarico nido di papi».¹⁵ Successivamente scriverà all'amica polonista: «Ho visto molte delle bellezze sulle quali giace l'orrore dei secoli. Sono dimagrito un po'. È colpa della città e della sua polvere, ho avuto anche il raffreddore».¹⁶

Il giovane diplomatico confermerà, nella missiva del 23 aprile, la sua insofferenza nei confronti di una città che non ha scelto, e che non riuscirà ad apprezzare fino in fondo per quanto la trovi affascinante dal punto di vista storico e architettonico:

¹² *Ibid.*, p. 225.

¹³ Radovan Popović, *Andrićeva prijateljstva*, Službeni glasnik, Beograd 2009, p. 49.

¹⁴ Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 227: «Mi sono dannato per trovare una pensione perché qui si trovano le stesse difficoltà di Zagabria: tutto pieno. Con la differenza che tutto è cento volte più caro. La pensione mi costa trenta lire al giorno, ovvero oltre sessanta dinari».

¹⁵ *Ibid.*, p. 256.

¹⁶ *Ibid.*, p. 229: «Vidio sam mnogo ovih lepota na kojima leži užas stoljeća. Malko sam oslabio. To čini grad i prašina a i bio sam nahladjen».

Meni se je dogodio moj obični proljetni malheur: osjećam se veoma slabo, i Rim je mnogo kriv svojom prašinom i lošom hranom. [...] Svim mojim šetnjama i interesantnim lutanjima po muzejima i palatama je kraj, zabranio mi je odlučno, ponajviše sam kod kuće i idem samo do Poslanstva ili u park što je oboje blizu. [...] Osim poslanika nemam nikakvog društva što je i dobro i nije, pogotovo kad sam ovako slab. [...] Lekar kaže da je za mene ova klima “preslatka” ali da ću se već naviknuti.¹⁷

Esprime ancora il suo disappunto con la Marković a proposito del torrido clima estivo che si preparava ad affrontare: «Sono altrettanto sul piede di guerra con il clima locale. È iniziato il caldo insopportabile, non si riesce a passeggiare né a dormire».¹⁸

Non è soltanto il clima afoso a costituire un problema, anche l'inverno romano pare essere troppo rigido. Infatti, in una lettera datata 12 dicembre 1920, conferma a Zdenka Marković il suo malessere e ribadisce chiaramente l'ostilità di quella città: «Gli ultimi giorni sono stati freddi e piovosi qui da me. Ho sofferto terribilmente in queste stanze senza stufa. Ora è tornato il sole. [...] Questa città per me è sempre più misteriosa e mostruosa».¹⁹

È importante sottolineare che l'insofferenza che l'autore prova nei confronti della capitale, di quella città definita addirittura mostruosa e ripugnante, non è soltanto causata dal clima o dalle difficoltà materiali che si trova ad affrontare, è bensì sintomo di un disagio interiore, che echeggia dai versi di *Nemiri*. In bilico fra prosa e poesia, i componimenti di questo periodo esprimono il travaglio della realtà post-bellica e il ricordo dell'esperienza carceraria.

¹⁷ *Ibid.*, p. 231: «Il mio solito *malheur* primaverile è comparso: mi sento molto debole, e Roma è decisamente colpevole con la sua polvere e il suo cibo cattivo. [...] Niente più passeggiate e interessanti vagabondaggi per musei e palazzi, me l'ha proibito categoricamente [il dottore], per la maggior parte del tempo sto a casa, vado solo in Ambasciata o al parco che è vicino a entrambe. [...] Oltre all'ambasciatore non ho nessuna compagnia, il che è al tempo stesso un bene e un male, a maggior ragione quando sono così debole. [...] Il dottore dice che per me questo clima è troppo «dolce» ma che mi ci abituerò».

¹⁸ *Ibid.*, p. 235: «Jednako sam na ratnoj nozi sa ovdašnjom klimom. Bile su počele nesnosne vrućine da se nije moglo ni šetati, ni spavati».

¹⁹ *Ibid.*, p. 255: «U mene su poslednji dani bili kišni i studeni, strašno sam se napatio u ovim sobama bez peći. Sad je opet sunce. [...] Sve mi je ovaj grad viša tajna i čudovište».

2. «L'UOMO NON VIAGGIA MAI DA SOLO»²⁰

Le escursioni di cui Andrić accenna nelle sue missive di questi anni, non nascondendo il proprio entusiasmo per le bellezze paesaggistiche italiane, costituiscono l'unico momento di evasione per l'autore che «non viaggia mai da solo» poiché in ogni luogo che visita, in particolare Roma, Napoli e Firenze, è accompagnato dal ricordo di Njegoš. Il *vladika* nella primavera del 1851, insieme al suo seguito montenegrino aveva attraversato questa città e Andrić ne ripercorre le tracce soprattutto attraverso i testi di Nenadoviciana memoria.²¹ Saranno proprio queste esperienze di viaggio a essere fonte di ispirazione per la scrittura dei saggi su Njegoš, in particolare di *Njegoš u Italiji* (Njegoš in Italia, 1925), che appare per la prima volta su «Politika» nel 1925:

Nigde čovek ne putuje sam. Ponajmanje je to slučaj na putovanjima po Italiji. U zemlji blagog neba, kao da su blaži i strogi zakoni prostora i vremena: preko granica svih vremena i mimo svih zakona traje jedan neprestan zbor duhova, misao se brže veže za misao, lepota se lakše ovapločuje i otkriva. Sećanja imaju snagu života, a život često boju uspomena.²²

Di ritorno da una gita a Tivoli, scrive alla sua confidente:

Rim je sada kao ni u jedno doba godine sumoran i pust. Uvijek sam sam, a ipak veoma malo radim. Ovih dana bio sa našima od poslanstva, u Tivoli. Preporodi me i okrepí takav dan među

²⁰ Ivo Andrić, *Njegoš u Italiji, in Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 15, p. 75.

²¹ Ljubomir Nenadović, *Pisma iz Italije*, SKZ, Beograd 1907. La traduzione italiana è di Franjo Trogančić: Ljubomir Nenadović, *Lettere dall'Italia*, Centro editoriale internazionale, Roma 1958. Vedi anche Ivo Andrić, *Ljuba Nenadović o Njegošu u Italiji*, in *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 15, pp. 189-196.

²² Ivo Andrić, *Njegoš u Italiji*, in *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 15, p. 75: «L'uomo non viaggia mai da solo. Ancor meno nel caso di viaggi in Italia. Nella terra dal cielo quieto è come se fossero più docili anche le rigide leggi dello spazio e del tempo: attraverso i confini di tutti i tempi e al di là di qualsiasi legge, esiste una perpetua adunanza di spiriti, i pensieri si legano più rapidamente, la bellezza si incarna e si svela più facilmente. La memoria ha la forza della vita e la vita spesso ha il colore dei ricordi».

stablina i vodopadima, i onda lakše snosim ovu močvaru koja se zove vječni grad.²³

Pare che l'escursione a Tivoli abbia influito positivamente sull'umore dello scrittore, il quale in quell'occasione manda una cartolina alla sua amica polonista. Il contatto con la natura lo libera dal senso di costrizione provato in città e lo rinvigorisce, facendogli dimenticare seppur per poco la distanza dalla sua terra.

Nel 1921 Andrić si trova a Napoli, città che lo colpisce in modo particolare, tanto da sentire come un peso il ritorno a Roma, città che qui definisce addirittura «ripugnante»:

Bio sam svega tri dana u tom čudesnom gradu o kom se je toliko banalnosti napisalo i koji je, pored svega toga, u istini lijep, neopisivo i neizrecivo lijep. To bogastvo oblika i boja i taka snaga rase kakvoj u Rimu nema ni traga. Vidio sam Pompeje i Vezuv i najljepše bronzeske na svijetu i Museo Nazionale. Vratio sam se grozničav i umoran ali srećan. I sad mi Rim izgleda kao kakav Linz, jos mrži i odvratniji.²⁴

A Napoli l'autore cerca instancabilmente la «casa all'angolo della via» nella quale il *vladika* abitava e che lo stesso Nenadović visitava due volte al giorno.²⁵ L'attrazione per questa città è immediata ed è descritta da uno stato febbricitante ed euforico. Al confronto Roma perde la sua grandezza e si riduce fino a specchiarsi in una realtà provinciale come quella di Linz.

²³ Id., *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 245: «Roma è in questo periodo cupa e deserta come in nessun'altra stagione. Sono sempre solo, tuttavia lavoro molto poco. In questi giorni sono stato con i nostri dell'ambasciata a Tivoli. Mi rigenera e mi ristora passare una giornata in mezzo ad alberi e cascate e quindi sopporto meglio questa palude chiamata Città Eterna».

²⁴ *Ibid.*, p. 262: «Sono stato tre giorni soltanto in questa meravigliosa città sulla quale sono state scritte troppe banalità e che è, a parte tutto, davvero bella, indescrivibilmente e incredibilmente bella. Di questa ricchezza di forme e colori, di questa potenza a Roma non c'è traccia. Ho visto Pompei, il Vesuvio, i bronzi più belli del mondo e il museo Nazionale. Sono tornato stanco e febbricitante ma felice. E adesso Roma mi sembra una specie di Linz, ancor più ripugnante e disgustosa».

²⁵ Ivo Andrić, *Njegoš u Italiji*, in *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 15, p. 75: «U Neapolju sam odmah prvih dana imao da potražim kuću na uglu ulice».

La stessa Roma lo riporta al pensiero di Njegoš, «Roma, malinconica e insalubre»,²⁶ città che secondo Andrić non dev'essere stata d'aiuto per il già malato *vladika* con il quale l'autore sembra instaurare un rapporto di sincera comprensione e ammirazione.

All'inizio di giugno, l'autore si trova in Toscana, insieme con Miloš Crnjanski visita Frascati e Firenze. A testimoniare sono le cartoline che Andrić invia al suo editore belgradese Cvijanović. In particolare quella datata 4 giugno che raffigura Villa Confalonieri, firmata anche a nome di Crnjanski.²⁷ Questa esperienza confluirà qualche anno più tardi in *Ljubav u Toskani* (Amore in Toscana, 1930), il diario di viaggio pubblicato da Crnjanski nel 1930.²⁸

Il pensiero torna a Njegoš anche durante la permanenza nel capoluogo toscano: «E finalmente a Firenze. Stando di fronte all'hotel Italia, che invero non assomiglia molto a quell'Italia in cui risiedeva Njegoš con il suo seguito, il ricordo torna nuovamente al *vladika*. Qui è stato il suo lungo ultimo soggiorno in Italia».²⁹

Andrić e Crnjanski si incontreranno più tardi anche a Spalato: come prova la lettera datata 13 agosto 1921, Andrić, di ritorno da Višegrad, si trattiene a Spalato qualche giorno prima di tornare in Italia via Ancona (dall'8 all'11 agosto), mentre Crnjanski al contrario tornava in patria dopo il suo lungo viaggio in Italia.³⁰

3. AMORE E ODDIO

In alcuni momenti, Andrić supera l'ostilità nei confronti della città eterna e si abbandona alla contemplazione della sua storia. Nonostante le difficoltà e gli ostacoli, rimane particolarmente affascinato dalla città e ne percepisce la bellezza ammirando i marmi e le antiche costruzioni romane, eterne e silenti, frutto di stratificazioni di epoche diverse e dello sforzo dell'uomo. Il 4

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 380.

²⁸ Miloš Crnjanski, *Ljubav u Toskani*, Knjižara Gece Kona, Beograd, 1930.

²⁹ Ivo Andrić, *Njegoš u Italiji*, ed. cit., vol. 15, p. 78: «I konačno u Firenci. Stojeći pred hotelom "Italija" koji izvesno ne liči mnogo na onu "Italiju" u kojoj je odseo Njegoš sa pratnjom, i opet se misao vraća na vladiku. Tu je bio njegov poslednji duži boravak u Italiji».

³⁰ Id., *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 381.

marzo 1920 scrive a Zdenka Marković rievocando certi aspetti della storia millenaria della capitale italiana:

Inače je lijepo. Rim vas postepeno sve više i više zapanjuje. I vredi vidjeti ovo čudo od ljuskog napora da se da oblik svojoj fantaziji i da se u kamenu sačuva smjela misao, u kamenu koji ipak dulje živi od čovjeka. Mene je, ipak, najviše oduševio jedan park, Pincio, velik i već sav zelen, pun i mirisnih staza i velikih rondoja sa djecom.³¹

Scappa dalla polvere e dal frastuono della città per rifugiarsi al Pincio, nelle vicinanze del suo appartamento e dell'ambasciata. Già durante i primi giorni di permanenza a Roma, Andrić informa Zdenka Marković della scoperta di questo suo “nascondiglio” pieno di sentieri profumati. Non è certamente un caso che nella novella *Dan u Rimu* (Un giorno a Roma, 1923),³² il protagonista Nikola Krletić, dopo essere stato sorpreso da un temporale estivo, si ritrovi a camminare in quelle stesse stradine verdeggianti del parco romano del Pincio, le stesse che Andrić attraversava quotidianamente per recarsi al lavoro.

Più avanti, ricordando alla confidente la sua passione per la storia, scriverà:

Koliko sam ljepote vidio za ovo kratko vreme, ne da se kazati. Antički mramori obogaćuju čovjeka za sav život; otvaraju nam oči ali oduzimaju reč, da nam duša biva mudra, i lepa i šutljiva kao što su oni. Težak i odvratn današnji život nije mi ipak mogao da pokvari radost što su mi je oni ostavljali, pa čak ni ova slabost koja me vezuje za sobu i donosi razumljivu depresiju[...] Sad čitam bezbrojne istorije i memoare i učim mnogo toga kao dobar đak.³³

³¹ *Ibid.*, p. 227: «Per il resto, è bello. Roma stupisce poco a poco sempre di più. E vale la pena di vedere questo miracolo dello sforzo dell'uomo che dà forma alla propria fantasia e conserva nella pietra il coraggio del pensiero, nella pietra che vive più a lungo dell'uomo stesso. Inoltre mi ha particolarmente impressionato un parco, il Pincio, grande e già verdeggiante, pieno di sentieri profumati e grandi rotonde con i bambini».

³² Ivo Andrić, *Dan u Rimu*, in *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 2, pp. 91-98.

³³ Id., *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 231: «Quante bellezze ho visto in questo breve periodo non si può raccontare. I marmi antichi arricchiscono per la vita intera, ci aprono gli occhi ma ci tolgono la parola, affinché la nostra anima diventi saggia e bella e silente proprio come loro. La vita di oggi, pesante e nauseante, non è tuttavia riuscita

Andrić in questi anni è ancora il poeta di *Nemiri* ed *Ex Ponto* (*Ex Ponto*, 1918). Il suo animo poetico è lampante e risalta nelle epistole di questo periodo, che appaiono al lettore come brevi componimenti poetici in prosa: «in esse traspare l'irruente e ispirata natura poetica dello scrittore». ³⁴

Qualche giorno dopo, scrive ancora alla Marković:

I pored nestalna zdravlja i finansijiskih briga stigao sam da za ovo nekoliko mjeseci zavirim u tajne Rima i njegove veličine. I najbolji istoričari, filolozi, i arheolozi ne mogu nego samo naslutiti veličinu antike i očajni napor renesanse. [...] Samo jedno znam: da me iz svakog komadića kamena gleda takva ljepota i takav mir i snaga, da sam često srećan i ponosan što je u ljudskoj svijesti moglo biti toliko ljepote i što su ruke čovjekove imale snage da joj daju oblik.. ³⁵

Queste tematiche saranno riprese in futuro, molti anni più tardi, nel suo più celebre *Na Drini ćuprija* (*Il ponte sulla Drina*, 1945), romanzo in cui descrive in modo magistrale la storia del ponte di Višegrad, vero e proprio protagonista della narrazione. Edificato grazie alla fatica e al sacrificio dei cristiani, la costruzione è anzitutto simbolo della sofferenza, del dolore e del sudore. Ma è anche simbolo della fusione fra due mondi, esso segna un vero e proprio confine fra Oriente e Occidente.

Il 6 luglio 1920 scrive a Tugomir Alaupović da Višegrad, dove si trova temporaneamente in vacanza:

A o tom kako Rim obogaćuje dušu ne mogu da Vam pišem jer mi se o tom i Goetheova rečenica čini suvišna. Nakon muke i truda i

a rovinare l'entusiasmo che essi hanno lasciato dentro di me, e neppure questa debolezza che mi rinchioda nella mia stanza e mi porta una comprensibile depressione. [...] Sto leggendo numerosi libri di storia e memorie, studio queste cose da bravo alunno».

³⁴ Jasmina Vučetić, *op. cit.*, p. 144.

³⁵ Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 338: «Nonostante i problemi finanziari e di salute sono riuscito in questi mesi a scoprire i segreti di Roma e la sua imponenza. Anche i migliori storici, filosofi, archeologi non possono che confermare la grandezza del suo passato e le disperate sofferenze del Rinascimento. Solo di una cosa sono certo: che in ogni frammento di pietra si rispecchi questa bellezza, e questa forza e questa pace che mi rende felice e orgoglioso che nella mente umana ci possa essere così tanta bellezza, e che le braccia dell'uomo abbiano avuto la forza di darle forma».

prvih nesnalaženja najednom, nenadno, počne u čovjeku da se rađa dublji smisao svih tih vjekovnih naslaga od religija, ideja, država i institucija. Sva ta, između se toliko oprečna, ljudska nastojanja uče jedno te isto, da je smisao ljudskog djela na zemlji: zakon, mjera, rad, red i odricanje. I sve veliko i lijepo što je stvoreno, stvoreno je u krvi ili znoju, i u šutnji.³⁶

Con grande probabilità Andrić si riferisce ai versi del Torquato Tasso di Goethe: «Ambasciator che onesto/ i vantaggi desia del suo signore/ stassi in Roma a disagio. In quella corte/ prender tutto è costume e ceder nulla».³⁷ Lo possiamo dedurre dal fatto che gli stessi versi, come osserva Karaulac, sono stati trovati in un taccuino in cui Andrić annotava le citazioni.³⁸

Anche questi passi contengono quelle “miniature poetiche” piene di bellezza e forza espressiva a cui abbiamo già accennato.

Cominciano dunque a configurarsi in quegli anni, e lo leggiamo chiaramente da questi estratti, alcuni *topoi* letterari tipici della poetica andrićiana: l'amore per la storia e le sue «secolari stratificazioni di religioni, idee, nazioni e istituzioni», il senso dell'esistenza umana che si concretizza nel lavoro fisico, nel sacrificio ed è rappresentato delle grandi opere realizzate, nel silenzio e nel sudore.

Crediamo che lo scrittore riveda le sue posizioni rispetto alla città di Roma, tanto ostile quanto affascinante, pare quasi contraddirsi: il rapporto con l'Italia sembra essere contemporaneamente d'amore e d'odio. Eppure, il mal di vivere andrićiano, questo senso di insofferenza che leggiamo chiaramente dalle sue epistole, non è dovuto alla sua permanenza in Italia e lo prova il fatto che lo stesso sentimento lo accompagnerà per tutta la sua

³⁶ *Ibid.*, p. 340: «Non ho parole per spiegare quanto Roma arricchisca l'animo, poiché mi sembra superflua perfino la frase di Goethe. Dopo le prime difficoltà, i primi disagi e l'isolamento, tutto a un tratto, inaspettatamente, inizia a farsi spazio una consapevolezza più profonda di tutte queste secolari stratificazioni di religioni, idee, nazioni e istituzioni. Tutte queste opere dell'uomo, tra l'altro così contrastanti fra loro, ci insegnano sempre e soltanto una cosa: che il senso dell'agire umano sulla terra sia la legge, la misura, il lavoro, la disciplina e il sacrificio. E tutto ciò che di bello e grande è stato creato, è stato creato nel sangue o nel sudore, e nel silenzio».

³⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso* (trad. di Giuseppe Rota), Garrone, Roma 1910, atto I, scena IV, p. 33.

³⁸ Miroslav Karaulac, in Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 340.

carriera diplomatica, ovvero fino all'inizio della Seconda guerra mondiale quando ritornerà in patria e si dedicherà soltanto alla scrittura abbandonando la carriera diplomatica. Una delle cause del suo perenne malessere è, a nostro avviso, la nostalgia che lo scrittore prova nei confronti del proprio paese e di cui accenneremo più avanti. Infatti, finalmente ammetterà a se stesso e ai suoi interlocutori, destinatari delle sue lunghe lettere, che il soggiorno all'estero in fondo l'aveva arricchito sotto molti punti di vista. Scrive da Bucarest a Tugomir Alaupović: «Devo essere sincero, la permanenza all'estero mi è stata d'aiuto in molte cose, ma sento che non dovrà durare a lungo se non voglio perdere i contatti con il paese e lasciare che la mia anima appassisca».³⁹

Oltre ai problemi di salute, causati probabilmente dal clima romano, l'autore prova un senso di solitudine profonda e di nostalgia nei confronti del suo paese e della sua gente. Comincia a maturare in lui l'idea di essere trasferito. Scrive il 10 gennaio 1921:

Čudno je kako ovaj Vječni grad djeluje rđavo na stomak. Odležao sam opet četiri dana u groznici za koju ni doktor ne zna otkud potiče. [...] Inače ja živim u takvoj nekoj neprijatnoj olovnoj samoći da mi je u istinu teško pisati o ovom t. zv. životu a da se ne počnem žaliti na ne znam ni ja šta. Konačno: nije to strašno što je ovo jedan nesnosan grad, vlažan, odvratn, plitak, nego što ja ne mogu i nemam izgleda da tako skoro iz njega odem.⁴⁰

Nel 1921, quando finalmente ottiene il trasferimento al consolato di Bucarest, dichiara: «Senza rimpianti lascio Roma e senza gioia vado in un altro luogo».⁴¹

³⁹ Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 343: «Valja biti pravedan, boravak u inostranstvu mi je koristio u mnogome, ali osjećam da ne smije predugo trajati ako neću da izgubim vezu sa zemljom i duhovno usahnem».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 257: «È strano come questa città eterna nuoccia al mio stomaco. Sono rimasto nuovamente a letto per quattro giorni con la febbre e nemmeno il dottore sa da che cosa sia causata. Ad ogni modo, sto vivendo in questo sgradevole stato di plumbea solitudine e mi risulta davvero difficile scrivere di questa mia cosiddetta vita senza iniziare a lamentarmi non so nemmeno io di cosa. In definitiva, non è tanto grave il fatto che questa sia una città insopportabile, umida, orribile e superficiale, quanto il fatto che io non ho modo, almeno così pare, di andarmene presto via di qui».

⁴¹ *Ibid.*, p. 272: «Bez žalosti ostavljam Rim i bez veselja idem na novo mesto».

Verrà trasferito al consolato di Bucarest il primo ottobre 1921 e il 9 dicembre da quella stessa città scriverà alla Marković: «Ho chiesto che mi trasferissero da Roma, in qualunque posto. Per quanto qui sia brutto è sempre meglio di Roma, che mi stava avvelenando e indebolendo».⁴²

Dopo l'esperienza in Romania, tornerà in Italia esattamente il 14 novembre 1922, per prestare servizio presso il consolato di Trieste, che, all'epoca, aveva sede in piazza Venezia.⁴³ È scontento anche del clima di Trieste, città in cui si troverà a soggiornare per motivi diplomatici ben due volte, prima nel 1922 e poi nel 1926. Scrive nelle sue lettere indirizzate a Vera Stojić, sua collaboratrice, del suo soggiorno triestino, della sua gita a Grado, dei suoi bagni di sole dopo il lavoro al consolato e soprattutto delle sue letture.

Del clima di Trieste, scrive anche a Cvijanović il 18 dicembre 1922: «Qui io non sto bene. In particolare non riesco ad abituar-mi al clima. Sono partito già debouccio da Bucarest e qui ho trovato vento e umidità. I prezzi inabbordabili e così via. Non so fino a quando resisterò».⁴⁴

Parla ancora del clima, pochi giorni, dopo a Zdenka Marković: «Sono stato trasferito a Trieste, sono qui già da quattordici giorni. Sono di salute cagionevole, non riesco ad abituar-mi a questo clima».⁴⁵

Il clima è una costante nelle lettere italiane e rappresenta uno dei motivi di insofferenza durante il soggiorno di Andrić in Italia.

4. «ANCHE IL MIGLIOR MARINAIO DIPENDE DAL VENTO»⁴⁶

La nostalgia costituisce un altro tema ricorrente nella corrispondenza di Andrić di quegli anni. È evidente quanto egli sia nostal-

⁴² *Ibid.*, p. 275: «Tražio sam da me premjeste iz Rima, pa ma kuda. [...] Ma kako da je ovde rđavo uvijek je bolje nego u Rimu koji me je trovao i slamao».

⁴³ Radovan Popović, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ Ivo Andrić, *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 423: «Meni ovde nije dobro. Naročito s klimom ne mogu da se pomirim. Rovit sam krenuo iz Bukurešta, a već ovde neki vetar, pa vlaga. Skupoća nepodnosiva i.t.d. Ne znam dokle ću izdržati».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 285: «Premješten sam u Trst, gdje sam već 14 dana. Slabo sam sa zdravljem, ne mogu da se sviknem na ovu klimu».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 345.

gico nei confronti della sua terra e quanto soffra il fatto che le comunicazioni con la Jugoslavia siano rare e piuttosto complicate da mantenere. Inoltre sarà proprio questo senso di isolamento e di profonda solitudine a causare una sorta di blocco emotivo che influirà in modo negativo sulla sua attività creativa. In una lettera inviata ad Alaupović, datata 19 giugno 1920, scrive: «Il 25 giugno vorrei tornare a casa. Pensavo di fare un bagno al mare ma mi è mancata così tanto la Bosnia che trascorrerò tutte e tre le settimane a Višegrad e a Sarajevo». ⁴⁷ Il 27 gennaio 1921, comunica a Zdenka Marković lo stesso tipo di rammarico: «Scrivo poco e a stento, non riesco a far niente senza il nostro paese; e io non posso vivere con esso né senza di esso». ⁴⁸ In una lettera datata 11 marzo 1921 si confida anche con Cvijanović: «Non godo di buonissima salute e la nostalgia per il nostro paese mi affligge sempre di più». ⁴⁹ Ancora, nella lettera del 7 aprile 1921 continua a lamentarsi del suo stato di emarginazione con la sua affezionata Zdenka, l'unico legame forte che riesce a mantenere al di là dell'Adriatico: «Sono anche molto solo e spesso mi manca il nostro paese». ⁵⁰

Questa sensazione di profonda solitudine e malessere generale durante i primi anni di permanenza fuori dalla patria ha fatto sì che Andrić non si dedicasse quasi per nulla alla scrittura, provocando un senso di frustrazione. Infatti dalla pubblicazione di *Put Alije Đerzeleza* ⁵¹ (1920) a quella di *Pripovetke* (Racconti, 1924) ⁵² passano ben quattro anni; le sue missive ne danno conferma e aiutano a comprenderne le motivazioni: gli si è «congelato anche l'inchiostro a causa della bora e del cattivo umore!». ⁵³

⁴⁷ *Ibid.*, p. 338: «25. VI. bih krenuo kući. Mislio sam na kupanje na moru ali sam se tako zaželio Bosne da ću sve tri nedelje provesti u Višegradu i u Sarajevu».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 258: «Pišem po malo i teško, nema ništa bez naše zemlje; a ja niti mogu da živim s njom niti bez nje».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 378: «Nisam najbolje sa zdravljem i sve me više napada želja za našom zemljom».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 260: «Mnogo sam i osamljen i često se zaželim naše zemlje».

⁵¹ *Put Alije Đerzeleza* uscirà in Italia subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale, nella traduzione di Giovanni Maver, nel volume *Novellieri slavi*, a cura di Ettore lo Gatto ed Enrico Damiani, De Carlo, Roma 1946.

⁵² Ivo Andrić, *Pripovetke*, Srpska Književna Zadruga Beograd 1924.

⁵³ Id., *Sabrana dela u 20 knjiga*, ed. cit., vol. 19, p. 405. Cfr. Arturo Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1956, p. 453: «È del 1920 la prima, la più bella fra le novelle, *Il*

Scrive il 19 giugno 1922 a Alaupović: «Prima o poi bisogna uscire da questo stato di non-creatività. Anche il miglior marinaio dipende dal vento». ⁵⁴ Il senso di isolamento è dato soprattutto dal fatto che Andrić soffre la lontananza dal suo paese e dal suo mondo culturale, come confessa anche a Cvijanović: «È difficile fare qualsiasi cosa senza avere nessun contatto con il paese e con la sua vita culturale». ⁵⁵

Secondo Jolanda Marchiori, sarà proprio quella nostalgia a portarlo a ricercare le origini del suo popolo nella sua prosa. ⁵⁶ Infatti, come la stessa Marchiori avverte nel suo *Itinerario narrativo andrićiano*, all'inizio di *Kod kazana* (*Presso la caldaia*, 1930), novella apparsa per la prima volta su «Srpski kniževni glasnik» nel 1930, lo scrittore descrive fra' Marko a Roma, più che mai afflitto dalla nostalgia per la Bosnia e per le sue genti:

Erano trascorsi più di undici anni da quel pomeriggio in cui avevano portato a passeggio sulla via Nomentana fra' Marco Krneta della Bosnia, uno studente in teologia a Roma, e altri studenti per mostrare loro le catacombe di Sant'Agnese. Era un pomeriggio della pesante e febbrile primavera romana, piena di polvere, di afa e di luce molesta. Gli alberi da frutta erano in fiore e fra' Marco sentiva più che mai la nostalgia della Bosnia e dei suoi. ⁵⁷

Pare che la figura di fra' Marko si possa considerare autobiografica e che si riflettano in lui i sentimenti nostalgici dell'autore, ⁵⁸ soprattutto se mettiamo a confronto le prime righe del racconto con le epistole qui trattate; anche la «pesante e febbrile primavera romana» sembra essere un chiaro riferimento alle torride temperature mal sopportate dall'autore.

viaggio di Alija Đerzelez [...]. Nel periodo che segue l'Andrić è relativamente poco attivo o fecondo e pare assorbito dalla sua nuova attività diplomatica».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 345: «Prije ili poslije valja da iziđem iz ove nekreativnosti. [...] I najbolji mornar ovisi o vjetru».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 370: «Teško mi je da išta radim kad sam ovako bez ikakve veze sa zemljom i njenim kulturnim životom».

⁵⁶ Cfr. Jolanda Marchiori, «Itinerario narrativo Andrićiano», in «Il mondo slavo», n. 9, Padova 1969.

⁵⁷ Ivo Andrić, *Presso la caldaia* (cura e trad. di Franjo Trogančić), in *Narratori croati moderni e contemporanei*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1969, p. 184.

⁵⁸ Jolanda Marchiori, *op. cit.*, p. 16.

Risulta evidente che la sua formazione di scrittore e intellettuale sia stata contaminata non soltanto dalla nostra letteratura ma anche dall'esperienza quotidiana di Roma e Trieste che ha fornito moltissimi spunti narrativi.⁵⁹

CONCLUSIONI

Le lettere italiane di Andrić hanno un grande valore documentario oltre che un notevole pregio letterario. Esse segnano un confine che viene ogni volta superato e ricostruito: tra l'insofferenza del non trovare il proprio posto e la vita in movimento del giovane diplomatico, tra la lontananza da casa e il piacere di scoprire la storia dei luoghi, tra l'impossibilità di scrivere della propria patria e il valore letterario di certe immagini e descrizioni comunicate agli amici lontani.

Nonostante questi siano anni di malessere e profonda solitudine, Andrić forse inconsapevolmente supera un confine: quello che lo porterà ad avventurarsi nel territorio della narrazione di prosa, un linguaggio che finora non aveva sperimentato.

⁵⁹ È invece ambientato a Trieste *Zanos i stradanja Tome Galusa (Esaltazione e rovina di Toma Galus, 1963)*, versione romanzata dell'incarcerazione subita di persona a Spalato, esperienza che aveva condiviso con parecchi dei dalmati sostenitori della causa jugoslavista. Sandor Mattuglia e Marija Mitrović hanno individuato nella figura di Toma Galus, più che in ogni altra, evidenti proiezioni autobiografiche, probabilmente destinate a confluire in un romanzo mai scritto. Cfr. Sandor Mattuglia, "Dall'Italia alla Jugoslavia. Note a margine di uno dei percorsi di Ivo Andrić", in «Quaderni giuliani di storia», anno xx, n. 1, 1999, p. 32. Anche la studiosa Mitrović ha riconosciuto la particolarità della scelta del capoluogo giuliano come tappa iniziale del viaggio carcerario di Toma Galus: «Se dunque in queste sue prose giovanili Andrić aveva scelto Trieste come centro degli avvenimenti per il suo primo, sia pur incompiuto, romanzo non si può ipotizzare che anche in questa città in cui aveva trascorso solo alcuni mesi per lavoro l'autore avesse in certo senso intuito uno spazio simbolico analogo alla Bosnia, un luogo d'incontro di mondi e culture diverse?». Cfr. Marija Mitrović, "Andrić e l'Italia", introduzione a: Ivo Andrić, *La storia maledetta. Racconti triestini*, Mondadori, Milano 2007, p. vii. Secondo Marija Mitrović si può tranquillamente affermare che l'Italia sia l'unico altro paese che a più riprese abbia attirato l'attenzione di questo scrittore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ajres Alessandro, "Ivo Andrić a Cracovia", in «Impossibilia», n. 2, ottobre 2011.
- Andrić Ivo, *Diplomatski spisi* (a cura di Milošević Miladin), Prosveta, Beograd 1992.
- *Kod kazana*, in *Sabrana dela u 20 knjiga* (a cura di Vučković Radovan, Đukić Perišić Žaneta, Đorđević Mironja Biljana), Štampar Makarije, Beograd 2011, vol. 2.
- *Ljuba Nenadović o Njegošu u Italiji*, in *Sabrana dela u 20 knjiga* (a cura di Vučković Radovan, Đukić Perišić Žaneta, Đorđević Mironja Biljana), Štampar Makarije, Beograd 2011, vol. 15.
- *Njegoš u Italiji*, in «Politika», anno 22, n. 6252, 20 settembre 1925.
- *Njegoš u Italiji*, in *Sabrana dela u 20 knjiga* (a cura di Vučković Radovan, Đukić Perišić Žaneta, Đorđević Mironja Biljana), Štampar Makarije, Beograd 2011, vol. 15.
- *Pisma: (1912-1973): privatna pošta* (a cura di Karaulac Miroslav), Matica srpska, Novi Sad 2000.
- *Presso la caldaia* (cura e trad. di Trogančić Franjo), in *Narratori croati moderni e contemporanei*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1969.
- *Priповetke*, Srpska Književna Zadruga, Beograd 1924.
- *Prokleta avlija*, Svijetlost, Sarajevo 1956.
- *Sabrana dela u 20 knjiga* (a cura di Vučković Radovan, Đukić Perišić Žaneta, Đorđević Mironja Biljana), Štampar Makarije, Beograd 2011, vol. 19.
- *Sveske*, Udruženi Izdavači, Beograd 1981.
- Crnjanski Miloš, *Ljubav u Toskani*, Knjižara Gece Kona, Beograd 1930.
- Đukić Perišić Žaneta, "Ivo Andrić i Vera Stojić", in «Sveske zadužbine Ive Andrića», n. 5, Beograd 1988.
- *Pisac i priča*, Akademska knjiga, Novi Sad 2012.
- Karaulac Miroslav, *Andrić u diplomatiji*, Filip Višnjić, Beograd 2005.
- "Andrićeви давni prijatelji", in «Sveske zadužbine Ive Andrića», n. 4, Beograd 1986.
- *Rani Andrić*, Prosveta-Svijetlost, Beograd-Sarajevo 1980.

- “Umetnost običnog”, in *Sabrana dela u 20 knjiga* (a cura di Vučković Radovan, Đukić Perišić Žaneta, Đorđević Mironja Biljana), Štampar Makarije, Beograd 2011, vol. 19.
- “Andrićeve godine u diplomatiji. Rim, Bukurešt, Trst”, in «Sveske Zadužbine Ive Andrića», n. 20, Beograd 2003.
- Korićanac Tatjana, “Ivo Andrić književnik i/ili diplomata”, in Ivo Andrić, *Scrittore e diplomatico europeo. Evropski pisac i diplomata*, Comunicarte, Trieste 2010.
- Marchiori Jolanda, “Itinerario narrativo Andrićiano”, in «Il mondo slavo», n. 9, Padova 1969.
- Maštrović Tihomil, “Nepoznata korespondencija Ive Andrića”, in «Kronika», anno VII, nn. 18-19, Zagreb 1981.
- Mattuglia Sandor, “Dall’Italia alla Jugoslavia. Note a margine di uno dei percorsi di Ivo Andrić”, in «Quaderni giuliani di storia», anno XX, n. 1, 1999.
- Nenadović Ljubomir, *Lettere dall’Italia* (cura e trad. di Trogančić Franjo), Centro editoriale internazionale, Roma 1958.
- *Pisma iz Italije*, SKZ, Beograd 1907.
- Palavestra Predrag, “Andrićeve pisma Tugomiru Alaupoviću”, in «Sveske zadužbine Ive Andrića», n. 2, Beograd 1983.
- Pantić Miroslav, “Miloš Crnjanski piše Andriću”, in «Politika», 22 agosto 1979.
- Popović Radovan, *Andrićeve prijateljstva*, Službeni glasnik, Beograd 2009.
- *Ivo Andrić – život*, Zadužbina Ive Andrića, Beograd 1988.
- *Lepa pisma srpskih pisaca*, Agora, Zrenjanin 2008.
- Vučetić Jasmina, “Nad Andrićevom prepiskom (reka života u pismima Iva Andrića)”, in *Djelo Andrića u novom milenijumu: zbornik radova*, Prosvijeta, Herceg Novi 2006.
- Wolfgang von Goethe Johann, *Torquato Tasso* (trad. di Giuseppe Rota), Garrone, Roma 1910.

KEY WORDS: Ivo Andrić, private letters, Zdenka Marković, Svetislav Cvijanović, Tugomir Alaupović.

PAROLE CHIAVE: Ivo Andrić, corrispondenza privata, Zdenka Marković, Svetislav Cvijanović, Tugomir Alaupović.

ABSTRACT: Ivo Andrić's diplomatic career was built initially in Rome, where he served as secretary of the Consulate of the Kingdom of SHS. Private letters from this period, sent between 1920 and 1926 to his friends and co-workers living in the homeland, are of great importance, since in these letters Andrić describes his difficult relationship with Italy. They have both a documentary and a literary value: in that period Andrić was still the poet of *Ex Ponto* and of *Nemiri*, and his letters are full of lyrical and poetic scenes. But the most relevant aspect is that they represent an important testimony to the influence of Italian culture on the formation of a young author and of his prose. The purpose of this article is to advance a literary point of view on the intercultural communication and the phenomenon of "confini in movimento": what the author feels about the physical boundary is that it is both a limit and a possibility. On one hand Andrić finds himself staying in places which are forced shelters and feeding his homesickness; but on the other it is only thanks to this change in perspective that the author can observe reality from a new point of view and make his literary path more significant and varied.

FUORI DAI CONFINI:
LA LETTERATURA DALL'ESILIO DI DAVID ALBAHARI
Ljiljana Banjanin

Le migrazioni dei popoli e i flussi di persone da un contesto geoterritoriale all'altro, in riferimento a un singolo individuo, a un gruppo più esteso o a un'intera comunità, con spostamenti che danno luogo all'espatrio oppure, nei casi più estremi, all'esilio, caratterizzano la parabola umana fin dall'antichità, e la terminologia che definisce questi fenomeni (esilio, espatrio, emigrazione),¹ pur con diverse sfumature, riconduce in italiano a una medesima famiglia lessicale. Tali vocaboli alludono quasi sempre a un'esperienza traumatica di allontanamento e di straniamento da un luogo riconosciuto come proprio e percepito come centro esistenziale sotto un profilo ideale e affettivo, da identificarsi principalmente con il concetto di patria. Le motivazioni di scelte così radicali possono essere di natura politica, economica, religiosa, etnica o culturale, ragion per cui il tema si può affrontare secondo più metodologie di studio, dal campo della storiografia fino ad approdare alle scienze sociali – in primis sociologia e antropologia – che implicano più approcci interdisciplinari.

Riflessi di questo fenomeno si colgono anche in campo letterario, ogniqualevolta il tema è presente come fonte d'ispirazione di singoli autori o si è imposto quale motivo narrante o metafora privilegiata di un'opera. In proposito il concetto di "letteratura di e/migrazione" è stato approfondito nel corso del Novecento tanto da diventare specifico oggetto di analisi soprattutto nel mondo anglosassone, dove si sono affermate le formule di *migrant writers*

¹ I termini proposti comprendono varie sfaccettature della condizione in cui ricadono tutti coloro che abbandonano la propria terra d'origine. Sulla terminologia e gli aspetti metodologici è presente una vasta bibliografia in italiano e in questa sede si rimanda alla letteratura consultata. Per gli approfondimenti, cfr. F. Sinopoli, S. Tatti, "Dispatri e scritture. Introduzione", in F. Sinopoli, S. Tatti (a cura di), *I confini della scrittura. Il dispatrio dei testi letterari*, Cosmo Iannone editore, Isernia 2005, in part. pp. 15-18.

/ migrant literature, circa un genere, dalla bibliografia peraltro assai estesa, comune a tutte le letterature e teorie letterarie, in riferimento ad autori in prosa, poeti e artisti che, a causa di guerre e forme di repressione come persecuzioni etniche o religiose, quasi sempre innescate da regimi totalitari, hanno lasciato la terra d'origine.

Il Novecento può essere considerato il secolo per eccellenza delle migrazioni di intellettuali:² la più nota è quella che ha coinvolto filosofi e letterati russi che, in seguito alla Rivoluzione d'ottobre e ai relativi sconvolgimenti politici e sociali, si trasferirono nelle città dell'Europa occidentale, in centri di immigrazione come Parigi, Berlino o anche Belgrado.³ In Germania questo particolare filone di "artisti in fuga" è invece legato al periodo che segue l'ascesa al potere del nazismo: dal 1933 fino alla fine della Seconda guerra mondiale, più di 1500 intellettuali, tra i quali Stefan Zweig, Robert Musil, Hermann Broch, Thomas Mann, Bertolt Brecht, per citare solo alcuni tra i nomi più conosciuti, cercarono rifugio in diversi paesi europei o nel continente nordamericano, e proprio in esilio scrissero le opere che li consacrarono alla celebrità.

D'altra parte è noto che nella seconda metà del Novecento gli autori che per libera scelta o per costrizione emigrarono all'estero provenivano non solo da paesi segnati dal totalitarismo politico, ma anche da realtà con un passato coloniale o di soggezione rispetto a una nazione dominante. Tra gli esponenti più noti si possono ricordare l'indo-britannico Salman Rushdie, il nigeriano Wole Soyinka, il russo Iosif Brodskij, il marocchino Tahar Ben Jelloun, il boemo Milan Kundera, che pubblicando in una lingua diversa da quella materna, inglese e francese, soprattutto – ma anche spagnolo e portoghese, se si pensa a José Martí, Gabriel Garcia Marquez, Jorge Amado, César Vallejo o Pablo Neruda – hanno dato vita al genere della letteratura dell'emigrazione, ossia una produzione letteraria al di fuori dei confini nazionali. A tale

² Sul Novecento come secolo d'esilio cfr. Z. Djerić, "Vek egzila. Razgovor sa Davidom Albaharijem", in «Polja», III, 1997, 403-404, pp. 4-5.

³ Per quanto concerne l'emigrazione russa, si veda in particolare E. Lo Gatto, "La letteratura dell'emigrazione russa", in «Nuova Antologia», 1, 1973, pp. 8-27; C. Scandura, "L'emigrazione russa in Italia: 1917-1940", in «Europa Orientalis», 14, 1995, 2, pp. 341-366; M. Sibinović, M. Mežinski, A. Arsenjev (a cura di), *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka: zbornik radova*, Filološki fakultet, Beograd 1994.

dinamica sembrano aderire anche alcuni autori serbi, per i quali, però, l'esperienza letteraria dell'emigrazione e dell'esilio, quando non si configura come fenomeno marginale, presenta tratti distintivi così marcati che ne accentuano il grado di autonomia. In primo luogo, la produzione scritta dei popoli che costituivano la nazione jugoslava è stata sempre caratterizzata, per via di frequenti spostamenti interni, da forti contatti e da una profonda osmosi sia con le culture e le comunità linguistiche limitrofe, dunque affini, sia con quelle più "esterne". È un fenomeno che acquista maggior risalto soprattutto se analizzato nella sua prospettiva storica, quando tale produzione avveniva al di fuori dei confini geografici o linguistici slavi: si pensi per esempio alla letteratura serba medievale attestata sul monte Athos, che presentava forti legami e omologie con la matrice serba, o al Rinascimento letterario croato delle città dalmate, con testi in latino e in italiano, e che ha sempre mantenuto solidi riferimenti nazionali; e così pure si pensi alla poesia romantica serba e croata, che si affermò nelle città multiculturali dell'impero austro-ungarico e fu indissolubilmente legata alla lingua e alla patria slava. Nel loro passato più recente, le letterature croata e serba riuscivano a coesistere anche all'interno di un contesto territoriale piuttosto vasto e dai confini permeabili com'era la Jugoslava, entità transnazionale poco uniforme nei suoi aspetti salienti, anzi, specchio di una totalità "disarticolata".⁴

Per gli scrittori in prosa, per i poeti e gli intellettuali, jugoslavi in genere e serbi nel nostro caso specifico, la scelta di espatriare non costituiva né un fenomeno tipico né un fattore caratterizzante, sebbene fossero in molti – come Jovan Dučić, Rastko Petrović, Vladimir Velmar Janković, Slobodan Jovanović, Miloš Crnjanski e altri ancora – ad aver scelto l'esilio nei vicini stati europei o nell'America del Nord negli anni della Seconda guerra mondiale, e anche in epoche successive per dissenso politico al regime comunista di Tito.

La caduta del Muro di Berlino e gli anni Novanta hanno reso possibile, nell'ambito di un crescente spirito europeista, processi di integrazione politico-sociale anche sulla scia di dinamiche di globalizzazione culturale. Per gli jugoslavi, invece, questa tipologia di cambiamenti si è manifestata secondo opposte direttrici di

⁴ A. Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, Lilith, Roma 1998, pp. 73-74.

percorso che hanno dato vita a una scissione di vasta portata e non indolore: è il caso delle guerre etniche, che hanno lasciato una profonda traccia non solo sulle mappe geografiche ma anche nella struttura politica e sociale degli stati sorti dalla disgregazione della Jugoslavia, soprattutto nelle lingue e nelle rispettive letterature che, loro malgrado, si sono presto allineate alle nuove istanze e alle mutate esigenze politiche. Da una dimensione transnazionale – se si pensa al ruolo e all’apporto dei singoli autori, caratterizzati da diverse provenienze e altrettante matrici culturali – le singole letterature si sono trasformate in testimonianze espressamente nazionali e come tali etichettate (dando luogo alle definizioni di letteratura e lingua “bosniaca”, “croata”, “serba”, “montenegrina” ecc.), ridotte al perimetro dei rispettivi confini statali, e dunque circoscritte a un ambito limitato e per certi aspetti riduttivo. Per tale ragione molti giovani jugoslavi, per la maggior parte intellettuali che nelle nuove “piccole” patrie hanno faticato a riconoscersi in rigidi schemi nazionali spesso enfatizzati in chiave di rivendicazione nazionalistica, hanno intrapreso la via dell’emigrazione verso mete europee o spingendosi più lontano negli Stati Uniti o in Canada. La scelta ricadeva pertanto su città, regioni, stati multiculturali e plurinazionali, economicamente e politicamente stabili, contrapposti all’archetipo di una patria intesa come casa/dimora, sede di valori e sentimenti profondi, in linea con lo spirito di radicamento che da sempre caratterizza le culture balcaniche.

Alla fine del XX secolo questa nuova generazione di migranti ha potuto così offrire una testimonianza in prima persona di un’esperienza traumatica scandita in più tappe come: lo strappo forzato delle radici, l’abbandono della patria con conseguente rinuncia alla propria lingua, il confronto con una realtà ostile, all’origine di un forte shock culturale e antropologico che contribuiva a sviluppare un senso di non appartenenza o rinfocolava il forte rifiuto per la cultura di adozione. Ne è derivata una condizione che Edward Said ha definito «di discontinuità». Lontani dalle proprie origini, gli esiliati conducevano così una vita da nomadi vaganti, in uno spazio spersonalizzato e di non-appartenenza,⁵ intenzionati a creare legami stabili ma timorosi di questi al punto da sfuggirli. Tut-

⁵ E. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, MA: Harvard UP, Cambridge 2002, p. 31.

tavia, secondo la studiosa Ewa M. Thompson⁶ non si deve ridurre a stereotipo l'esperienza dell'esilio vissuta da questi autori e analogamente non sempre si è in presenza del mito dell'intellettuale afflitto da struggente nostalgia, in quanto relegato in una terra che non sente sua. L'esilio e l'immigrazione, specie se si riconnettono a una scelta individuale e volontaria, fanno presupporre autori automotivati che hanno potuto godere di una libertà creativa e di una forma di emancipazione, acquisizioni sentite innanzitutto come beneficio e opportunità. Diversamente dalle vicissitudini dell'uomo comune, infatti, la vicenda dello scrittore in fuga ed esule non corrisponde a quella di un singolo individuo fuori patria, piuttosto ricorda la condizione di un cosmopolita armato di una profonda consapevolezza circa le proprie origini, la propria identità e l'influenza esercitata dalla patria lontana, così ancora forte da mantenere viva una forma di comunicazione ideale con essa attraverso la letteratura.⁷ In questo modo il trauma della perdita oltre a trasformarsi in privilegio si sublima in conquista e si carica di concretezza nell'attività della scrittura.

Tra i paesi che nel corso degli anni Novanta, durante il conflitto jugoslavo, hanno offerto accoglienza agli emigranti, per lo più giovani di grande cultura, istruzione, e provenienti da tutte le repubbliche della ex federazione, si distingue il Canada, del quale in Serbia era assai diffuso lo stereotipo di "terra promessa" per chiunque avesse voluto ricrearsi una nuova esistenza.⁸ Il Cana-

⁶ E. M. Thompson, "The Writer in Exile: the Good Years", in «The Slavic and East European Journal», vol. 33, 1989, 4, pp. 499-515, p. 499.

⁷ B. Pekić, *Sabrana pisma iz tudjine*, Solaris, Novi Sad 2004, p. 16.

⁸ Sull'emigrazione jugoslava in Canada e sui diversi problemi connessi all'immigrazione e al multiculturalismo della società canadese, cfr. V. Gvozden, "Jedan primer: komparativna književnost u Kanadi u kontekstu multikulturalizma", in *Činovi prisvajanja. Od teorije ka pragmatici teksta*, Svetovi, Novi Sad 2005, pp. 105-121 e Id., "Albaharijeva i Tasićeva Kanada", in *Ibid.*, pp. 122-132. Cfr. anche V. Lopičić, "'Ne/verstvo jeziku i književnosti': Pisac u tudjini i problem komunikacije", in V. Lopičić, B. Mišić Ilić (a cura di), *Jezik, književnost, komunikacija. Književna istraživanja*, Zbornik radova, Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet, Niš 2012, in part. p. 436. L'autrice riporta dati interessanti sull'immigrazione straniera in Canada e la loro rielaborazione riguardo ai problemi che ne derivano sul piano linguistico. Cfr. anche H. Duncan, *The Integration of immigrants in a Multicultural Society*, ISPI, Milano 2006.

da è stato prescelto anche dallo scrittore David Albahari (1948), uno dei maggiori esponenti della generazione *rock and roll*, del film impegnato, del fumetto e di altre forme di sub-cultura dalla forte efficacia segnica e iconografica, così rappresentative degli ultimi decenni del Novecento. Albahari si era affacciato sulla scena letteraria jugoslava già alla fine degli anni Sessanta come traduttore dall'inglese e narratore postmodernista, sperimentando nei suoi testi ogni inedita possibilità linguistica. Nel 1994, dopo un invito dell'università di Calgary, maturò la decisione di stabilirsi in Canada, sebbene la sua vita a Zemun, l'amata città dell'infanzia sempre presente nelle sue opere, godesse di un'apparente tranquillità che la faceva sembrare al riparo dagli orrori della guerra. Per spiegare le ragioni di una scelta che solo a prima vista poteva sembrare immotivata, Albahari in un'intervista è ricorso al sostantivo *oslobadjanje*, liberazione:

Kada sada, [...] poželim da sažmem svoje iskustvo, prva reč koja mi pada na pamet je "oslobadjanje". Ne mislim pri tome na osećaj oslobadjanja od pritiska teškoća svakodnevnog življenja [...], već na osećaj oslobadjanja od stega lokalne književne teorije i prakse. [...] Odlazak iz Beograda omogućio mi je upravo takvu vrstu promene [...]: odjednom je postalo krajnje nevažno da li se ono što radim uklapa u dotadašnju ocenu mog književnog rada, i nisam morao više da se trudim da svaki put iznova potvrdjujem svoju vernost postmodernizmu [...]. Mogao sam da pišem šta hoću i kako god hoću [...]. Taj osećaj beskrajne stvaralačke slobode za mene je važniji, i vredniji, od svih mogućih negativnih aspekata [...].⁹

⁹ D. Albahari, *Teret. Eseji*, Forum pisaca, Beograd 2004, pp. 53-54: «Quando adesso [...] desidero riassumere la mia esperienza, la prima parola che mi viene in mente è "liberazione". Non mi riferisco alla sensazione di liberazione dalla pressione causata dalle difficoltà della vita quotidiana [...], bensì alla sensazione di liberazione dalle costrizioni della teoria e della prassi letteraria locale. [...] La partenza da Belgrado mi ha permesso di assaporare proprio un tale cambiamento [...]: all'improvviso è diventato del tutto insignificante se quello che stavo facendo fosse coerente con le valutazioni della mia opera letteraria fino ad allora proposte, e non dovevo più sforzarmi di riconfermare ogni volta da capo la mia fedeltà al postmodernismo [...]. Potevo scrivere cosa volevo e come volevo [...]. Questa sensazione di sconfinata libertà creativa è per me più importante e preziosa di tutti gli aspetti negativi [...]». Se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie (Lj. B.).

In questo passaggio lo scrittore valuta tutti gli aspetti connessi alla propria esperienza di esiliato, mettendo al primo posto la creatività e dichiarandosi al tempo stesso serbo e jugoslavo. Gli anni Novanta in Serbia avevano del resto segnato il culmine di un conflitto cruento che procedeva di pari passo con lo sgretolarsi di una patria, quella jugoslava, a cui Albahari, per la sua vicenda personale e familiare di ebreo serbo, sentiva di appartenere in pieno. D'altra parte erano anni caratterizzati da un forte nazionalismo interno che, sotto la pur plausibile giustificazione della difesa dell'unità nazionale, celava invece la sua vera natura di fenomeno esasperato e pervasivo che di lì a poco avrebbe portato il paese intero all'annientamento di ogni sua struttura sociale, economica e culturale. Sul piano internazionale tale forma di ostilità produsse una reazione negativa da parte della comunità degli stati europei, a cui seguì un embargo economico dagli effetti devastanti per la società serba. In un clima generale così cupo si fece strada in Albahari la sua personale condizione di estraneità: il postmodernismo che aveva segnato la sua espressione narrativa divenne una gabbia senza uscita, uno schema rigido che non offriva più la possibilità di agire artisticamente in modo costruttivo. La scelta di emigrare, di cercare un "altrove" in un esilio auto-motivato, nel caso di Albahari si è rivelata pertanto una forma di liberazione in nome della creatività.

Dopo il trasferimento in Canada, Albahari ha abbandonato la forma del racconto minimalista cimentandosi nel romanzo, ma continuando a pubblicare le sue opere in serbo e presso editori belgradesi, mantenendo vivi – particolarità che lo contraddistinguono tuttora – intensi rapporti con l'ambiente culturale di provenienza: difatti Albahari torna con assiduità a Belgrado per prendere parte alle presentazioni dei suoi romanzi e per partecipare a festival letterari e a fiere editoriali organizzate nelle città di quella che un tempo era stata la sua patria; rilascia inoltre con una certa frequenza interviste a giornali e riviste, non solo in Serbia o nelle nuove repubbliche della ex Jugoslavia, ma anche in Germania, in Francia, in Italia, in Canada e negli Stati Uniti. Rifiuta però in maniera categorica la manipolazione politica della propria scelta e rifugge da tutti i cliché stereotipati sull'esule nativo dell'Europa dell'Est perseguitato politicamente:

«Ja nisam izgnanik. Izgnanik je samo onaj koji je primoran da ode, kome je naredjeno da napusti grad ili zemlju ili književnost koje je do tada nastanjivao, koji nema drugog izbora, koji može da ponese onoliko stvari koliko može da stane u jedan ili dva kofera [...]».¹⁰

Nonostante ciò, Albahari ha potuto sperimentare in prima persona la condizione di esiliato e i problemi che insorgono nella vita in un paese straniero. A temi come la nostalgia, il senso di straniamento, le difficoltà di adattamento, lo sradicamento dalla terra d'origine e la rinuncia alla "jugoslavità" ha così accostato anche quello della lingua, vero filo rosso dei suoi romanzi che ripercorre in forma esplicita e accomuna diverse sue raccolte, quali *Teret* (Il peso, 2004) o *Dijaspora i druge stvari* (Diaspora e altre cose, 2008). Paragonata alla vita e all'esistenza stessa, la lingua, simile a un nastro sul quale le immagini girano senza sosta,¹¹ rappresenta la continuità con il passato e per Albahari si è imposta quasi come tema ossessivo. Se infatti nei primi periodi della scrittura giovanile egli utilizzava le possibilità offerte dal serbo-croato per perfezionare l'espressione letteraria, trasferendosi in Canada ha mutato orientamento, privilegiando le questioni connesse alla lingua del migrante e al suo impatto con l'ambiente d'accoglienza. I tentativi di conservare la lingua madre, secondo Albahari, contraddistinguono in maggior misura gli immigrati della prima generazione, indipendentemente da estrazione sociale e retroterra culturale. L'allentamento dei rapporti con la terra d'origine coincide invece con il momento in cui i figli – senza più legami con il passato – rinunciano alla lingua dei padri, creando, nel caso in questione, un ibrido anglo-serbo, il *serbliš* o *sergliš*, che oltre a impoverire la comunicazione conduce inconsciamente a un'irrimediabile rinuncia dell'identità. Dopotutto Albahari è consapevole delle dinamiche di straniamento che si manifestano a uno straniero in Canada, e per descrivere tale condizione

¹⁰ Id., *Teret. Eseji*, ed. cit., p. 48: «Io non sono un esiliato. Un esiliato è colui che è stato costretto ad andarsene, al quale è stato ordinato di abbandonare la propria letteratura e la città e il paese che fino a quel momento abitava, colui che non ha un'altra scelta, che può portare tante cose quante riescono a riempire una o due valigie [...]».

¹¹ È la tesi del canadese Jay Ingram, *Talk Talk Talk: Decoding the Mysteries of Speech*, New York, Anchor 1994. Cfr. D. Albahari, *Dijaspora i druge stvari*, Akademska knjiga, Novi Sad 2008, p. 22.

ricorre alla metafora che assimila la lingua madre a esile filo, o forse ultima pagliuzza in grado di salvare l'esule dal naufragio nell'oceano di una cultura del tutto nuova, anche se un simile conflitto può far sbocciare, in colui che lo vive e lo supera, una nuova identità:

Useljenik najviše nalikuje na davljenika [...]. Kao i davljenik, useljenik više ne oseća nikakvo tlo ispod nogu, a i nebo mu svakim trenom izgleda sve dalje. Praznina koja se ispod njega otvara preti da ga uvuče u nešto što potpuno izmiče njegovom iskustvu. Obale se sve više i više spajaju sa horizontom i [...]. Posle toga, može se samo potonuti. Svejedno u kakvo se more tone. Osećaj užasa uvek je isti.¹²

Paragonata a un'ancora che salva da repentino annegamento, la lingua sembra quasi recuperare una dimensione materica, con una consistenza e una solidità che permettono all'immigrato di restare a galla e sopravvivere aggrappandosi a essa come se fosse un bagaglio che custodisce le origini. Per Albahari ogni uomo al di fuori dei confini della patria può essere descritto come una sorta di isola in mezzo al mare, un mare fatto di infinite altre esistenze pronte a ricomporsi in un arcipelago variopinto.¹³ Tuttavia l'autore è anche consapevole dell'incontrastata influenza esercitata dall'inglese, così forte e condizionante che nemmeno il purismo linguistico – come il tentativo di messa al bando di ogni anglicismo – può salvare dallo smarrimento dell'identità.

E sono proprio i temi della lingua, della scrittura, della memoria e dell'esilio il tratto saliente dei primi romanzi canadesi di Albahari, come *Snežni čovek* (L'uomo di neve, 1995) e *Macmac* (Lesca, 1996). In entrambi, a dar voce all'io narrante è un emigrato che negli anni Novanta arriva (*Snežni čovek*) o già si

¹² D. Albahari, *Dijaspora i druge stvari*, ed. cit., p. 22: «L'immigrato assomiglia davvero a un annegato, [...]. Anche l'immigrato non sente il suolo sotto i piedi, e pure il cielo da un momento all'altro sembra allontanarsi sempre di più. Il vuoto che si apre sotto di lui minaccia di trascinarlo in qualche cosa che sfugge del tutto alla sua esperienza. Le coste si fondono pian piano con l'orizzonte [...]. Dopo tutto ciò si può soltanto affondare. Non ha nessun'importanza in che tipo di mare si affondi, la sensazione dell'orrore è sempre la stessa».

¹³ *Ibid.*, p. 188.

trova (*Mamac*) in Canada, una terra che risalta innanzitutto per l'assenza di una caratterizzazione forte e piuttosto viene percepita come luogo anonimo, non identificato sotto un profilo geografico e non del tutto contestualizzato, anche se diversi dettagli alludono in effetti al paese nordamericano. Nella prima prova appare inoltre una referenza paratestuale in forma di ringraziamento all'università di Calgary, il cui programma destinato agli scrittori (The Markin-Flanagan Distinguished Writers Program) aveva acconsentito alla stesura del romanzo. Ma a confermare l'identificazione del paese è anche un'annotazione conclusiva da parte dell'autore, con il luogo (Calgary, appunto) e l'anno di stesura del testo (gennaio 1996), mentre in *Mamac* sono diversi gli elementi che prefigurano l'ambito culturale canadese.

Se le coordinate temporali in *Snežni čovek* sono circoscritte a una manciata di giorni invernali, quelle spaziali fanno cenno a luoghi non meglio specificati anche se perfettamente riconoscibili, come l'aeroporto, l'università, la casa, la strada innevata. Il personaggio principale del romanzo, ovvero l'anonimo narratore, è connotato da un acuto pessimismo che si accentua sia per l'impossibilità di fuggire dal proprio passato jugoslavo – di cui peraltro non gli è rimasto nulla – sia per lo scontro con la realtà canadese, dove tutto sembra funzionare alla perfezione: dall'università alla soluzione abitativa fino al rapporto con i colleghi, a prima vista soddisfacente, anche se in un secondo tempo essi si rivelano arroganti e con atteggiamenti di superiorità. In questa situazione fallisce il tentativo di una rinuncia definitiva al passato e ogni velleità di archiviazione del vissuto nella patria di origine si dimostra tanto più traumatica, proprio perché di ostacolo alla stesura di un romanzo sull'esilio. Una condizione, questa, che porta a una disperazione intrisa di ricordi e impeti di nostalgia, e oltre a inibire la creatività dell'autore, rende difficoltoso il suo inserimento nella società, qui simboleggiata dal collega, professore di scienze politiche. Ogni incontro con lui si trasforma per l'io narrante in una fonte di sofferenza fisica e psicologica, all'origine di un diffuso malessere e di una crescente sensazione di claustrofobia. Vittima di facili stereotipi, il professore canadese percepisce lo straniero non come realmente è – una persona colta e istruita – bensì come un emigrato giunto da lontano, da un paese in cui il socialismo a carattere plurinazionale si è rivelato nulla più che un esperimento

fallimentare. L'isolamento dal mondo circostante conduce l'io narrante a rinchiudersi nello spazio limitato della casa in cui risiede, superficie che si riduce ulteriormente con la scoperta della cantina. A differenza del pianterreno, con locali più vasti e aperture verso l'esterno (porte e finestre che sotto un profilo simbolico si configurano come vie per un'ipotetica fuga), la cantina, nella sua dimensione raccolta e intima, è prima di tutto un luogo di costrizione che impedisce ogni possibilità d'uscita e riduce ancor più le prospettive dell'esiliato. Ma proprio nella stanza buia e chiusa del seminterrato, simbolo tangibile del trascorso personale che l'io narrante desidera a tutti i costi rimuovere da sé, avviene la scoperta delle mappe geografiche dell'Europa, che insieme all'atlante storico dell'Europa centrale e orientale, dono del professore canadese, riportano in superficie il passato della sua terra che in questo modo torna con prepotenza a rivivere e trova concreta espressione sulle pareti di casa. L'osservazione dei punti geografici della vasta fascia centrorientale dell'Europa, con i suoi fiumi, tra cui l'imponente Danubio – linea spartiacque tra mondi diversi seppur limitrofi – solcata da monti e intervallata da vaste pianure, induce il narratore alla riflessione sull'importanza giocata dalla Storia nel proprio paese, a cui è sempre stata preclusa ogni forma di stabilità così come la certezza del domani. Nonostante la posizione marginale rispetto agli avvenimenti registrati, il narratore intuisce che la Jugoslavia era uno spazio dove la Storia paradossalmente dispiegava il suo corso e imprimeva un segno, pur ingoiando nel vortice ogni destino umano. Presto però, la scoperta cede il posto alla disillusione, perché la fuga dalla Storia non ha fatto altro che provocare, nel protagonista, il riavvicinamento a essa e alla patria, cosicché la lontananza fisica non è condizione sufficiente per liberare da ricordi ingombranti colui che ne lamenta il peso. L'io narrante si rende conto che il lungo viaggio, ben lontano dal perfezionarsi in vittoriosa conquista, si è trasformato semmai nella perdita di una speranza, e cioè la speranza di un nuovo inizio:

«Stajao sam i osluškivao kako se svet pretvara u klopku. [...] Prešao sam iz jednog prostora u drugi, a ništa se nije izmenilo: umesto vizije, i dalje slepilo; umesto ćutanja, i dalje reči. Nisam znao kako da povežem gubitak, klopku i prevarenost».¹⁴

¹⁴ D. Albahari, *Snežni čovek*, Narodna knjiga, Beograd 1996, p. 74:

I tentativi di evocare il passato per dar vita a ipotetici confronti con la situazione presente non offrono alcuna via d'uscita, ma anzi la patria lontana sussiste solo come immagine distruttiva e senza possibilità di consolare colui che ne lamenta l'assenza. Per questo motivo la lingua natia diventa anch'essa fonte di sofferenza, all'origine di un'incomunicabilità di fondo che per paradosso la assimila al silenzio della natura innevata. Il continuo ritornare a essa, nella periferia dell'anonima cittadina canadese posta su una collina, tra cespugli e sentieri ghiacciati, nella neve che cade ininterrottamente e in mezzo alla quale l'io narrante insegue il coniglio bianco, messaggero simbolico dell'universalità dell'esistenza, rappresenta per l'esule l'unica forma possibile di continuità con il suo vissuto in Jugoslavia. Nell'ultima immagine si abbandona infatti all'abbraccio dei fiocchi diventando anch'egli parte della massa fredda e imbiancata, essenza della realtà, del creato e della vita.

Nella chiusa del romanzo, come è consuetudine nei procedimenti narrativi postmodernisti, l'autore manifesta forte distacco e offre una chiave di lettura che assimila il suo testo a uno scritto sulla sconfitta, anche se, tuttavia, non viene specificata quale effettivamente sia la natura di questa sconfitta, essendo l'interpretazione demandata per intero al lettore. Albahari riconosce il proprio fallimento per aver sviluppato il tema della storia pur fuggendo da essa, e nel giustificarsi fa presente che di fronte alla Storia artefice di destini tutti gli uomini sono nel medesimo tempo importanti e insignificanti, indipendentemente dal ruolo impersonato:

[...], jer smo u istoriji svi podjednako važni ili svi podjednako beznačajni, bez obzira da li smo igrali ulogu vojskovođe ili ratara koji očajava nad uništenim usevima. Moj poraz je, u stvari, izraz mog novog razumevanja, [...] da je istorija ipak glavni krojač moje subine, kao i sudbine svih nas [...].¹⁵

«Stavo fermo e origliavo come il mondo si stava trasformando in una trappola. [...] Sono passato da uno spazio all'altro, e nulla è cambiato: al posto di una visione, c'era la cecità, al posto del silenzio c'erano le parole. Non sapevo come legare fra di loro la perdita, la trappola e l'inganno».

¹⁵ Id., *Snežni čovek*, ed. cit., p. 138: «[...] perché nella storia siamo tutti alla stessa maniera importanti o tutti ugualmente insignificanti, indipendentemente se abbiamo avuto il ruolo del condottiero o dell'agricoltore

Anche il romanzo *Mamac (L'esca)* è incentrato sul tema del fallimento e come il precedente ha per protagonista un immigrato dalla ex Jugoslavia che in una condizione di isolamento e piena solitudine fatica ad adattarsi alla nuova esistenza canadese e vive con ossessione le contraddizioni e i problemi legati alle vicende storiche, alla lingua e alla propria identità perennemente in bilico. Il romanzo si profila dunque come *fiction* autobiografica a due voci: quella di un io narrante che di volta in volta si auto-identifica come jugoslavo, serbo, ebreo ed europeo, e dentro sé sente il retaggio della madre bosniaca convertitasi all'ebraismo, la cui morte in patria ha coinciso con lo scoppio delle guerre jugoslave e l'ingresso in Slovenia dei carri armati dell'esercito federale. Scomparsa da tempo, la madre rivive nell'evocazione della sua voce grazie ad alcuni nastri registrati, che il narratore ha portato con sé insieme a pochi altri oggetti carichi di valore simbolico, tra cui una copia della *Bibbia* in traduzione serba e un campanellino buddista, testimonianza della vita passata. Ascoltati nel duplice scarto temporale e geografico, i nastri ripercorrono la tragica vicenda della madre e della sua famiglia. La narrazione scorre serena, scandita da una lingua chiara e semplice, mentre i commenti del figlio, seppur densi di riferimenti alla sua vita familiare, assumono una valenza universale e dimostrano come vicende di guerre e persecuzioni in Jugoslavia continuino a ripetersi con puntuale tragicità; il destino individuale è pertanto intrecciato a quello collettivo, entrambi marcati da migrazioni e sofferenze. In quanto ebrea convertita, la madre con la fuga cercava per sé e per la prole un riparo dalla furia nazista della Seconda guerra mondiale, mentre suo figlio, traduttore in un'organizzazione umanitaria in missione in una Bosnia ormai distrutta dalla guerra, affronta l'esilio alla fine degli anni Novanta non appena comprende che è impossibile una qualsiasi forma di mediazione o comunicazione tra stranieri e popolazione locale. L'allontanamento dalla terra natia diventa così l'unica via d'uscita dalla storia e lo spostamento fisico consegue alla rinuncia alla propria lingua. L'inglese parlato in Canada non prende però il posto del serbo materno e ancor meno diviene parte integrante del suo io:

che si dispera per le coltivazioni distrutte. La mia sconfitta è, in realtà, l'espressione della mia nuova consapevolezza [...] che la storia è nonostante tutto colei che tesse il mio destino così come il destino di tutti noi [...].»

Come se fossi rimpicciolito, da quando non parlo più nella mia lingua. Quante lingue conosci, tanti uomini vali, diceva mia madre [...]. Parlo della lingua perché proprio lei, questa lingua straniera, mi dice continuamente che non appartengo a questo posto, non mi permette di esprimere con precisione concetti astratti, condannato a un mondo di sostantivi e numeri, di grandi titoli di giornale ed etichette di supermercato.¹⁶

La lingua d'adozione non facilita per nulla l'esistenza dello straniero né gli consente di elaborare una nuova identità tramite l'abbandono dei modelli di riferimento portati appresso come un bagaglio e custoditi con gelosia. Il venir meno delle aspettative di cui la nuova terra pur sembrava ricca si manifesta proprio sul versante linguistico che qui assurge a vera linea di discriminazione: l'idioma materno abdica al ruolo cardine di veicolo di comprensione e comunicazione e risulta inutilizzabile sia in patria sia in Canada. I nastri con la storia della madre, reperto di una tecnologia ormai superata, stridono nel registratore rendendone impossibile l'ascolto e ostacolano la stesura del romanzo che la voce narrante aveva in progetto. D'altra parte l'inglese, in quanto lingua straniera, non permette al giovane di esprimere con sufficiente precisione la complessità del suo pensiero, e nel costringerlo a una comunicazione scarna e spicciola, lo distoglie da quella realtà ben più articolata che avrebbe dovuto costituire l'asse portante di un romanzo così concepito.

A questa difficoltà si aggiunge anche la crisi d'identità, conseguenza di una scissione interiore: l'aspro scontro tra il passato – vale a dire la storia e la lingua di un paese che non esiste più – e il presente – la realtà straniera incarnata dal suo unico amico, il canadese Donald – rendono ardua ogni riconciliazione. Sebbene figlio di immigrati ucraini trasferitisi in Canada dopo la Seconda guerra mondiale, Donald è perfettamente integrato, possiede un'identità certa, non soggetta a oscillazioni o ritrattazioni, ed è l'antitesi della voce narrante, dal momento che si rivela sicuro di sé e delle proprie azioni, fiero del sapere acquisito, seppur talvolta vago e superficiale, e tanto più convinto delle proprie scelte, anche quando non sono del tutto condivisibili. Attraverso

¹⁶ D. Albahari, *L'esca* (trad. di A. Parmeggiani), Zandonai, Rovereto 2008, p. 26.

conversazioni che vertono sull'individuo e sulla storia, sulla scrittura, sull'Europa e l'America, affiorano le posizioni di entrambi gli interlocutori che riflettono i preconcetti dei rispettivi mondi e delle loro culture, al di fuori di un punto di mediazione. L'io narrante si riconosce come un *outsider* in esilio che, con la perdita dell'identità, ha smarrito anche il sistema di valori che rappresentava le certezze della sua patria jugoslava, e ora in Canada ravvisa non solo un vuoto ma anche l'impossibilità di colmarlo e oltrepassarlo in vista di un nuovo inizio.

Il destino dei personaggi-narratori in *Mamac* e in *Snežni čovek*, nati in Jugoslavia ed emigrati all'estero per condurre esistenze solitarie e anonime, è costantemente segnato dalla consapevolezza di un fallimento, e così il tentativo di sfuggire alla storia della patria si accompagna a un senso di impotenza e all'incapacità di esprimere e superare il proprio disagio attraverso la scrittura e la letteratura. La condizione traumatica dell'emigrante, la nostalgia che si porta dietro, il desiderio di ritornare al passato e l'impossibilità di poterlo fare anche solo attraverso la letteratura, la lingua e la scrittura, così come pure l'inettitudine a integrarsi in un ambiente straniero, sono tutti elementi che Albahari tratta senza *pathos*, rinunciando al nesso *auctor-agens*. Relativizzando l'atto stesso della scrittura, evita in queste storie individuali un qualsiasi coinvolgimento dei temi drammatici e dalla valenza universale, come potrebbero essere quelli della libertà e dell'Occidente, con le implicite allusioni ideologiche e politiche ad avvenimenti ancora scottanti, sebbene sia proprio questo il procedimento narrativo per esprimere il valore delle differenze ed elevare il racconto a simbolo di una pluralità di destini. È quanto accade anche all'immagine del Canada, che qui si discosta dallo stereotipo tratteggiato all'inizio: non più paese sconfinato, ricco ed efficiente nella sua multiculturalità, e neppure realtà inclusiva, pronta ad accogliere gli stranieri in fuga. Il Canada nei romanzi di Albahari traspare piuttosto come terra sfumata e indefinita, ridotta a mero fondale di paesaggi perennemente avvolti dalla neve, paese non di due solitudini – come evoca il titolo *Two Solitudes* del canadese John Hugh MacLennan – ma condannato a mille solitudini.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albahari David, *Snežni čovek*, Narodna knjiga, Beograd 1996.
- *Mamac*, Stubovi kulture, Beograd 1998.
- *Teret. Eseji*, Forum pisaca, Beograd 2004.
- *Dijaspora i druge stvari*, Akademska knjiga, Novi Sad 2008.
- *L'esca* (trad. di Alice Parmeggiani), Zandonai, Rovereto 2008.
- Djerić Zoran, “Vek egzila. Razgovor sa Davidom Albaharijem”, in «Polja», III, 1997, 403-404, pp. 4-5.
- Duncan Howard, *The Integration of Immigrants in a Multicultural Society*, ISPI, Milano 2006.
- Gnisci Armando, *La letteratura italiana della migrazione*, Lilith, Roma 1998.
- Gvozden Vladimir, “Jedan primer: komparativna književnost u Kanadi u kontekstu multikulturalizma”, in *Činovi prisvajanja. Od teorije ka pragmatici teksta*, Svetovi, Novi Sad 2005, pp. 105-121.
- “Albaharijeva i Tasićeva Kanada”, in *Činovi prisvajanja. Od teorije ka pragmatici teksta*, ed. cit., pp. 122-132.
- Lo Gatto Ettore, “La letteratura dell’emigrazione russa”, in «Nuova Antologia», 1, 1973, pp. 8-27.
- Lopičić Vesna, “Ne/verstvo jeziku i književnosti?: Pisac u tudjini i problem komunikacije”, in V. Lopičić, B. Mišić Ilić (a cura di), *Jezik, književnost, komunikacija. Književna istraživanja*, Zbornik radova, Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet, Niš 2012, pp. 435-442.
- Pekić Borislav, *Sabrana pisma iz tudjine*, Solaris, Novi Sad 2004.
- Said Edward, *Reflections on Exile and Other Essays*, MA: Harward UP, Cambridge 2002.
- Scandura Claudia, “L’emigrazione russa in Italia: 1917-1940”, in «Europa Orientalis», 14, 1995, 2, pp. 341-366.
- Sibinović Miodrag, Mežinski Marija, Arsenjev Aleksej (a cura di), *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka: zbornik radova*, voll. 1-2, Filološki fakultet, Beograd 1994.
- Sinopoli Franca, Tatti Silvia (a cura di), *I confini della scrittura. Il dispatrio dei testi letterari*, Cosmo Iannone editore, Isernia 2005.
- Thompson Ewa M., “The Writer in Exile: the Good Years”, in «The Slavic and East European Journal», vol. 33, 1989, 4, pp. 499-515.

KEY WORDS: David Albahari, exile, migrant literature, Canada, identity.

PAROLE CHIAVE: David Albahari, esilio, letteratura di migrazione, Canada, identità.

ABSTRACT: The article (“Over the Borders: Literature from Exile by David Albahari”) deals with some aspects of emigration, expatriation and exile, a theme present in Serbian literature, albeit marginally. The outcome of this experience is sometimes positive, however, leaving one’s country, literature and native language is also such a traumatic experience, as vividly depicted in the works of the writer David Albahari. The narrative in his essays *Teret* (Burden), *Dijaspora i druge stvari* (Diaspora and other things) and in his novels focuses on problems such as identity, encountering the other, reflection on the past and the future. In Albahari’s autobiographical novels *Snežni covek* (Snow Man) and *Mamac* (Bait), the main characters are those who chose exile, fleeing from their life in Yugoslavia in the 1990s to settle in Canada. This physical distance does not give these heroes the sense of liberation from their past, yet keeps them from becoming a part of their new country, a part of the world which consequently they find hostile.

ESILIO E STRANIAMENTO
NELLA POETICA DI IOSIF BRODSKIJ
Nadia Caprioglio

Есть города, в которые нет возврата. [...] Там толпа говорит, осаждая трамвайный угол, на языке человека, который убыл.¹

L'età moderna, come suggerisce l'illuminante saggio di Edward Said «Reflections on exile»², è spesso considerata un'epoca spiritualmente orfana e alienata, dominata dal dislocamento e dallo straniamento, tanto che la cultura moderna occidentale è in larga parte opera di esiliati, emigrati, rifugiati, i quali hanno trasformato una condizione di perdita in uno dei motivi culturali più ricchi e significativi del nostro tempo. Il fenomeno dell'esilio è noto fin dall'antichità e, per quanto riguarda lo specifico ambito della cultura russa, gli intellettuali esuli del XIX secolo, quali Aleksandr Herzen e la sua cerchia, avevano una visione interculturale e transnazionale simile agli esiliati dell'epoca sovietica, soffrivano, probabilmente, delle stesse frustrazioni e miserie³. Tuttavia, una differenza fra le cosiddette «prima» e «seconda» ondata di esuli esiste, e consiste nelle dimensioni del fenomeno, nella rapidità e nell'asprezza degli sconvolgimenti politici e culturali che hanno strappato molte persone alle loro radici, alla loro terra, al loro passato. George Steiner pensa che una buona parte della letteratura del XX se-

¹ Iosif Brodskij, «Dekabr' vo Florencii» in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 1997, vol. III, p. 113. Trad. it.: «Esistono città a cui non c'è ritorno. (...) / La folla che assedia l'angolo dei tram là parla / nella lingua di chi è partito» (Iosif Brodskij, *Poesie italiane*, Adelphi, Milano 1996, pp. 27-29. Trad. di Serena Vitale).

² Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Granta Books, London 2001, p. 173.

³ Vd. Edward H. Carr, *The Romantic Exiles: A Nineteenth Century Portrait Gallery*, Victor Gollancz, London 1933.

colo sia «extraterritoriale»⁴, una letteratura dall'esilio, anche se non sempre sull'esilio, opera di autori un po' eccentrici, nostalgici, deliberatamente distaccati dal tempo e dallo spazio:

Sembra una particolarità che coloro i quali creano arte in una civiltà di semi-barbarie, che ha prodotto così tanti senz'altro, che ha strappato lingue e persone alle loro radici, siano essi stessi poeti senza dimora costretti a vagare di linguaggio in linguaggio⁵.

Il presente saggio è dedicato al poeta russo Iosif Brodskij (1940-1996), in particolare alle implicazioni metafisiche dell'esilio e allo straniamento che si manifestano nella sua opera quando l'esilio e la poesia entrano in dialogo. Ispiratrici del nostro studio sono le pagine fatte pervenire *in absentia* da Brodskij alla conferenza sugli esuli tenutasi a Vienna nel dicembre 1987 presso la «Wheatland Foundation», in seguito pubblicate su «New York Review of Books». È Brodskij stesso a dichiarare nel proprio intervento che «l'esilio è una condizione metafisica [...] e chi la ignora o la elude bara con se stesso, si nasconde il senso di ciò che gli è avvenuto, si condanna a rimanere per sempre un oggetto passivo».⁶

Il caso di Brodskij è singolare poiché egli, senza relazione di dipendenza dal luogo in cui si trovava fisicamente, ha sempre avuto una percezione di se stesso come di un esiliato dal punto di vista esistenziale, si è sempre sentito esule all'interno dell'ordine del mondo, anche prima che iniziassero i suoi problemi con le autorità nella Russia Sovietica, come testimoniano, fin dal 1962, alcuni versi della poesia *Stansy Gorodu* (Strofe alla città):

⁴ George Steiner, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language of Revolution*, Penguin Books, Harmondsworth 1972, pp. 14-21.

⁵ «It seems proper that those who create art in a civilization of quasi-barbarism which has made so many homeless, which has torn up tongues and peoples by the root, should themselves be poets unhoused and wanderers across language». *Ibid.*, p. 21 (qui e oltre traduzione mia, se non diversamente indicato – N.C.).

⁶ «Exile is a metaphysical condition (...) and to ignore or to dodge it is to cheat yourself out of the meaning of what has happened to you, and to doom yourself to remaining forever at the receiving end of things». Joseph Brodsky, «The Condition we call Exile», «New York Review of Books», 21 Jan. 1988, p. 16. Trad. it.: Iosif Brodskij, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano 1988, p. 20, Trad.: Gilberto Forti: «La condizione che chiamiamo esilio».

Пусть меня, беглеца, осенит
Белой ночью твоя
Неподвижная слава земная.⁷

Quando fu accusato di «parassitismo sociale», nel febbraio-marzo 1964, e sottoposto a un processo che sembrava avere come oggetto la letteratura stessa, piuttosto che l'individuo Brodskij, fu perché, come suggerisce il capo d'accusa, viveva al di fuori (o, forse, al di sopra) della massa: aveva svolto diversi lavori strani e occasionali, dando l'impressione di scarsa serietà e coerenza, e il suo verso non apparteneva all'idioma prevalente. Brodskij, tuttavia, non ci permetterebbe di ascriverlo fra coloro che hanno vissuto un'esperienza di esilio tragica. La sua concezione di esilio non risente del mito letterario russo dello scrittore esiliato, poiché nella sua esperienza personale l'esilio non ha rappresentato solo una perdita, ma anche la conquista di ciò che per lui aveva maggior significato, della libertà di essere solo con il tempo, con l'eternità e la sua ricaduta sul discorso poetico.⁸

La condizione morale dello scrittore contemporaneo che vive lontano dalla propria patria si confronta con le diverse categorie di «esule» (chi è bandito contro la propria volontà), «emigrato» (chi vive altrove avendo scelto di farlo) e «turista» (chi, moderno *avatar* del viaggiatore romantico del XIX secolo, si reca in un paese straniero per sperimentare la propria «alterità» in condizioni di sicurezza).⁹ Brodskij è passato attraverso tutte queste categorie: come Aleksandr Puškin e Osip Mandel'stam, conobbe le umiliazioni e le privazioni dell'esilio interno (1964-1966) in un'area remota, nel paesino nordico di Norinskaja, quattordici baracche nella zona di Archangel'sk; in seguito, quando fu "invitato" dalle autorità a lasciare l'Unione Sovietica, nel giugno del 1972, divenne emigrato e poi turista professionale, finché la prematura morte che lo colse nel 1996 rese definitivo il suo non-ritorno a casa.

⁷ Iosif Brodskij, *Stansy Gorodu*, in Id., *Sočinenija, op cit.*, vol. I, p. 168. Trad. It.: Mi illumini, esule, / Nella notte bianca la tua / Immobile gloria terrena.

⁸ Vd. David Bethea-Frank Siggy, «Exile and Russian Literature», in Evgeny Dobrenko-Marina Balina (eds.), *Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 210.

⁹ Vd. Sanna Turoma, *Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia*, University of Wisconsin Press, Madison (WI) 2010.

In Brodskij la figura dell'esule assume i tratti del frammento, è «una parte del discorso»¹⁰ che non aspira tanto al ritorno a casa, quanto a rivivere in modo ossessivo la sua fuga da casa.¹¹ Il significato di «casa», inoltre, è piuttosto vago, come emerge da un frammento del dialogo fra i due protagonisti dell'opera teatrale *Mramor* (Marmi, 1984):

ТУЛЛИЙ. Лучше домой позвони. ПУБЛИЙ.
Сам звони! Домой!.. Куда хрен вернешься. С таким же успехом в Грецию Древнюю звонить можно. Либо -- В Иудею Библейскую... «Домой»!¹²

A tale proposito Brodskij osserva che per uno scrittore intraprendere la via dell'esilio è come un tornare a casa, perché solo lì egli «si avvicina alla sede di quegli ideali che l'hanno ispirato fin dall'inizio».¹³ È forse possibile provare nostalgia per la terra in cui si è stati vicini alla morte? Per un luogo in cui si ha conosciuto intolleranza e ingiustizia? – ci domandiamo parafrasando Roberto Bolaño.¹⁴ Tuttavia, l'esilio non può essere uno stato di totale soddisfazione e sicurezza; anche se le migrazioni attraverso confini e lingue hanno prodotto esempi mirabili di scrittori e intellettuali che operano come «figure di connessione» fra le culture,

¹⁰ *Čast' reči* (Parte del discorso) è il titolo della raccolta che contiene poesie composte dal 1972 al 1976: Iosif Brodskij, *Čast' reči. Stichotvorenija 1972-1976*, Ardis, Ann Arbor (MI) 1977. Il titolo rappresenta simbolicamente l'inizio della nuova realtà di Brodskij, in cui egli è rimasto solo con il proprio linguaggio: «Di tutto l'uomo vi rimane una parte del discorso» (*Ot vsego čeloveka vam ostaetsja čast' reči*).

¹¹ Vd.: Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. 287.

¹² Iosif Brodskij, *Mramor*, Ardis, Ann Arbor (MI) 1984, p. 38. Trad. it.: «TULLIO. Perché non telefoni a casa? PUBLIO. Telefona tu! A casa! Là ... col cazzo che ci torni! Tanto vale telefonare nella Grecia antica o nella Giudea biblica... A casa!» (Iosif Brodskij, *Marmi*, Adelphi, Milano 1995, p. 65. Trad.: Fausto Malcovati).

¹³ Iosif Brodskij, *Dall'esilio*, *op. cit.* p. 17. Trad.: Gilberto Forti, Giovanni Buttafava. «Gets closer to the seat of the ideals which inspired him all along» Joseph Brodsky, «The Condition We Call Exile», *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Roberto Bolaño, «Literature and Exile», «The Nation», 12 January 2011. Reperibile al sito: <http://www.thenation.com/print/article/157695/literature-and-exile> (consultato il 10/01/2014).

secondo la nota formula di Michael Seidel,¹⁵ c'è sempre un velo di malinconia e un senso di perdita nei testi letterari e autobiografici di questi autori. La loro scrittura risente inevitabilmente della discontinuità dell'essere, di ogni genere di straniamento, sia fisico e geografico, sia spirituale,¹⁶ di una duplicità di visione culturale che li proietta nella sensazione di vivere simultaneamente in più dimensioni,¹⁷ li costringe a confrontare ogni attività svolta nel nuovo ambiente alla memoria delle stesse cose in un altro ambiente.

Brodskij, quando si trovava ancora in Unione Sovietica, era considerato uno degli scrittori più filoccidentali, posseduto da un'irrimediabile «abroad sickness».¹⁸ Le sue poesie scritte in patria ci mostrano un soggetto inquieto che ha sempre la chiara consapevolezza della possibile esistenza di mondi *altri*, alternativi.¹⁹ Il saggio autobiografico *Less than one* (1976) si apre con un ricordo dell'infanzia che rappresenta il suo primo passo nell'arte dello «straniamento», il tentativo di “disinserirsi”, ignorando le onnipresenti immagini di Lenin sui libri di testo, le pareti della scuola, i francobolli e le monete.²⁰ Il termine «straniamento» non ha qui una connotazione negativa: non è tanto un sintomo di disagio, quanto la possibile cura, per lo meno temporanea, di un disagio. Viktor Šklovskij nel saggio «*Iskusstvo kak priëm*» (*L'arte come procedimento* 1917) afferma che lo straniamento (*ostranenie*) è un artificio artistico fondamentale che distingue l'arte

¹⁵ Vd. Michael Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. XII.

¹⁶ Vd. Susan Rubin Suleiman (ed.), *Exile and Creativity. Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, Durham 1998, p. 2.

¹⁷ Si tratta di una duplice consapevolezza che Edward Said, con un prestito musicale, definisce «di contrappunto». Vd. Edward Said, «The Mind of Winter: Reflection on Life in Exile», *Harper's*, Sept. 1984, p. 55.

¹⁸ Lev Losev, «Home and Abroad in Works of Brodsky», in Id., *Under the Eastern Eyes: the West as Reflected in Recent Russian Emigré Writings*, Mac Millan, London 1991, p. 31.

¹⁹ Vd., a titolo di esempio, la poesia *Proročestvo* (Profezia, 1965), in Iosif Brodskij, *Sočinenija*, op. cit., vol. II, p. 125. (Trad.: Giovanni Buttafava in Iosif Brodskij, *Fermata nel deserto*, Mondadori, Milano 1979, pp. 41-43).

²⁰ Id., *Less Than One. Selected Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1986, pp. 7-8. (Trad.: Gilberto Forti, «Meno di uno», in Iosif Brodskij., *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 1987, pp. 14-16).

dalla non-arte.²¹ *O-stranenie* significa molto di più che prendere le distanze o rendere strano: sottintende anche i concetti di “dislocazione” e “spaesamento”, poiché *stran-* è la radice della parola russa *strana*, «paese».

Nella nostra società post-ideologica e transnazionale l'esilio è una «condizione metafisica», per tornare alle parole di Brodskij, che tende a orientare l'opera di scrittori e artisti lontani dalla loro terra d'origine verso la categoria della cosiddetta “nostalgia riflessiva”, incentrata sull'*algia*, il desiderio e il senso di perdita, piuttosto che verso la categoria della “nostalgia restauratrice”, la quale pone l'accento soprattutto sul *nostos* e cerca di ricostruire, grazie all'arte, la dimora perduta.²² Nel caso di Brodskij, se la Russia rimane l'immutato punto di riferimento della sua scrittura, tuttavia nell'orizzonte del poeta si delineano altri luoghi in grado di contenere la memoria della geografia e del paesaggio interiore perduti. Il più importante è Venezia, città in cui Brodskij fa convergere identità e alterità rispetto alla mai dimenticata Leningrado / Pietroburgo,²³ «La più bella città sulla faccia della Terra».²⁴ Come emerge con particolare intensità nella possente poesia *Laguna* (1973),²⁵ Venezia diventa per Brodskij una patria estetica “straniata” che, in quanto capitale di un impero del passato, contiene molti tratti comuni alla sua città capaci di riconciliarlo con la sua perdita. In *Laguna* assistiamo a una sorta di *rime-morizzazione* che, con André Aciman, attingendo al linguaggio della finanza, potremmo definire anche «arbitraggio»:²⁶ l'utilizzo

²¹ Viktor Šklovskij, *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, 18-aja Gosudarstvennaja Tipografija, Petrograd 1917, pp. 3-14. (Trad. it. di Maria Olsoufieva, *Una teoria della prosa*, Garzanti, Milano 1974, pp. 7-34).

²² Vd. Svetlana Boym, *op. cit.*, pp. 49-50. (Capitolo parzialmente tradotto in italiano nella raccolta Filip Modrzejewski-Monika Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 49).

²³ Ved. il saggio “A Guide to a Renamed City”, in Joseph Brodsky, *Less, op. cit.*, pp. 69-93.

²⁴ Iosif Brodskij, *Fuga da Bisanzio, op. cit.*, p. 42. («The most beautiful city on the face of the earth»). Joseph Brodsky, *Less, op. cit.*, p. 32).

²⁵ Brodskij, Iosif, «Laguna», in Id., *Sočinenija, op. cit.*, vol. III, pp. 44-47 (Id., *Fermata nel deserto, op. cit.*, pp. 128-136).

²⁶ André Aciman, «Arbitrage», in Id., *False Papers. Essays on exile and memory*, Picador, New York 2001, pp. 147-164.

di *realia* e di ricordi acquisiti in un luogo e in un tempo diversi. A Venezia, dove trascorre in solitudine il suo primo Natale lontano dalla Russia, il poeta si perde nello specchio posto all'entrata di una vecchia pensione per rendersi conto che l'emigrazione non offre una via di scampo dalle sue riflessioni distorte: abbandonare un impero significa «approdare» ad un altro.²⁷

Пансион «Академия» вместе со
всей Вселенной плывет к Рождеству под рокот
телевизора; [...]

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане графу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына.²⁸

Brodskij ricorre all'immagine dello «specchio» e della «nave», temi frequenti nella letteratura dell'emigrazione del XX secolo, due *eterotopie* che si aprono in uno spazio «altro», così da invertire o neutralizzare l'insieme dei rapporti che esse designano: lo specchio è eterotopico in quanto l'Io lirico si vede dove non è, in uno spazio virtuale, ma connesso a tutto ciò che lo circonda, così come la nave, cui è paragonata la pensione in cui egli dimora, riprendendo la definizione di Michel Foucault, si riduce a «un frammento fluttuante di spazio, un luogo senza luogo»,²⁹ in cui vengono meno tutte le norme vigenti sulla terra.

Il sogno di risvegliarsi fuori dall'«impero» viene ben presto disilluso perché, varcando «lo specchio» che lo attende «alla fine della strada», il «nessuno», l'«uomo in impermeabile», si ritroverà

²⁷ «Impero» è in Brodskij una metafora centrale, proiettata sia nel passato, sia nel futuro. Ved. Polukhina, Valentina, *Joseph Brodsky: a Poet for Our Time*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, New York 1989, pp. 195-209.

²⁸ Iosif Brodskij, «Laguna», *op. cit.*, p. 44. Trad. it.: «La pensione «Accademia», con il mondo intero, / nuota verso il Natale / sull'onda di un brusio televisivo; (...) / Sulla scaletta sale un pensionato a bordo / della sua camera, con una grappa in tasca, / uomo in impermeabile, un nessuno, / che ha perduto memoria, patria, figlio». (Id., *Fermata nel deserto*, *op. cit.*, p. 129).

²⁹ «Un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu ». Michel Foucault, «Des Espaces autres», Id., «Architecture, mouvement, continuité», N. 5, Oct. 1984, p. 49.

in un altro impero. È questo il tema di una delle prime poesie scritte da Brodskij dopo la Russia, *Tors* (Torso, 1972).

Если вдруг забредаешь в каменную траву,
выглядящую в мраморе лучше, чем наяву,
иль замечаешь фавна, предавшегося возне
с нимфой, и оба в бронзе счастливее, чем во сне,
можешь выпустить посох из натруженных рук:
ты в Империи, друг.

Воздух, пламень, вода, фавны, наяды, львы,
взятые из природы или из головы, --
все, что придумал Бог и продолжать устал
мозг, превращено в камень или металл.
Это -- конец вещей, это -- в конце пути
зеркало, чтоб войти.

Встань в свободную нишу и, закатив глаза,
смотри, как проходят века, исчезая за
углом, и как в паху прорастает мох
и на плечи ложится пыль -- этот загар эпох.
Кто-то отколет руку, и голова с плеча
скатится вниз, стуча.

И останется торс, безымянная сумма мышц.
Через тысячу лет живущая в нише мышшь с
ломаным когтем, не одолев гранит,
выйдя однажды вечером, пискнув, просеменит
через дорогу, чтоб не прийти в пору
в полночь. Ни поутру.³⁰

³⁰ Iosif Brodskij, *Tors*, in Id., *Sočinenija, op. cit.*, vol. III, p. 36. Trad. it.: «Se capiti d'un tratto fra erbe di pietra, / più splendenti nel marmo che nel vero, / o se vedi una ninfa inseguita da un fauno, / felici entrambi più nel bronzo che nel sogno, / posson lasciare il bordone le affrante dita: / sei nell'Impero, amico. // Aria, acqua, fiamma, fauni, leoni, naiadi, / copie dal vero o corpi immaginari, / tutto ciò che ha inventato Dio e che il cervello / s'è stancato di continuare, s'è fatto pietra, metallo. / Questa la fine delle cose, questo alla fine della strada / lo specchio per entrare. // Mettiti in una nicchia vuota e, rovesciando / gli occhi, guarda svanire dietro l'angolo / i secoli, e il muschio ricoprire il ventre / e le spalle la polvere, tinta del tempo. / Qualcuno spezza un braccio, e con un tonfo rotola / la testa giù dal collo. // E resta un torso, anonima somma di muscoli. / Mille anni dopo abiterà qui un topo, ma, / l'unghia rotta sul granito, uscirà una sera, / squittendo,

«L'immortale impero di marmo e bronzo»³¹ è solo in apparenza un seducente approdo: tutto si è trasformato in pietra o metallo. L'immagine riporta a *Kamen'* (Pietra, 1913) di Osip Mandel'stam, (uno dei poeti più amati da Brodskij³²), la raccolta poetica che esplora il mondo terrestre, materiale, contrapposto al vuoto dell'orizzonte o del cielo. *Tors* comincia rivolgendosi a un interlocutore, ma ben presto la seconda persona, l'Io riflesso del poeta, lascia il posto a un impersonale torso senza testa, «anonima somma muscoli»: lo straniamento è qui ottenuto con lo smembramento della figura umana. Alla «fine delle cose» c'è solo uno specchio e neppure il topo, che rappresenta il futuro, «mille anni dopo», riuscirà mai a ritornare a casa.

Il tema del non-ritorno a casa è centrale anche in un'altra poesia dello stesso anno, *Odissej Telemaku* (Odisseo a Telemaco, 1972), in cui Odisseo, «bloccato su una brutta isola», circondato da sassi e porci, non riesce a trovare la via di casa. È la stilizzazione di una biografia classica evocata a rappresentare la diversità del poeta che si trova a vivere in un impero barbarico:

Мне неизвестно, где я нахожусь,
что предо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,
заросший сад, какая-то царица,
трава да камни... Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь, и мозг
уже сбивается, считая волны,
глаз, засоренный горизонтом, плачет,
и водяное мясо застит слух.
Не помню я, чем кончилась война,
и сколько лет тебе сейчас, не помню.³³

zampettando oltre la strada, / per non tornare a mezzanotte in tana. / E neppure al mattino» (Iosif Brodskij, *Poesie italiane*, Adelphi, Milano 1996, p. 11. Trad.: Giovanni Buttafava).

³¹ Svetlana Boym, *op. cit.*, p. 298.

³² Ved. il saggio dedicato a Osip Mandel'stam «The Child of Civilization» (1977), in Joseph Brodsky, *Less, op. cit.*, pp.123-144.

³³ Iosif Brodskij, *Odissej Telemaku* in Id., *Sočinenija, op. cit.*, vol. III, p. 27. Trad. it.: «Non so dove mi trovo, ho innanzi un'isola / brutta, baracche, arbusti, porci e un parco / trasandato e dei sassi e una regina. / Le isole, se viaggi tanto a lungo, / si somigliano tutte, mio Telemaco: / si svia il

Lo spaesamento è totale: baracche, un parco trascurato, un paesaggio piatto, in cui la memoria non trova punti di riferimento. Anche qui il corpo dell'esiliato si smembra in una serie di sineddoci: il cervello «si svia», l'occhio «lacrima» a rappresentare l'uomo che piange le immagini di cose e persone delle quali è stato privato. Come *Tors*, anche questa poesia trasmette un senso di perdita struggente, sottolineato da una nota di rassegnazione. L'Odiseo di Brodskij è diverso dall'Ulisse della tradizione: sa che non tornerà a casa, è consapevole di aver inseguito il mito del viaggio fine a se stesso per scoprire solo che la realtà è uguale ovunque e non ci sarà per lui la rinascita a una nuova vita. «Le isole, se viaggi tanto a lungo, si somigliano tutte» sta a significare che l'assenza della patria, della città natia, crea una sostanziale uguaglianza tra tutti gli altri luoghi che sono e saranno sempre luoghi di peregrinazione e di estraneità.

La poesia è spesso interpretata come il doloroso congedo dal figlio che Brodskij ha dovuto abbandonare e che non potrà seguire da vicino. L'unico sentimento positivo che traspare è l'amore paterno:

Расти большой, мой Телемак, расти.
 Лишь боги знают, свидимся ли снова.
 Ты и сейчас уже не тот младенец,
 перед которым я сдержал быков.
 Когда б не Паламед, мы жили вместе.
 Но может быть и прав он: без меня
 ты от страстей Эдиповых избавлен,
 и сны твои, мой Телемак, безгрешны.³⁴

Vent'anni dopo Brodskij scriverà la poesia *Itaka* (Itaca, 1993), collegata idealmente a *Odissej Telemaku*:

cervello, contando le onde, / lacrima l'occhio – l'orizzonte è un bruscolo -, / la carne acquatica tura l'udito. / Com'è finita la guerra di Troia / io non so più e non so più la tua età» (Iosif Brodskij, *Fermata nel deserto*, op. cit., pp. 111-113. Trad.: Giovanni Buttafava).

³⁴ *Ibid.* Trad. it.: «Cresci Telemaco. Solo gli Dei / sanno se mai ci rivedremo ancora. / Ma certo non sei più quel pargoletto / davanti al quale io trattenni i buoi. / Vivremo insieme, senza Palamede. / Ma forse ha fatto bene: senza me / dai tormenti di Edipo tu sei libero, / e sono puri i tuoi sogni, Telemaco» (*Ibid.*).

Воротиться сюда через двадцать лет,
отыскать в песке босиком свой след.
[...]

Твой пацан подрос; он и сам матрос,
и глядит на тебя, точно ты -- отброс.
И язык, на котором вокруг орут,
разбирать, похоже, напрасный труд.

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив
синевой зрачок, стал твой глаз брезглив:
от куска земли горизонт волна
не забудет, видать, набегая на.³⁵

La poesia esordisce con l'infinito «tornare» ed è nuovamente il soggetto omerico che Brodskij elegge a simbolo, non tanto della propria vicenda personale, quanto del destino tipico dell'uomo moderno, cui è precluso il ritorno in una terra originaria, in un passato vissuto. Come è possibile, infatti, trovare nella sabbia, «dopo vent'anni», la propria labile traccia?

Lo «straniamento» continua nella terza strofa, dove il figlio Telemaco, ormai adulto e datosi anch'egli alla mariniera, guarda il padre come fosse un estraneo, qualcosa che provoca ribrezzo. E, passando dalla famiglia alla comunità, la stessa lingua nativa, nella quale tutt'intorno la gente non parla neppure, ma «urla», suona come straniera, ostica, tanto da rendere inutile il tentativo di comprenderla. Perché questa perdita radicale, questa impossibilità di recupero della propria terra, dove tutto è diventato selvatico e avverso? Forse perché l'isola cui è approdato l'eroe non è quella che egli cercava, ma un'altra, oppure perché egli stesso è cambiato e la sua pupilla, «imbevuta» dall'azzurro infinito dell'acqua e del cielo durante il lungo peregrinare, ha reso lo sguardo «schifiltoso» verso le cose più terrene, incapace ormai di un facile abbandono e appagamento.

Nell'ultima strofa l'isola nativa, ormai matrigna, è definita in

³⁵ Trad. it.: «Tornare qui dopo vent'anni, / cercare nella sabbia l'impronta del proprio piede nudo. / (...) // Il tuo ragazzo è cresciuto, anch'egli marinaio, / e guarda a te come a un rifiuto. / E la lingua, nella quale urlano d'intorno, / pare inutile fatica decifrare. // Forse quella non è l'isola, o forse, imbevuta / la pupilla d'azzurro, il tuo occhio è divenuto schifiltoso: / dal lembo di terra l'orizzonte l'onda / non scorda quando su questo, vedi, si frange».(Iosif Brodskij, «Itaka» in Id., *Sočinenija, op. cit.*, vol. IV, p. 138).

modo riduttivo «un lembo di terra»: la perdita è ineluttabile, ma è anche premessa dell'acquisizione di qualcosa di *altro*, attraverso l'esercizio della solitudine. Per un «lembo di terra» non si può scordare l'«orizzonte», la linea infinita dove l'onda sfiora il firmamento, l'onda che fluisce «verso» (*na*), come enigmaticamente si conclude nel testo originale (anche in senso sintattico)³⁶ *Itaka...* «Verso» dove? Verso ciò che l'anima, ricolma di tempo e di spazio dopo il lungo andare, sa essere più vasto di ogni patria terrena. Verso il Tutto, l'Universo, verso la vita, verso la morte, come un Odisseo che non ritrovi la sua Itaca.

Questa poesia aiuta a comprendere le ragioni profonde del ritorno rifiutato e mancato di Brodskij in Russia, anche se adesso sarebbe riduttivo leggerla solo come una sorta di documento autobiografico. Brodskij si è sempre opposto all'idea di tornare in patria perché sapeva che non avrebbe ritrovato quello che cercava, che era ormai *altro*, così come la sua Pietroburgo, lasciata vent'anni prima. Con *Itaka* il poeta conclude il percorso di Odisseo/Ulisse: il «bambino piccolo» (*mladenec*) di *Odissej Telemaku* viene sostituito dal «ragazzo adolescente» (*pacan*) e l'immedesimazione personale della lirica del 1972 sfuma nella meditazione metafisica della poesia posteriore: ciò che resta è solo la lingua, il linguaggio poetico come spazio culturale della memoria, poiché «Il linguaggio è più antico dello Stato e la prosodia sopravvive sempre alla storia».³⁷ Il linguaggio per un poeta in esilio non è più solo un legame privato, intimo, ma diventa un dovere, prima ancora di diventare «un'ossessione»,³⁸ e il fatto che esso abbia una sua logica interna ed esista indipendentemente dalle parti, persino dal poeta stesso, è ciò che continua, ancora oggi, «a conferire alla poesia russa la sua purezza morale e la sua imperturbabilità».³⁹

³⁶ Mantenendo l'ordine delle parole, gli ultimi due versi della poesia risultano letteralmente: «dal lembo di terra l'orizzonte / non scorderà l'onda, vedi, andando a frangersi verso».

³⁷ Trad. it. di Gilberto Forti «La Musa in lutto», in Iosif Brodskij, *Il canto del pendolo*, Adelphi, Milano 1986, p. 40. «Language is always older than the state and because prosody always survives history» (Joseph Brodsky, *Less, op. cit.*, p. 52).

³⁸ Vd. Id., «The Condition We Call Exile», *op. cit.*, p. 19.

³⁹ «To give Russian poetry its moral purity and firmness». David Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1994, p. 63.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aciman André (ed.), *Letters of transit. Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*, I. B. Tauris, New York 1999.
- , *False Papers. Essays on exile and memory*, Picador, New York 2001.
- Bolaño Roberto, “Literature and Exile”, «The Nation», 12 Jan. 2011.
- Bethea David, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1994.
- Siggy Frank, “Exile and Russian Literature”, in Dobrenko, Evgeny-Balina, Marina (eds), *Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.
- Brodskij Iosif, *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, voll. I-VII, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 1997-2001.
- Brodsky Joseph, “The Condition We Call Exile”, «New York Review of Books», 21 Jan. 1988.
- , *Less Than One. Selected Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1986.
- Carr Edward, *The Romantic Exiles: A Nineteenth Century Portrait Gallery*, Victor Gollancz, London 1933.
- Foucault Michel, “Des Espaces autres”, «Architecture, mouvement, continuité», N. 5, Oct. 1984.
- Losev Lev, *Under the Eastern Eyes: the West as Reflected in Recent Russian Émigré Writings*, Mac Millan, London 1991.
- Polukhina Valentina, *Joseph Brodsky: a Poet for Our Time*, Cambridge University Press, Cambridge (UK)-New York 1989.
- Rubin Suleiman Susan (ed.), *Exile and Creativity. Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, Durham 1998.
- Said Edward, “The Mind of Winter: Reflection on Life in Exile”, «Harper’s», Sept. 1984.
- , *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2002.
- Seidel Michael, *Exile and Narrative Imagination*, Yale University Press, New Haven (CT) 1986.
- Šklovskij Viktor, *Sborniki po teoriji poetičeskogo jazyka*, 18-aja Gosudarstvennaja Tipografija, Petrograd 1917.

Steiner George, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language of Revolution*, Penguin Books, Harmondsworth 1972.

Tabori Paul, *The anatomy of exile. A Semantic and Historical Study*, Harrap, London 1972.

Turoma Sanna, *Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia*, University of Wisconsin Press, Madison (WI) 2010.

KEY WORDS: Brodsky Joseph, exile, *The Condition we call Exile*, Estrangement.

PAROLE CHIAVE: Brodskij Iosif, esilio, *La condizione che chiamiamo esilio*, Straniamento.

ABSTRACT: George Steiner wrote that a whole genre of twentieth-century literature is “extraterritorial”, a literature by and about exiles. The present paper reflects on the metaphysical implications of exile and on the estrangement that show when exile and poetry enter into dialogue. Moving from Joseph Brodsky’s essay *The Condition we call Exile*, the paper analyzes the sense of deep displacement emerging in some of the poems the author composed after leaving the Soviet Union. Sameness and otherness, the poet and political exile, longing for his hometown, St. Petersburg, converge in the city of Venice and in the Homeric figure of Odysseus.

LA PRIMA FASE DEL *SAMIZDAT* SOVIETICO:
FOLCLORE, INFANTILISMO E AVANGUARDIA
Massimo Maurizio

Il termine *Samizdat* venne inventato dal poeta Nikolaj Glazkov, che lo apponeva sul frontespizio dei suoi testi dattiloscritti in luogo della casa editrice. In realtà questa parola è una contrazione di *Samsebjajzdat* (Pubblicatosi da sé), che declinava in chiave beffarda e antagonista il pomposo *Gozidat* (*Gosudarstvennoe Izdatel'stvo*, Casa editrice di Stato), tutore e garante dell'estetica artistica e quindi della linea tracciata e imposta dal *Politbjuro* per l'estetica delle forme artistiche in Unione Sovietica. Il *Samsebjajzdat* si poneva invece come garante di forme scritte alternative e svincolate dalla contingenza politico-ideologica imposta dalle direttive di partito.

Samizdat è una delle poche parole russe del xx secolo entrata nei dizionari di tutto il mondo; essa nasce dalla necessità di diffondere prima di tutto canoni estetici e compositivi inaccettabili per il regime in una forma che conferisse loro dignità pari alle opere del passato pre-sovietico e quindi il valore simbolico del riconoscimento, poco importava se di se stessi o, nel migliore dei casi, di una cerchia di amici fidatissimi.¹ A partire dalla fine degli anni Cinquanta,

¹ La realtà del *samizdat* è molto più complessa e frastagliata. Come rileva Valentina Parisi, «in Urss l'autoedizione diventa da subito strumento condiviso di elaborazione culturale, teso alla ricostruzione di un "noi" estraneo alla retorica collettivistica imposta dall'alto. Emblematica a tale proposito è la formula "Casa editrice Noi" (*Izdatel'stvo My*), che già nel 1955 cinque studenti dell'Università di Leningrado apposero sul frontespizio di *Goluboj buton*» (Valentina Parisi, "Samizdat: problemi di definizione", in «*Esamizdat*», 2010-2011 (VIII), p. 19). Agli albori del fenomeno, nel periodo staliniano, la situazione è più monolitica. Ad oggi molti degli studi, comunque piuttosto scarni, sul *samizdat* si riferiscono a opere del periodo del disgelo, come la lettura, per molti versi esplicitiva di molte peculiarità del periodo precedente, proposta da Alessandro Catalano e Simone Guagnelli: «In contesti fortemente politicizzati e dominati dalla

paradossalmente proprio nel periodo in cui il *Samizdat* ottenne la sua consacrazione e una certa diffusione, Glazkov decise di aderire all'estetica ufficiale, seppur con le stravaganze della sua natura, e cominciò a comporre versi che potessero essere accettati dai censori. Questa parte della lirica glazkoviana è forse la più debole di una produzione che, a partire dai tardi anni Trenta, divenne un'icona del circuito culturale clandestino e che fino alla morte dell'autore, nel 1979, si distinse per peculiarità, ascrivibili alla cultura non ufficiale² di quegli anni nel suo complesso, con evidenti riferimenti a generi folclorici, quali il *lubok*, la scrittura infantile e il *naïf*.

Come Glazkov, anche buona parte degli autori più rappresentativi del circuito del sottosuolo adotta una poetica basata sul substrato culturale russo tradizionale, pre-letterario, di stampo prevalentemente folclorico-popolare, rielaborato alla luce della letteratura per l'infanzia e all'interesse per forme, quali il primitivo e il *naïf*, tratte dalla recente esperienza avanguardista. Nella critica letteraria tradizionale si tende a considerare il futurismo

propaganda del realismo socialista, il testo di una poesia, di un romanzo, di una canzone, ma anche di un'opera di critica o di un saggio di teoria politica che per un'infinità di motivi diversi (a partire dall'affidabilità politica dell'autore e/o del traduttore) finiva per essere ritenute inaccettabile da parte dell'ideologia ufficiale, veniva battuto a macchina in copia unica, o in pochissime copie, su carta velina tramite carta carbone (più raramente sarà usato anche il ciclostile, negli ultimi anni Ottanta anche fotocopiatrici e computer) e fatto circolare tra gli amici, che a loro volta riproducevano artigianalmente e diffondevano il materiale. All'inizio lo scopo era quello di riappropriarsi della "parola" in quanto tale, della sua funzione artistica svincolata da rigide imposizioni ideologiche e da gabbie tematiche ed espressive predeterminate. Del resto, proprio la parola, e quindi la letteratura, nella tradizione culturale russa e in generale dei paesi slavi, era sempre stata la prima fonte di informazione, contrapposizione, liberazione e confronto rispetto alle questioni sociali e politiche». (Alessandro Catalano-Simone Guagnelli, "La luce dell'est: il samizdat come costruzione di una comunità parallela", in *Ibid.*, p. 6).

² In questo articolo i termini «Non ufficiale», «Sottosuolo», «Underground», «Andegraund» <sic!> verranno usati come sinonimi, a indicare la cultura alternativa e parallela a quella ufficiale, tralasciando le differenze di uso, talvolta impiegate negli studi di carattere più specifico, come evidenziato da Stanislav Savickij (Vd.: Stanislav Savickij. *Andegraund* <sic!>. *Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj kul'tury*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2002).

russo come una corrente antipasseista, per lo più svincolata dalla cultura tradizionale e nata sulle ceneri delle tendenze letterarie precedenti. Questo è il messaggio che trasmetteva uno tra gli slogan più celebri di Velimir Chlebnikov, Vladimir Majakovskij e dei fratelli David e Nikolaj Burljuk: «Il passato è angusto. L'Accademia e Puškin sono più incomprensibili dei geroglifici. (Bisogna) gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, ecc..., ecc..., dal battello della modernità».³ Sebbene l'originalità del futurismo russo sia innegabile, la pratica artistica dei suoi membri più in vista rigettò, per di più soltanto in parte, il passato prossimo del simbolismo, rivolgendosi a forme espressive chiaramente derivate dalla letteratura popolare e dal primitivismo,⁴ adattando le istanze allora in voga per la pittura alla produzione letteraria; questo

³ «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности. Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.» Velimir Chlebnikov-Vladimir Majakovskij-David Burljuk-Nikolaj Burljuk *Пошечина обществу вкусу, Литературные манифесты от символизма до наших дней*, XXI век-Soglasie, Moskva 2000, p. 142 (Qui e oltre traduzioni mie, se non diversamente indicato – M.M.).

⁴ Per i legami tra avanguardia e primitivismo, vd., tra gli altri, Jurij Tynjanov, “O Chlebnikove”, in Id., *Istorija literatury. Kritika, Azbuka-klassika*, Sankt-Peterburg 2001, p. 464, ma anche Serena Vitale, *L'avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1979, p. LIV. Utilizzo il termine “primitivismo”, nel senso, generalmente accolto dagli studiosi, come rielaborazione e adattamento, nell'ambito di una data cultura intellettuale, del “primitivo”, di forme espressive, caratteristiche di società arcaiche. “Primitivismo” e “primitivo” si distinguono anche per indicatori, rispettivamente, positivo e negativo (per esempio, l'opera d'arte primitivista è sempre autoriale, quella primitiva non lo è mai), talvolta dicotomici (per esempio, il primitivismo può esistere solo come reazione a una data cultura, e ne è quindi strettamente legato e derivante, le forme d'arte primitive rappresentano l'unica forma di cultura di una società). Danila Davydov pone la produzione artistica primitiva in relazione al naïf e in opposizione al primitivismo: «Il naïf crea un'opposizione con il fenomeno del primitivismo (= orientamento cosciente nel senso di imitazione della scrittura naïf per raggiungere determinati risultati estetici); il naïf si trova completamente e interamente al di fuori del contesto letterario, il primitivismo (si trova) completamente e interamente all'interno di quel contesto» (Danila Davydov, “Naivnaja slovesnost' v kontekste otečestvennoj literaturnoj situacii xx v.”, in Aida Razumovskaja (pod red.) *Tret'i Majjinskie čtenija*, Izdatel'stvo Pskovskogo oblastnogo centra narodnogo tvorčestva., Pskov 2000, p. 219).

approccio all'attività intellettuale, congenitamente antiartistica, era lo strumento ideale per distaccarsi dall'altera letteratura simbolista, nonché per ottenere quella spontaneità e quell'apparente ruvidezza, costantemente ricercata agli ideologi del futurismo, Chlebnikov e Aleksej Kručenyč *in primis*.⁵

Nei primi anni del potere staliniano, quella che prima era una tendenza dell'*intelligencija* più progressista, diventa una necessità espressiva diffusa: a partire dal 1929, con la stabilizzazione del governo bolscevico e del potere personale di Stalin, la politica culturale del *politbjuro* spinge per un'omologazione sempre maggiore delle espressioni artistiche, non soltanto nel senso dei temi trattati (descrivere il cammino rivoluzionario dell'URSS), ma anche dell'estetica, di cui esse dovevano farsi portatrici; con l'imposizione del realismo socialista come unica forma artistica ammessa, si assiste a un evidente livellamento in questo senso. La reazione ai *diktat* del partito, soprattutto dopo i primi arresti di intellettuali del 1931, fa quindi proprie le istanze estetiche attinte dalla cultura "basse" e adottate in precedenza dall'avanguardia storica, fino alle sue propaggini alla fine degli anni Venti (principalmente, LCK e OBERIU).

L'interesse per forme scritte ed estetiche contrapposte a quelle dominanti è una costante della storia dell'arte e della letteratura in Russia, dagli albori della cultura laica, ne sono una dimostrazione gli epitaffi, i palindromi o i giochi linguistici di Gavrila Deržavin, ad oggi inseriti a buona ragione nelle raccolte delle sue opere complete, l'*Evgenij Onegin* di Aleksandr Puškin, in netto contrasto con la tradizione coeva e considerato dai contemporanei «un'accozzaglia di quadretti talentuosi, privi di legame interno (nei quali) il personaggio principale era troppo debo-

⁵ L'influenza del primitivo sulla pittura e sulla scrittura d'avanguardia è fatto assodato; si vedano ad esempio le opere di Natal'ja Gončarova e Michail Larionov o la poetica di Chlebnikov. Sono esempi eloquenti della meno studiata relazione e dell'interesse di questa corrente artistico-letteraria con la scrittura infantile la raccolta *Porosjata* (s.e., Sankt'Peterburg 1913), scritta a quattro mani da Aleksej Kručenyč e l'undicenne Zina V., o il caso della «Malorossijanka Milica» (la piccolo-russa Milica), autore tredicenne dell'almanacco futurista *Sadok Sudej II*. «Chlebnikov costrinse letteralmente gli editori a includere questi versi nel libro, per permettere ciò tolse una delle sue poesie» (Vladimir Markov, *Istorija russkogo futurizma*, Aletejja, Sankt-Peterburg 2000, p. 52).

le e insignificante, per essere il centro di una trama romanzesca»,⁶ le poesie del capitano Lebjadkin ne *I demoni* di Fedor Dostoevskij, i racconti di Maksim Gor'kij sui *Bosjaki*, la lirica di Aleksandr Tinjakov (Odinokij) e molte altre opere. Queste tendenze conquistarono una piena dignità letteraria soltanto nel contesto dell'avanguardia storica degli anni Dieci del XX secolo.

В качестве одной из черт литературного быта многих авангардных групп 1910-30 гг. можно назвать внимание идеологов той или иной группы (и, следовательно, направления, репрезентируемого данной группой) к разного рода маргинальным персонажам, которые своим ненормативным поведением дополняли эпатажный имидж группы. В случае, если эти маргиналы оказывались наивными авторами, это их качество так или иначе использовалось в деятельности группы. Вместе с тем, сами будучи социальными (но не эстетическими) маргиналами, авангардисты не способствовали трансформации наивного автора в сознательного примитивиста; более того, в рецепции авангардного искусства извне как правило не делалось творчество наивного автора и авангардиста не различались, соединяясь в некое целое явление «антиискусства».⁷

⁶ «Набор мастерских картин, лишенных внутренней связи, что главное лицо слишком слабо и ничтожно, чтобы быть центром романного сюжета» Jurij Lotman, *Roman v stichach Puškina "Evgenij Onegin"*. *Vvodnye lekcii v izučenie teksta*, in Id., *Roman A. S. Puškina "Evgenij Onegin". Kommentarij*. Prosveščenie, Leningrad 1983, p. 434.

⁷ Danila Davydov, "Naivnaja slovesnost' v kontekste otečestvennoj literaturnoj situacii xx v.", in *op. cit.*, p. 221. Trad. it.: «Uno dei tratti salienti della vita di molti gruppi d'avanguardia nel periodo 1910-1930 può essere considerata l'attenzione dei loro ideologi (che, di conseguenza, determinava la tendenza rappresentata da quel dato gruppo) per ogni sorta di personaggi marginali, che con il loro comportamento fuori dagli schemi accresceva la reputazione scandalistica del gruppo. Nel caso in cui questi personaggi fossero stati autori *naïf*, questa tendenza entrava in qualche modo a fare parte dell'estetica del gruppo stesso. Accanto a ciò, il fatto che gli esponenti dell'avanguardia fossero figure marginali dal punto di vista sociale (ma non estetico) non consentiva di fare dell'autore *naïf* un primitivista, che si riconosceva come tale. Il pubblico, di norma, non faceva alcuna differenza tra le estetiche *naïf* e avanguardista, recependo entrambe come "fenomeno anti-artistico" ("*antiiskusstvo*")» (Qui e oltre traduzione mia, se non diversamente indicato – M.M.)

L'assimilazione di modelli espressivi in apparenza tanto lontani, è una conseguenza dalla tendenza della letteratura non ufficiale degli anni Trenta a creare una produzione parallela e contrapposta, dal punto di vista estetico, alla cultura dominante, presentata come "alta". Il primitivo, il folclore e la letteratura per l'infanzia sono accomunati dal fatto di rivolgersi a un pubblico di persone non istruite e bambini, categorie caratterizzate da un gusto non elaborato e "rozzo".⁸

Lo scopo dell'opposizione estetica era principalmente sottolineare la differenza di ricezione del testo artistico dal "modo realsozialista", tendendo a una semplicità e un'apparente banalizzazione del testo, anche per evidenziare il senso nuovo, "desovieticizzato", dicotomico rispetto al lessico del regime, spesso simbolico-metaforico e teso a un'interpretazione desementizzante in chiave rivoluzionario-socialista (il significato della parola «Ottobre», intesa come decimo mese dell'anno, già dall'inizio degli anni Venti era secondario, rispetto al sema metonimico di «Rivoluzione bolscevica».)⁹ La necessità di "ripulire" la parola era fortemente sentita da molti scrittori, per i quali era «caratteristica la lotta contro la ragnatela di parole che avvolge l'oggetto (l'idea di ritorno alla coscienza originaria, primitiva, all'oggetto in sé, alla sensazione pura, ecc.) nel neorussoismo, nel naturalismo, nell'impressionismo, nell'acmeismo, nel dadaismo, nel surrealismo e in analoghe correnti».¹⁰ Come il futurismo russo, anche le avanguardie europee identificano la propria opera come alternativa al modo di pensare borghese e alla visione del mondo che ne consegue, proponendo come forze propulsive il caos e la distruzione, l'alogicità e l'anarchismo, l'incoerenza, vista come mezzo di autoindagine, oppure ancora la trasformazione «della parola e del suo travestimento at-

⁸ Questo termine è da considerarsi in questa sede come antonimo di "Delicato" (*Nežnyj*), aggettivo tradizionalmente associato alla produzione letteraria alta, e utilizzato da Vasilij Trediakovskij per designare le lingue di cultura.

⁹ Vd.: «Какой общепринятый смысл приобрело в нашей стране слово ОКТЯБРЬ» (Guardate che senso comunemente accettato ha acquisito la parola OTTOBRE nel nostro Paese), scriveva Vsevolod Nekrasov negli anni Serttanta. (Vsevolod Nekrasov, *Čto eto bylo*, in Anna Žuravleva-Id., *Paket*, s.e., Moskva 1996, p. 210).

¹⁰ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (a cura di Rosanna Platone), Einaudi, Torino 1997, nota 1, p. 85. Trad. non ind.

traverso segni grafici che la riducono a un'unità del tutto primitiva, desiderando di spogliare la parola di ogni sua connotazione fisica, d'ogni sua interiorità, d'ogni sua sostanza». ¹¹ Quest'ultimo approccio identifica il segno come «il lato negativo della parola, la proiezione della sua ombra». ¹²

Un elemento, che decretò l'attualità di questa forma espressiva per la cultura del sottosuolo del periodo staliniano, fu certamente il fatto che essa sia congenitamente critica nei confronti del mondo che osserva e descrive. Questo modo di porsi è generato da un atteggiamento ironico, al tempo stesso cinico e grottesco dell'artista, che vede nell'attività artistica una possibilità di riscatto dal sentimento di disagio comunicato dalla contemporaneità. Se la necessità di scrivere nasce quasi sempre da una condizione di marginalità (effettiva o sentita dall'artista), la scrittura primitivista si presenta come il segnale di questo sentimento. ¹³

Anna Podmogil'skaja rileva come la stabilità tra le forme di espressione di un dato autore e le strutture mentali della società sia garantita fino a quando le vecchie idee nutrono le pretese spirituali e intellettuali dell'individuo. Nel momento in cui viene a mancare questo equilibrio l'armonia si trasforma in caos. ¹⁴ La via d'uscita

¹¹ Man Ray, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 50.

¹² *Ibid.*

¹³ Vd.: «Разрыв между сознанием и чувствами, расширение сознания, результатом которого является пустота, манифестируется существованием культурного человека. То есть всякий культурный человек является пустым человеком. Эта пустота маскируется непрерывно возобновляемой речью. Словом. Противостоит слову-речи некто иной, как варвар. Примитив». Fedor Girenok, *Areografija naivnosti*, in Gačev Georgij -Id. (sost.), *Filosofija naivnosti*, MGU, Moskva 2001, p. 28. Trad. it.: «La frattura tra la coscienza e i sentimenti, l'ampliamento della coscienza, il cui risultato è il vuoto, si manifesta nell'esistenza dell'uomo di cultura, cioè ogni uomo di cultura è un uomo vuoto. Questo vuoto viene mascherata con una capacità comunicativa (*reč'*) in continuo rinnovamento. Con la parola. Alla parola intesa come capacità comunicativa si contrappone qualcosa di barbaro. Il primitivo».

¹⁴ «Такая стабильность (внешних форм выражения и ментальных структур общества; М.М.) может быть обеспечена стабильной потребностью в корреляции мысли и аффектов. Если в культурном пространстве наступает ситуация, когда старые идеи перестают штатать ум, а старые формы больше не воспринимаются комфортно, то в плане восприятия это означает, что гармония мира превратилась в хаос».

da questo sentimento d'inquietudine è proprio il primitivismo.¹⁵ Il confronto di questa forma d'arte con l'estetica della poesia non ufficiale degli anni Trenta rivela un altro punto a sostegno della tesi sull'attualità di questi modi scrittori: come qualunque forma di dissenso in un regime totalitario, anch'essa si pone come cultura di nicchia, che attinge materiale e ispirazione dalle manifestazioni marginali del contesto in cui agisce e si sviluppa.¹⁶ È evidente un'influenza della letteratura *naïf* sulla poetica del sottosuolo di

Vd.: Anna Podmogil'skaja, "Primitivism protiv chaosa", in *Chudožestvennyj primitivizm: estetika i iskusstvo; materialy naučnoj konferencii 22-23 maja 1995 g.*, pod red.: Aleksandr Migunov, MGU, Moskva 1996, p. 36. Trad. it.: «La stabilità (delle forme esteriori dell'espressione e delle strutture mentali della società) può essere garantita dall'esigenza stabile di una correlazione tra pensiero e affettività. Se in uno spazio culturale si viene a creare una situazione, nella quale le vecchie idee smettono di nutrire l'intelletto e le vecchie forme non vengono più recepite come opportune, allora a livello di ricezione, l'armonia del mondo si trasforma in caos».

¹⁵ Vd.: «То, что представляется нам чистым примитивом, является на самом деле реакцией интеллекта на дискомфортное восприятие формы и содержания. Когда ум исчерпывает свои возможности, искусство возвращается к физиологии – к тому, что нельзя отменить, что своею вечностью снимает конфликт между старым и новым, ни принадлежа ни к тому, ни у другому. Примитив – одно из средств борьбы с хаосом, способ достичь гармонии – и в душе, и в мире». *Ibid.*, p. 38. Trad. it.: «Ciò che noi intendiamo come primitivo autentico è in realtà una reazione dell'intelletto a una ricezione della forma e del contenuto non più consolante. Quando la mente esaurisce e proprie possibilità, c'è un ritorno alla fisiologia, per di più non è possibile non rilevare che quest'ultima, in forza della sua essenza eterna, elimina il conflitto tra vecchio e nuovo, senza che essa appartenga né a un polo, né all'altro. Il primitivo è uno dei mezzi per lottare contro il caos, un mezzo per il raggiungimento di un'armonia, tanto interiore, quanto nel mondo circostante».

¹⁶ L'idea dell'"influenza interna" delle manifestazioni artistiche del sottosuolo è ampiamente diffusa, Vd.: Danila Davydov, *Russkaja naivnaja i primitivistskaja poezija: genezis, evolucija, poetika*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, s.e., Samara 2005, ma anche, a proposito di avvenimenti letterari di nicchia come la letteratura infantile nell'arte, Vladimir Prokof'ev, "O tech urovnjach chudožestvennoj kul'tury Novogo i Novejšego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nyh isskustvach)", in *Primitiv i ego mesto v chudožestvennoj kul'ture Novogo i Novejšego vremeni*, Moskva, atti del convegno, 1983, pp. 6-28, o Vladimir Kaganskij, "Voprosy o prostranstve marginal'nosti", in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», N° 37 (3/1999), pp. 52-62.

stampo post-avanguardista, di una coincidenza di intenti scrittori, ma anche del modo di porsi nei confronti della propria opera: per lo scrittore *naïf* la letteratura è «un affare privato» («*privatnoe delo*»);¹⁷ è evidente che in un contesto violento e incurante della tutela della dignità e delle libertà personali qualunque voce critica fosse interpretata come attentato alla vita stesso dello Stato e venisse repressa nella maniera più drastica. Per questo motivo le opere di cui stiamo parlando erano spesso scritte «per il cassetto» (*v stol*), non cioè per essere mostrate o, tanto meno diffuse.

L'antiartistismo conseguente all'adozione di una scrittura primitivista pone al centro dell'attività letteraria l'opera e le modalità con cui viene scritta, piuttosto che l'autore e i temi dell'opera stessa. Com'è noto nell'epoca moderna l'autorialità ha perso la propria centralità,¹⁸ portando in molti casi l'opera letteraria a farsi distaccata, spesso pseudo-documentale.¹⁹

La ricerca di una scrittura il meno autoriale possibile caratterizzava l'attività degli esponenti del futurismo (Chlebnikov, Aleksej Kručenyč, Elena Guro, D. Burljuk), i quali spostavano l'asse della propria ricerca dall'uomo-artista all'opera d'arte, intesa come specchio di una realtà celata nella «parola come tale» («*Slovo kak takovoe*», come recita il titolo di uno degli articoli più importanti del futurismo russo) e oggettivamente valida; la lingua transmentale (*Zaum*) futurista, come anche gli esperimenti linguistico-filologici futuristici, non parlano infatti dell'io del poeta, ma sono scritti come dichiarazioni di intenti, per i quali la paternità dell'opera è un elemento secondario. Questo spostamento dell'attenzione dall'autore-creatore alla centralità dell'opera derivava dalla crisi di valori dell'epoca modernista, ed esprimeva la difficoltà degli autori di ritrovarsi nei modelli della propria epoca. Anche l'attività poetica di altri esponenti dell'avanguardia storica aveva attualizzato, sebbene con modi ed espressioni differenti, questo decentramento del ruolo dell'autore a favore dell'opera letteraria: l'OBERIU e il co-

¹⁷ Danila Davydov, *Russkaja naivnaja i primitivistskaja poezija: genezis, evoljucija, poetika*, Op cit., pp. 30-31 (numerazione dell'autore).

¹⁸ Vd. : Roland Barthes, «La mort de l'auteur», in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, ed. du Seuil, Paris 1984, pp. 61-67.

¹⁹ Anche le poesie *zaum*' del futurismo possono essere ascritte al genere documentale, se poniamo al centro dell'attività poetica la descrizione della lingua e dell'espressione autonoma del suo aspetto «scientifico» come primaria.

struttivismo avevano spostato l'asse della propria ricerca estetico-artistica dal contenuto alla sfera del linguaggio e dell'espressività. L'autore aveva assunto quindi un ruolo marginale nell'economia dell'opera, egli era funzionale a essa e acquistava senso soltanto come creatore di testo, e non come entità sovrastante ad esso; la sua esistenza dipendeva dall'esistenza del testo stesso. L'adozione, a partire dalla fine degli anni Venti, di modi scrittori che si muovevano in questa direzione riflette, a mio avviso, il sentimento di forte instabilità, prima di tutto sociale, in cui la vita di chiunque poteva essere troncata in qualunque momento e in maniera del tutto arbitraria e in questo senso il testo letterario era visto come possibilità di lasciare una testimonianza oltre la vita stessa, effimera e transitoria. La precarietà dello scrittore non allineato (soprattutto in epoca staliniana, a partire dagli anni Trenta) aveva quindi portato a identificare l'opera come lo scopo ultimo dell'attività artistica, come specchio e testimonianza dell'esistenza reale e per questo era scritta di preferenza con un linguaggio semplice, prosastico, non estetizzato: l'io non era strettamente autoriale, ma un io qualunque, per il quale non era importante la concretezza della voce narrante, ma piuttosto le manifestazioni del mondo, che ruotavano attorno all'io-artista, fragile ed effimero come mai prima, autore di un'opera soggettiva e introspettiva. Questo aspetto, a fronte della semplificazione formale delle opere, porta a un discorso molto complesso sul proprio ego, ponendo la poesia non ufficiale degli anni Trenta a cavallo non soltanto di tendenze e tradizioni apparentemente antitetiche, come l'avanguardia, il primitivismo e la scrittura di derivazione folclorico-popolare, ma anche sul confine dell'introspezione psicologica e della tendenza documentalista, tipica di una parte consistente delle opere dell'*underground* artistico del periodo staliniano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bachtin Michail, *Estetica e romanzo* (a cura di R. Platone), Einaudi, Torino 1997.
- Chlebnikov Velimir-Majakovskij Vladimir-Burljuk David-Burljuk Nikolaj, *Poščečina obščestvennomu vkusu*, in *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*, XXI vek-Soglasie, Moskva 2000, pp. 142-143.

- Davydov Danila, "Naivnaja slovesnost' v kontekste otečestvennoj literaturnoj situacii XX v.", Razumovskaja Aida (pod red.), *Treči Majmínskie čtenija*, Izdatel'stvo Pskovskogo oblastnogo centra narodnogo tvorčestva, Pskov 2000, p. 217-223.
- Girenok Fedor, "Areografija naivnosti", in Gačev Georgij -Id. (sost.), *Filosofija naivnosti*, MGU, Moskva 2001, pp. 23-28.
- Lotman Jurij, *Roman v stichach Puškina "Evgenij Onegin"*. *Vvodnye lekcii v izučenie teksta*, in Ju. Lotman, *Roman A. S. Puškina "Evgenij Onegin"*. *Kommentarij*. Prosveščenie, Leningrad 1983, pp. 393-461.
- Man Ray, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Markov Vladimir, *Istorija russkogo futurizma*, Aletejja, Sankt-Peterburg 2000.
- Nekrasov Vsevolod, *Čto eto bylo*, in Žuravleva Anna-Id., *Paket*, s.e., Moskva 1996, pp. 199-212.
- Podmogil'skaja Anna, "Primitivism protiv chaosa", in Migunov Aleksandr (sost.), *Chudožestvennyj primitivizm: estetika i iskusstvo*; materialy naučnoj konferencii 22-23 maja 1995 g, MGU, Moskva 1996, pp. 36-38.

KEY WORDS: Soviet unofficial poetry; Stalin's time; primitivism; naïf; unofficial Soviet aesthetics.

PAROLE CHIAVE: Poesia non ufficiale sovietica; età staliniana; primitivismo; naïf, estetica non ufficiale sovietica.

ABSTRACT: This article deals with primitivism as one of the main influences in unofficial literature during Stalin's time, fit for developing a poetical platform, in opposition to the real-socialist canons. The opposition was essentially aesthetic, especially after the introduction of Social Realism as the only admitted form for arts and literature. Such an influence was borrowed from avant-garde anti-artistic tendencies, and played a great role in the definition of the dichotomy, which always marked post-avant-garde models in unofficial poetry.

LA DISSOLUZIONE DEL CONFINE
NEI VERSI ONIRICI DI NINA ISKRENKO
Roberta Sala

1. IL CAOS DELLA CONTEMPORANEITÀ RUSSA
NELLE RAPPRESENTAZIONI ARTISTICHE POST-SOVIETICHE

La realtà in cui gli autori russi di fine secolo scorso si trovano immersi è un flusso illimitato e caotico di spinte opposte, stimoli innovativi e divergenti, linee guida che si intersecano per poi perdersi nell'oceano della modernità. La loro opera, molto spesso, racchiude un'audace volontà di superamento del periodo sovietico da poco giunto al capolinea, con l'irragionevolezza dei valori etici, morali e artistici di cui il regime si fregiava, e, soprattutto, con la rigidità dei ruoli imposti al cittadino. La presunta universalità del modello sovietico, infatti, si ripercuoteva sulla vita stessa del singolo individuo, influenzandone il lato più intimo, nel tentativo di raggiungere un controllo innanzitutto a livello mentale. Ciononostante, persino nel periodo più cupo dell'epoca socialista, in ambito letterario si svilupparono forti reazioni allo stato di cose imperante. Si tratta, com'è facile intuire, di scritti clandestini, i quali, a partire dagli anni Sessanta, andarono a infoltire il dinamico reticolo della cultura *underground* legata al *samizdat*.¹ Mentre l'aspirazione massima degli autori di quell'epoca era un'opposizione stoica e unidirezionale al sistema di valori imposto, dopo il crollo dell'Unione Sovietica, con il progressivo allentamento dei vincoli socio-politici stabiliti dal regime, anche il ruolo dell'artista iniziò lentamente a mutare.

¹ Per sfuggire al controllo della censura, gli scrittori degli anni Sessanta riproducevano a mano o con l'ausilio della macchina per scrivere i propri testi, distribuendoli in via non ufficiale. Soltanto dopo l'inizio della *Perestrojka*, nel 1986, questi letterati poterono pubblicare i propri scritti sulle riviste più note dell'epoca; emerse, così, in Russia quel tipo di poesia che nei decenni precedenti era rimasta all'ombra della produzione sovietica ufficiale.

Gli scrittori di fine Novecento si ritrovano, infatti, a descrivere una modernità caotica, fatta di suoni e colori innaturali, rappresentativi di un progresso travolgente e dissonante. Basta pensare alle azioni letterarie organizzate dagli autori di questo periodo, basate sulla commistione alienante di forme d'arte differenti, componenti ludiche e oggetti emblematici delle nuove tecnologie di comunicazione. La serata di presentazione ufficiale dell'associazione letteraria *Klub Poezija*,² per esempio, costituì un evento del tutto sopra le righe, a partire dal luogo in cui si svolse, la fabbrica *Dukat* di Mosca. Ad accompagnare le letture ad alta voce dei poeti furono invitati il gruppo musicale rock *Muchomorry* e i pittori dell'associazione *Medicinskaja Germenevika*, i quali parteciparono con un'esposizione delle loro opere. Era presente, inoltre, un televisore sempre acceso, a simbolizzare l'intrusione prepotente della contemporaneità nell'universo semantico dell'arte. Anche nei manifesti letterari compilati dai membri del *Klub* si riscontra la volontà di superare gli schemi tradizionali, che si esprime in un'accesa parodia del contesto socio-culturale precedente. A tal proposito, i cinque punti dello statuto compilato da Pavel Mitjušov³ si distinguono per l'ironia dell'autore, il quale accenna addirittura a un referendum fittizio che avrebbe stabilito la sostituzione del nome *Poezija* con quello di *Klub Poezii Sovjetskogo Sojuza* (Club della Poesia dell'Unione Sovietica).⁴

² Il *Klub Poezija* nacque nel 1985, quando alcuni autori rilevanti nel panorama della *Novaja volna* (Nuova corrente) si riunirono, per volontà del letterato Leonid Žukov, in un'associazione artistico-letteraria che operò a Mosca fino alla metà degli anni Novanta con l'obiettivo principale di pubblicare le opere dei membri. Igor' Irten'ev, che ricoprì il ruolo di presidente di *Poezija* dopo Žukov, affermava, tuttavia, che le ambizioni di questi letterati furono ben più alte fin dall'inizio, in quanto essi promossero azioni artistiche autonome e innovative al fine di liberare la cultura russa dall'influenza del realismo sovietico. La composizione del *Klub* era eterogenea, dal momento che al suo interno collaborarono personalità appartenenti a varie scuole. Tra i membri più rilevanti del gruppo ricordiamo Jurij Arabov, Vladimir Aristov, Evgenij Bunimovič, Nina Iskrenko, Igor' Irten'ev, Gennadij Kazov, Viktor Korkija, Aleksandr Levin, Julija Nemirovskaja, Vladimir Tučkov.

³ Pavel Mitjušov (1957) è un poeta e narratore russo appartenente alla generazione degli anni Ottanta; fu un membro del *Klub Poezija*.

⁴ Qui e oltre traduzione mia, se non diversamente indicato – R.S.

Il riferimento è ovviamente al governo dell'URSS e ai rigidi obblighi da esso imposti, riassumibili in un elenco sterile di precetti volti a controllare la volontà dei cittadini. L'autore del manifesto accenna, inoltre, all'*underground* letterario all'interno del quale si muovono gli scrittori del gruppo, esaltandone il valore tramite la negazione di qualsiasi forma di organizzazione imposta («[...] non esistono né l'Unione Sovietica, né *Poezija* e, di fatto, nemmeno il *Klub* [...]»⁵).

- Согласно результатам референдума от 6 марта 1991 г., Клуб «Поэзия» переименовывается, называется отныне Клубом Поэзии Советского Союза, сокращенно – КПСС.
- В качестве КПСС, Клуб подпадает под действие всех Указов, его касающихся, в частности о его роспуске.
- Поскольку нет ни Советского Союза, ни Поэзии, а, фактически, и Клуба, вступить этому Указу в силу не представляется возможным.
- Продолжая дело борьбы в подполье (андерграунде), КПСС в конспиративных целях далее везде сокращенно называется – Клуб «Поэзия».
- Членство в Клубе есть священный долг и почетная обязанность всех граждан СССР, достигших пубертатного возраста не зависимо от религии, вероисповедания и пола.

П. Митюшов⁶

⁵ «[...] Нет ни Советского Союза, ни Поэзии, а, фактически, и Клуба [...]», Iz ustavnych dokumentov Kluba «Poezija», <http://www.poet.forum.ru/archiv/izustav.htm> (ultima consultazione 09/03/2012).

⁶ • In accordo con i risultati del referendum del 6 marzo del 1991, il Klub Poezija cambia il proprio nome, assumendo d'ora in avanti la denominazione di Klub della Poesia dell'Unione Sovietica, abbreviato con la sigla KPUS.

- In qualità di KPUS, il Klub è subordinato a tutti i Decreti che lo riguardano, in particolare quelli relativi al suo scioglimento.
- Poiché non esistono né l'Unione Sovietica, né *Poezija* e, di fatto, nemmeno il Klub, risulta impossibile far entrare in vigore il presente statuto.
- Portando avanti una sorta di lotta in clandestinità (*underground*), il KPUS, con scopo cospirativo, mantiene il nome di Klub «*Poezija*».
- L'adesione al Klub è un dovere sacro e un obbligo onorario per tutti i cittadini dell'URSS che abbiano raggiunto la maggiore età; indipendentemente dalla religione, dal culto e dal sesso. P. Mitjušov (*Ibid.*)

Gli artisti della fine del secolo scorso, dunque, si cimentano nel tentativo di dar voce al disorientamento dell'uomo moderno, improvvisamente privato di un sistema univoco di valori, salvo poi rinunciare definitivamente al ruolo tradizionale di poeta-vate. Per citare Michail Epštejn, la poesia contemporanea altro non è che un cadavere nel deserto, deforme e completamente svuotato di umanità: «Giacevo come un cadavere nel deserto...».⁷

A tal proposito, abbiamo scelto di prendere in considerazione l'opera di Nina Iskrenko,⁸ autrice particolarmente rappresentativa della generazione dei cosiddetti *novye poety*,⁹ nonché leader spirituale del *Klub Poezija*, in quanto emblematica della disposizione artistica cui facciamo riferimento. Nelle sue poesie la critica al passato confluisce spesso in una rappresentazione molto significativa del retaggio sovietico all'interno della società contemporanea. La scrittrice, infatti, ambienta i propri testi in un

⁷ «Как труп в пустыне я лежал...» (Michail Epštejn, "Pokolenie 80-ch", in *Den' Poezii*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1988, p. 159).

⁸ Nina Iskrenko nacque a Petrovsk nel 1951, anche se trascorse gran parte della sua vita a Mosca. Condusse i propri studi presso la facoltà di fisica dell'Università Statale di Mosca, e dopo la laurea si dedicò alla traduzione di testi tecnico-scientifici dall'inglese al russo, nonché di poesie americane contemporanee. Iniziò a comporre versi a partire dagli anni Settanta, anche se fino al 1988 non poté pubblicare in via ufficiale a causa della censura; fu dunque costretta a cercare mezzi alternativi per la diffusione dei propri scritti, in particolar modo il *samizdat*. Verso la fine degli anni Ottanta, la Iskrenko aderì al *Klub Poezija*, grazie al quale riuscì a pubblicare i suoi primi versi su alcune importanti riviste letterarie ufficiali, tra cui «Voum», «Rabotnica» e «22». In seguito, nel 1991, uscirono in Russia, a spese dell'autrice, due raccolte poetiche intitolate *Referendum* (Referendum) e *Ili: stichi i teksty* (O: versi e testi). Nello stesso anno la scrittrice pubblicò a Parigi un altro libro di versi, *Neskol'ko slov* (Qualche parola), mentre nel 1995, poco prima della sua morte, negli Stati Uniti uscì la raccolta *The right to err*. Intorno al 1994 Nina Iskrenko si ammalò di cancro e un anno dopo, nel 1995, morì all'età di soli 44 anni. A partire dal 1996, i letterati che le furono vicini in vita pubblicarono postume undici raccolte dei suoi versi fino ad allora inediti.

⁹ «Nuovi poeti»; la definizione fa riferimento ai letterati russi appartenenti alla generazione degli anni Ottanta e Novanta. Nella maggior parte dei casi, questi scrittori iniziarono a comporre le loro opere già a partire dal decennio precedente, ma ebbero la possibilità di pubblicarle solo dopo l'allentamento della censura, in corrispondenza con l'inizio della *Perestrojka*.

incantati e misteriosi, per le tinte indefinite esplicitamente allusive a un mondo *post*-terreno, la Iskrenko porta sulla scena il confine materiale e tangibile tra la realtà e l'ignoto che la trascende. Si tratta di frontiere nitide tra un "dentro" e un "fuori", sia del corpo, sia dell'anima, limiti imposti all'uomo, o forse autoimposti dall'individuo stesso a causa dell'atavico terrore d'immergersi in una presunta, benché sconosciuta, oscurità.

Citiamo, a tal proposito, la breve poesia intitolata *U nego pjadcat' bab* (Lui ha quindici donne, 1990).

У него пятнадцать баб
Он их на ночь прячет в шкаф
Спрячет ключик повернет
чайничек поставит
сядет в угол у окна
Наконец-то тишина¹¹

L'autrice, soffermandosi sulla solitudine assoluta ed enigmatica del protagonista, descrive uno scenario notturno, caratterizzato da elementi simbolici oscuri ed evocativi. Gli oggetti semplici e quotidiani citati nel testo, quali il «cassetto», la «chiave» e la «teiera», da un lato ancorano il componimento alla realtà tangibile del mondo contemporaneo, dall'altro, essendo immersi in un'atmosfera di cupo *nonsense*, divengono muti emblemi di una dimensione remota. Il confine tra l'universo tangibile e quello ideale è rappresentato materialmente dalla finestra, che si pone come una sorta di valico tra l'individuo stesso e la sua intimità più profonda. Nell'intensa introspezione del momento, il protagonista cerca, infatti, dentro di sé il modo per comprendere il mistero dell'esistenza umana e oltrepassare i limiti della realtà concreta. Spingendo lo sguardo oltre la finestra, egli trova solo silenzio, «finalmente, silenzio». ¹² È il silenzio della mite resa alla cecità umana, all'impossibilità di valicare il confine. O, forse, il silenzio di chi è riuscito a scorgere, anche solo con la coda dell'occhio, l'immensità al di là del varco, e non può far altro che

¹¹ Id., *Ili, stichi i teksty*, Sovetskij Pisatel', Mosca 1991, p. 102; «Lui ha quindici donne/ Di notte le nasconde in un cassetto/ Nasconde gira la chiave/ si mette un tè sul fuoco/ si siede nell'angolo accanto alla finestra/ Finalmente silenzio».

¹² *Ibid.*; «НАКОНЕЦ-ТО ТИШИНА».

rimanere seduto, immobile, nell'atto eterno di osservare il buio che lo circonda.

La medesima sensazione di disorientamento si ritrova nel componimento *Gosti* (Gli ospiti, 1991), dove l'autrice presenta l'aridità della società contemporanea e la conseguente decadenza morale dell'individuo con i toni di una filastrocca per bambini. Il ritmo vivace e fluido del testo è reso anche dalle varie ripetizioni. Per esempio, tutte le strofe, a parte l'ultima, sono introdotte dal verbo «*Prichodit*» («Arriva»), che preannuncia l'ingresso in scena dei personaggi rappresentati. La poesia è costituita da una successione di figure fantastiche, quasi oniriche, tipicamente ricorrenti nell'immaginario collettivo, ma qui rappresentate in modo distorto, cupo e demistificante.

Гости

Приходит пьяный Дед Мороз
и говорит Прости
Чего пришел? За что прости?
Ну ладно говорю Прости
тогда меня и ты

Приходит белый как Сырок
отряхивает снег
И ничего не говорит
но чувствую убьет
Ну что же Помолчим

Приходит шумный Бегемот
валяет дурака
кладет за шиворот жука
потом бежит без задних ног
И тапочки слетают с задних ног

Приходит умный Чемодан
Садится и блестит
Проходит час Он все блестит
Сижу и думаю Отдам
А может не отдам

Приходит просто черт-же что
Сквозняк Из носа кровь
В зобу дыханье Где ты был?

Показывает т а м
Смотрю Там черт-те что

Опять звонок Вскипает чайник
Иду к плите потом к дверям
Смотрю в глазок Темно Кто там?
Он отвечает Чайник
Я открываю Танк¹³

Ancora una volta gli elementi legati alla vita quotidiana («*Sneg*», «*Čemodan*», «*Тапоčki*», «*Zvonok*», «*Glazok*», «*Čajnik*» «La neve», «Una valigia», «Le ciabattine», «Il campanello», «Lo spioncino», «La teiera») risultano immersi in un'atmosfera vaga e surreale, accanto a simboli oscuri di un segreto irraggiungibile insito nell'animo umano, o forse situato al di là dell'universo intelligibile («*Skvoznjak*», «*Dychan'e*», «*Čert-že čto*». «Uno spiffero», «Un respiro», «Chissà chi»). L'individuo contemporaneo, nonostante non disponga degli strumenti per accedere a questo mistero e inserirsi nella logica che lo governa, non può fare a meno di cercare freneticamente una risposta, nel tentativo di

¹³ Id., *Gosti*, Argo-Risk-Kolonna Publications, Tver'-Moskva 2001, p. 21; «*GLI OSPITI* Arriva Nonno Gelo ubriaco/ e dice Perdonò/ Perché è venuto? Perdonò per cosa?/ Be' non importa dico Perdonà/ me allora anche tu/ Arriva bianco come un Formaggio Fuso/ muove la neve/ E non dice una parola/ ma lo sento ucciderà/ Be' Restiamo in silenzio per un po'/ Arriva il chiassoso Begemot/ fa lo stupido/ posa un coleottero sulla collottola/ poi corre senza le gambe posteriori/ e le ciabattine volan via dalle gambe posteriori/ Arriva una Valigia intelligente/ S'accomoda e risplende/ Passa un'ora È ancora lì che risplende/ Mi siedo e penso Pagherò/ O forse non pagherò/ Arriva solo chissà chi/ Uno spiffero Sangue dal naso/ Un respiro nel gozzo Dove sei stato?/ Indica l a g g i ù/ Guardo/ Laggiù lo sa il diavolo cosa c'è/ Di nuovo il campanello la teiera bolle/ Vado al fornello poi alla porta/ Guardo nello spioncino Buio Chi è?/ Lui risponde La teiera/ Io apro Un carro armato». Nel testo è presente un gioco di parole, basato sull'indovinello russo «У него огромный рот. ТОЛЬКО ОН НЕ БЕГЕМОТ», che si può tradurre con «Ha una bocca enorme. Solo che non è un ippopotamo»; la risposta è «чЕМОДАН», ossia «valigia». «Begemot», infatti, oltre a essere il nome proprio di uno dei personaggi del romanzo *Il Maestro e Margherita*, rappresenta il traduttore russo della parola «ippopotamo». Nella mia resa in italiano della poesia, ho deciso di considerare il riferimento a Begemot come una citazione dalla celebre opera letteraria di Michail Bulgakov.

varcare, anche solo con lo sguardo, il confine imposto tra sé e il mondo ideale («*Gde ty byl?*», «Dove sei stato», «*Kto tam?*» «Chi è?»). La «porta» della strofa finale, tuttavia, cela un «buio» simile al «silenzio» del testo precedente. Il protagonista si ostina a guardare al di là di essa, invano («*Smotriju v glazok Temno*» «Guardo nello spioncino Buio»), fino alla risoluzione estrema di aprirla, con la volontà di oltrepassare fisicamente il limite. Oltre il varco, tuttavia, non compare la via per evadere dalla realtà, bensì, di nuovo, un simbolo vuoto, imponente nella sua greve mutezza: «*Ja otkryvaju Tank*» («Io apro Un carro armato»). A questo punto, però, sorge un dubbio: e se fosse proprio il «carro armato», intriso di echi remoti di violenza e desolazione, la via da percorrere? Se l'unica dimensione ideale per evadere dalla condizione di terrena prosaicità cui l'uomo è condannato, altri non fosse che la morte? I segnali oscuri che compaiono nelle strofe precedenti, in questo caso, assumerebbero un valore preciso, facendosi cupi presagi dell'avvenimento atteso. E la morte, ostinata nel premere il campanello con la vana speranza che l'uomo possa riconoscerla, si rivelerebbe l'unica alternativa possibile al mistero quotidiano dell'esistenza, alla mancanza di senso cui ciascuno è costretto ad arrendersi. Se non fosse che l'individuo, concentrato sulla frustrazione generata dall'impossibilità di comunicare con il mondo circostante, rifiuta l'idea di trovare pace nella morte, rendendosi sordo e cieco (di nuovo, il «silenzio», il «buio») ai segnali che essa disperde nel mondo.

Anche nel componimento *Suchoe krasnoe vino* (Vino rosso secco, 1992) la Iskrenko offre un quadro della contemporaneità particolarmente grottesco, servendosi di un complesso reticolo di simboli e richiami intertestuali. I personaggi sono irreali e allegorici, immersi in una trama sfocata e disordinata, in una concatenazione di scene dissonanti che si sovrappongono e si rincorrono nel tempo dilatato dell'azione, secondo le dinamiche tipiche del sogno. Il narratore è un «piccione-veggente» posto sul davanzale della finestra, la quale rappresenta un confine marcato tra lo spazio interno e protetto, e l'ambiente esterno, simbolo dell'ignoto, in cui avanza una bufera. Proprio in virtù della collocazione spaziale a metà tra i due mondi, il piccione risulta la voce onnisciente della vicenda, l'occhio esterno in grado di vedere laddove l'individuo si dimostra cieco. Il lettore, d'altra parte,

non riuscendo a comprendere il significato del suo messaggio, prova una profonda sensazione di angoscia esistenziale.

Голубь на подоконнике наклонил голову и несколько раз
отчетливо произнес Слесарь! Слесарь! Слесарь!¹⁴

La vicenda, che si svolge nello spazio chiuso dell'abitazione, alterna immagini relative a un incontro d'amore promiscuo a quadri di vita quotidiana caratterizzati da un'atmosfera cupa. Anche in questo caso, l'autrice fa riferimento a oggetti familiari («*Suchoe krasnoe vino*», «*Kran*», «*Butyločku olivkovogo masla*», «*Pečki*», «*Dve knigi*» «Del vino rosso secco», «Un rubinetto», «Una bottiglia d'olio d'oliva», «Una stufa», «Due libri»), rendendo l'ambiente interno emblema della realtà tangibile e conoscibile, benché disseminata di segnali oscuri. Tali segnali non sono altro che la proiezione terrena della realtà ideale, il richiamo a un universo ignoto, rappresentato dall'orizzonte che si dispiega oltre il confine della finestra. La Iskrenko descrive il «fuori» come una sorta di scenario apocalittico, dove imperversano vento, pioggia e tempesta, in un crescendo devastante:

Дунул ветер
[...] Настушило утро Ветер усилился
[...] За окном стало накрапывать
[...] Вода медленно поднималась
[...] Несмотря на предрассветный час небо не прояснялось
[...] Вода достигла.¹⁵

Il lento sopraggiungere del temporale, fino all'esplosione violenta della sua furia, rappresenta un'inequivocabile allegoria della morte, vista come unica alternativa possibile al caos esistenziale. Essa incombe sull'uomo assumendo una forma inizialmente incerta, per poi manifestarsi e irrompere in tutta la sua potenza, al pun-

¹⁴ Id., *Interpretacija momenta*, Argo-Risk, Moskva 1996, pp. 37-38; «Il piccione sul davanzale reclinò la testa e disse più volte in modo distinto Un fabbro! Un fabbro! Un fabbro!».

¹⁵ *Ibid.*, pp. 37-38; «Una folata di vento / [...] Si fece mattino Il vento aumentò/ [...] Fuori dalla finestra cominciò a piovere / [...] Il livello dell'acqua si alzava lentamente / [...] Anche s'era quasi l'alba il cielo non si rischiarò / [...] L'acqua sopraggiunse».

to che, alla fine del testo, i confini tra i due mondi vengono meno definitivamente. La dimensione esterna invade quella interna, e la morte pervade l'animo umano travolgendolo con la potenza di un'inondazione. Il confine, dunque, si dissolve materialmente, e l'individuo si ritrova d'un tratto solo di fronte all'ignoto, privato di qualsiasi schermo protettivo e sprovvisto degli strumenti necessari per comprenderlo: «La finestra si spalancò e l'acqua si riversò all'interno».¹⁶ La disgregazione del confine tra realtà e dimensione ideale non comporta più semplicemente una contemplazione muta e assorta di ciò che risiede «al di là», come accade in *Gosti*; al contrario, assistiamo a una compenetrazione tra i due mondi quasi violenta, cui l'individuo non può sfuggire. Quali siano le conseguenze di tale confluenza, non ci è dato saperlo. L'autrice, infatti, conclude il componimento nell'istante esatto in cui il confine si dissolve, lasciando che sia l'immaginazione del lettore a delineare i tratti dell'incontro tra l'uomo e ciò che trascende la realtà stessa.

3. PACATA ACCETTAZIONE DELLA MORTE COME UNICA VIA DI SUPERAMENTO DEL CONFINE

Quale sia la visione della Iskrenko rispetto a tale incontro ideale, se di apocalittica devastazione o di armonica fusione, non ci è dato saperlo di per certo. Tuttavia, recuperando l'immagine evocata nel breve componimento *Živuščie v domike na beregu okeana* (Gli abitanti della casetta sulla riva dell'oceano, 1991), è possibile supporre che l'autrice lo concepisca come la realizzazione di un equilibrio eterno ed etereo tra l'uomo e l'ambiente, tanto irrealizzabile nel disordine del mondo contemporaneo, quanto anelato e possibile all'interno di una dimensione *post*-terrena. La poesia, che si distingue per l'inusuale nitidezza delle immagini e la pacatezza dei toni, descrive un quadro bucolico nei pressi di una casa sulla riva dell'oceano. La scena di vita familiare, a stretto contatto con la natura, favorisce una sorta di immedesimazione tra l'uomo e il paesaggio, che pare quasi animarsi («come se fosse animata»)¹⁷. Gli abitanti della modesta dimora, d'altra parte, sembrano plasmare i

¹⁶ *Ibid.*; «Окно растворилось и вода хлынула внутрь».

¹⁷ Nina Iskrenko, *Gosti*, *op. cit.*, p. 3; «будто живая».

contorni del proprio corpo sulla base di quelli delle onde marine, del fumo sollevato dalla tempesta, dell'erba stessa. Per la prima volta, dunque, la natura non appare muta e ostile, ma si realizza una sorta di commistione tra l'individuo e il mondo, espressa da un dialogo che non è più a senso unico: «Vivono con dolcezza, delicatezza, devozione, con dolcezza si chinano sull'erba [...]».¹⁸ La «riva dell'oceano» che compare nel titolo, inoltre, svuotata del suo potenziale ruolo di confine tra l'universo terrestre e quello marino, è vista come dolce tramite tra le due dimensioni. L'acqua, al contrario di ciò che accade in *Suchoe krasnoe vino*, dove è correlativo oggettivo della forza devastante e travolgente della natura, rappresenta qui una sintesi armoniosa della pace ritrovata tra l'uomo e l'ambiente. Un ambiente che, tuttavia, è ben lungi dalla realtà del mondo contemporaneo, contraddittorio, freddo e meccanico. Si tratta, piuttosto, di una sorta di limbo sospeso tra la vita e ciò che esiste oltre la vita, come se gli abitanti della casetta fossero solo anime morte, immobili, in eterna attesa di essere traghettate oltre la riva. La riva, dunque, si riappropria, finalmente, del ruolo di limite cui pare destinata, privandosi, in questo caso, dell'accezione conflittuale tipica del confine nei versi della Iskrenko. Solo nella morte, e nella sua pacata accettazione, si prospetta una possibilità di salvezza, intesa come sublime raggiungimento dell'equilibrio tra l'essenza più profonda dell'individuo e gli elementi della realtà circostante. Tale equilibrio, d'altra parte, prescinde la materialità degli oggetti appartenenti al mondo tangibile, mirando a una fusione sul piano mentale tra tutte le forze percepibili attraverso i sensi. A questo punto, l'involucro corporeo stesso diventa un limite, l'ostacolo fisico tra un "dentro" e un "fuori" che assumono un significato reale solamente nell'istante in cui il confine che li separa viene meno, e l'individuo accetta di abbandonarsi dolcemente alla fusione con ciò che trascende la realtà.

Così la Iskrenko, ormai pacatamente consapevole del ruolo imprescindibile della morte, nel suo testamento spirituale¹⁹ spa-

¹⁸ *Ibid.*; «Живущие мягко мобильно молитвенно мягко склоняясь к траве [...]».

¹⁹ Facciamo qui riferimento al componimento *V pustynnom dome tela tvoego* (Nella vuota dimora del tuo corpo), composto dalla Iskrenko nel 1994 con l'intento di congedarsi dai propri cari, dopo aver preso coscienza del destino di morte che l'attendeva.

lanca le porte del proprio corpo, guscio di un'effimera carnalità da cui l'autrice prende le distanze («non il mio non il mio»²⁰), permettendo al vento di entrare.

В пустынном доме тела твоего
не моего не моего
гуляет ветер.²¹

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti cartacee

- Bunimovič Evgenij, “Nina Iskrenko. Ja prosto budu rjedom”, in Iskrenko Nina, *O glavnom. Iz dnevnika Niny Iskrenko*, Nezavisimaja Gazeta, Moskva 1998, pp. 8-10.
- Dimitrenko Sergej, (a cura di), *Serebrjannyj vek pusskoj poezii*, Eskmo-Press, Moskva 2010.
- Epštein Michail, “Pokolenie 80-ch”, in *Den' Poezii*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1988.
- Galvagni Paolo (a cura di), *La nuova poesia russa*, Crocetti, Milano 2003.
- Irten'ev Igor, “Prinimaja pokoj kak narkotik”, in Iskrenko Nina, *O glavnom, Iz dnevnika Niny Iskrenko*, Nezavisimaja Gazeta, Moskva 1998, pp. 14, 15.
- Iskrenko Nina, *Ili, Ili, stichi i teksty*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1991.
- , *Referendum*, Moskovskij Rabočij, Moskva 1991.
- , *Interpretacija momenta*, Argo-Risk, Moskva 1996.
- , *Gosti*, Argo-Risk -Kolonna Publications, Tver'-Moskva 2001.
- Koval'dži Kirill, “Vpered i doroga”, in «Junost'», 1987, n. 4, pp. 54, 55.
- Martini Mauro (a cura di), *La nuovissima poesia russa*, Giulio Einaudi, Torino 2005.
- Zaslavskij Viktor, *Storia del sistema sovietico: l'ascesa, la stabilità, il crollo*, Carocci, Roma 2001.

²⁰ Nina Iskrenko, *O glavnom. Iz dnevnika Niny Iskrenko*, Nezavisimaja Gazeta, Moskva 1998, p. 245; «НЕ МОЕГО НЕ МОЕГО».

²¹ *Ibid.*; «Nella vuota dimora del tuo corpo/ non il mio non il mio/ il vento vaga».

Articoli pubblicati online

- Contributi dei membri di Klub Poesija, [<http://www.poet.forum.ru/archiv/izustav.htm> (ultima consultazione 09/03/2012)].
- Koval'dži, Kirill, "Žila byla studija", in «Prolog», <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=03201800115> (ultima consultazione 09/03/2012).
- Id., *Russkaja sud'ba Niny Iskrenko*, <http://kovoaldgy.narod.ru/Lit-zam.html> (ultima consultazione 10/03/2012).

KEY WORDS: Iskrenko, Post-Soviet Russia, visionary poems, ideal reality, death.

PAROLE CHIAVE: Iskrenko, Russia post-sovietica, poesie oniriche, realtà ideale, morte.

ABSTRACT: In my essay, I analyzed the meaning of the notion of boundary in some of Nina Iskrenko's poems, which can be defined "visionary poems" because of their symbolic representation of reality. As a matter of fact, in her works the author depicts the aridity of post-Soviet Russia, focusing on the lack of values and on the puzzlement of modern men within the chaos of the contemporary world. Nevertheless, her poems also hints at the existence of an ideal reality through the emblematic references to some obscure elements which inhabit the real world. I also underlined the presence, in her poems, of actual boundaries (like a window and a door) between these two worlds, which cannot be crossed by men, unless they accept the idea that the ideal reality is nothing but death.

IL “TEATR TELEWIZJI” E *ASPETTANDO GODOT*
NELLA POLONIA DEGLI ANNI SETTANTA
Silvie Tarditi

La presente ricerca vuole indagare i confini che esistono nella ricezione di un'opera come *Aspettando Godot* nella realtà della Polonia degli anni Settanta. Fin dalla prima messa in scena dell'opera, risalente al 1957 presso il Teatr Dramatyczny di Varsavia, la *pièce* ha avuto molta risonanza sui palcoscenici polacchi e si può constatare la sua presenza costante nel palinsesto dei cartelloni polacchi¹. Qui si è voluto prendere in esame lo spettacolo nella sua doppia messa in scena, teatrale e televisiva, per la regia a cura di Maciej Prus, cercando di mostrare la permeabilità dei confini tra teatro e televisione e analizzando due realtà dello “stesso” allestimento, infine si esamineranno in ultima istanza le scelte delle traduzioni di Julian Rogoziński e Antoni Libera che hanno influito sulla ricezione dell'opera da parte del pubblico.

Czekając na Godota era stato pubblicato nel primissimo numero della rivista «Dialog»² poco prima del periodo del “piccolo disgelo” dell'Ottobre del 1956, anno in cui in Polonia ci furono cambiamenti nella vita pubblica e dei miglioramenti in campo culturale. Questo gesto è significativo: il redattore della rivista Adam Tarn³ voleva, con la prima uscita, lanciare un messaggio

¹ Si tratta di una quarantina di allestimenti che hanno avuto rilievo anche in piccole località della Polonia. Si ritiene che gli eventi teatrali più significativi siano quattro: il primo del 1957 a cura di Jerzy Kreczmar, il secondo sempre nello stesso anno per la regia di Waldemar Krygier presso il Teatr 38 a Cracovia, il terzo nel 1971, nella doppia versione sia teatrale che televisiva, curato da Maciej Prus e l'ultimo al Teatr Narodowy di Varsavia risalente al 2006 dello specialista beckettiano Antoni Libera.

² Il primo numero della rivista risale al maggio 1956. Il mensile, tuttora edito, si occupa di drammaturgia teatrale, cinematografica, radiofonica e televisiva. Leszek Eustachiewicz, *Dramaturgia polska w latach 1945-77*, Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, Warszawa 1979, pp. 51-52.

³ Adam Tarn, noto drammaturgo, saggista, traduttore e critico teatrale,

memorabile di libertà e di innovazione. Segno che le cose stavano iniziando a cambiare non solo in politica, ma anche in campo culturale, Tarn ebbe il via libera a pubblicare il testo, sebbene sotto forma di frammenti – in totale una decina di pagine⁴ – a causa della presenza della censura. A introdurci nel mondo beckettiano è Julian Rogoziński⁵, che lo fa riassumendo il più possibile: dopo aver descritto brevemente chi sia Beckett, il traduttore si focalizza su *Aspettando Godot*, mostrando come non siano presenti i dilemmi della colpa o del castigo, bensì della salvezza. L'azione del dramma si svolge nell'arco di due giorni e l'unico riferimento naturale è l'albero che cambia aspetto ed è importante in quanto punto di incontro, nel caso in cui si presentasse, con Godot. Rogoziński si sofferma anche sull'aspetto interpersonale tra i personaggi che, non capendosi del tutto, portano avanti un discorso interrotto, zoppicante e formato da pensieri scollegati tra loro. Tra i vari frammenti annovera, il monologo di Lucky, continuazione, a detta del traduttore, del monologo interiore della signora Bloom dell'*Ulisse* di James Joyce. In tal senso, Rogoziński ritiene rilevante il fatto che Beckett fosse irlandese e avesse una tradizione da una parte religiosa (il testo è, infatti,

(1902-1975), studia a Varsavia, Berlino, Strasburgo, Bruxelles e Lille. Dopo la guerra dirige nel 1952-53 il Teatr Domu Wojska Polskiego (Teatro della Casa dell'Esercito Polacco), nel 1955-56 è direttore artistico del Teatr Powszechny (Teatro Comune) e nel 1956-60 del Teatr Ateneum a Varsavia. Nel 1956 fonda la rivista teatrale «Dialog» di cui è il redattore principale. Nel 1968 emigra in Canada dove insegna teatro inglese presso l'Università di Calgary e poi di Ottawa. Cfr. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, (pod red. Jadwiga Zachowska i Alicja Szalagan), Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, Warszawa 2003, T. 8, pp. 287-288.

⁴ Cfr. Samuel Beckett, “Czekając na Godota” (Fragmety), «Dialog», n. 1.1956, pp. 88-98.

⁵ Julian Rogoziński (1912-1980) critico letterario e saggista. Esordisce come traduttore nel 1936 curando le poesie di Soupault e, in seguito, si specializza nella prosa francese dal XVII secolo fino al francese contemporaneo. Collabora con numerose riviste, tra cui «Dialog» come traduttore e «Nowa Kultura», «Współczesność», «Tygodnik Kulturalny», «Literatura» come recensore e critico. Cfr. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, (pod red. Jadwiga Zachowska i Alicja Szalagan), Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne, Warszawa 2001, T. 7, pp. 56-60.

ricco di allusioni bibliche) e dall'altra umoristica (vi sono molti giochi di parole e *sketch* riferibili al mondo del circo, senza contare che Vladimiro ed Estragone sono vestiti da clown: il primo con abiti troppo stretti e il secondo con abiti esageratamente larghi e scarpe bombate). Lo studioso chiosa l'introduzione al testo constatando come i due protagonisti siano in fondo consapevoli del fatto che Godot non arriverà né quel giorno, né il successivo, ma nonostante ciò prendono la decisione di aspettarlo per strada senza muoversi di lì.

L'allestimento del testo beckettiano, preso in considerazione in questa sede, si inserisce in una tradizione teatrale polacca ben radicata: il primo evento teatrale a Varsavia, risalente al 1957, ha suscitato lo stupore del pubblico e della critica per la novità della forma e del linguaggio introdotto dal regista Jerzy Kreczmar, intenzionato ad aprire i confini della cultura polacca alle nuove tendenze provenienti dall'Ovest. Nel 1971, anno della messa in scena a cura di Maciej Prus⁶, il pubblico risulta, invece, più preparato a capire e a interpretare l'opera, grazie non solo al nuovo linguaggio di avanguardia privo di barriere culturali, oramai interiorizzato, si pensi al caso di Witkiewicz, ma anche

⁶ Maciej Prus, fin dagli esordi come attore e poi regista, ha saputo creare uno stile personale mettendo in scena, da circa una cinquantina di anni, opere classiche sia polacche che internazionali. Nel 1957 è fondatore con Waldemar Krygier del Teatr 38, in seguito partecipa agli allestimenti del Teatr 13 Rzędów (Teatro delle 13 File) di Jerzy Grotowski, per poi collaborare alle regie di Konrad Swinarski. Maciej Prus si è interessato attivamente di teatro durante gli studi universitari nella seconda metà degli anni Sessanta, anni pieni di avvenimenti interessanti dal punto di vista politico, sociale e culturale da cui il regista ha saputo sempre trarre vantaggio. Il 1968 è l'anno della sua prima regia con *Pierwszy dzień wolności* (Il primo giorno di libertà) di Leon Kruczkowski al Teatr Dramatyczny di Koszalin-Słupsk. Si susseguono anni in cui viene nominato direttore del Teatr Muzyczny di Słupsk (1977) e del Teatr Wybrzeże di Danzica (1980-1982) dove propone un repertorio artistico di alto livello e porta avanti una politica interessante per le messe in scena. Negli anni Novanta è protagonista in molti teatri nazionali tra cui Cracovia, Breslavia e Poznań con un repertorio romantico polacco, mentre nell'ultimo decennio si è concentrato sull'allestimento di drammi di William Shakespeare, che gli permettono di sensibilizzare lo spettatore sulle questioni fondamentali dell'uomo, della vita e dalla società. Cfr. Jan Kłossowicz, "Portret reżysera" p. 155, in «Literatura», n. 7, 30.03.1972, p. 20.

alla sperimentazione teatrale avvenuta nel frattempo tra la metà degli anni Cinquanta e Sessanta con i testi innovativi di Witold Gombrowicz e Sławomir Mrożek. Ciò che accomuna i due allestimenti è l'uso particolare della scenografia, in entrambi i casi ridotta all'osso, che permette di valorizzare gli attori e di metterli sempre al centro dell'azione.

Come altri registi della sua generazione, a partire dal 1970, Maciej Prus si occupa del particolare genere del teatro in televisione. Il suo debutto è segnato da *Gody życia* (La Festa della Vita) di Stanisław Przybyszewski, per il quale viene insignito del premio "Złoty Ekran" (Schermo d'oro) proprio nel 1970, il periodo storico⁷ interessato dalla nostra ricerca che gioca un ruolo importante nella ricezione dell'opera. Ci troviamo all'inizio degli anni Settanta, anni di svolta per la situazione politica del paese in cui al vertice vi è Edward Gierek, segretario del Partito Operaio, salito al potere proprio nel 1970 con promesse di rinnovamento, pronto a realizzare considerevoli modifiche al sistema economico polacco di quegli anni con un nuovo programma economico che comprendeva la stabilità dei prezzi, l'aumento dei salari e una maggiore libertà di espressione. Vedremo più avanti come vi siano forti rimandi al contesto storico per quanto riguarda la messa in scena teatrale e televisiva nella scenografia e negli espedienti registici.

Se il palcoscenico storico nel quale si staglia la *pièce* in questione è di estrema importanza, bisogna ora fare qualche accenno al lavoro svolto tra le quinte. Per comprendere in maniera il più possibile accurata passiamo quindi ad analizzare come il teatro in televisione e nello specifico il Teatr Telewizyj⁸ sia un genere

⁷ Come ha notato Hugh Kenner, considerando la prima rappresentazione mondiale e quella successiva degli anni Settanta: «*Waiting for Godot* in the 1970s is little changed from what it was the day it was first performed in 1953, a play about mysterious world where two men wait. We may state its universality in this way: only a fraction of the human race experienced the German occupation of France, and only a fraction of that fraction waited on Resistance business, for some Godot. But everyone, everywhere, has waited, and wondered why he waited», Hugh Kenner, *A reader's guide to Samuel Beckett*, Thames and Hudson, London 1973, p. 31.

⁸ Per quanto riguarda il contesto polacco si parla di Teatr Telewizyj, una forma di spettacolo inaugurata ufficialmente dalla prima trasmissione emessa da uno studio televisivo il 6 novembre 1953 con *Okno w lesie* (Finestra nella foresta), versione polacca di *Okno v lesu* (1945) dei russi

specifico che sa coniugare abilmente le caratteristiche proprie del teatro e della televisione i cui confini non sempre sono delineabili. È un tipo di spettacolo che riesce a mantenere l'alto livello di recitazione degli attori e a seguire le tecniche e i ritmi della messa in onda televisiva, dal momento che viene trasmessa attraverso tale mezzo espressivo. Franco Prono, interrogandosi su quale legame esista fra due mezzi così diversi quali teatro e televisione afferma che il primo può definirsi «rito collettivo, esperienza concreta e irripetibile che provoca un 'contatto' fisico diretto tra lo spettatore e il corpo dell'attore»,⁹ mentre la seconda duplica immagini e suoni attraverso dispositivi elettronici, ponendo una sorta di barriera tra noi e il mondo. La differenza principale è insita nell'immaginare per quale mezzo espressivo sia pensato l'allestimento; se in teatro si parlerà di un certo linguaggio (tecnica di recitazione e spazio teatrale), di fronte a una telecamera, per forza di cose, sarà un altro modo di espressione creativa a essere utilizzato (dato, per esempio, dagli elementi della presa diretta). Il regista deve essere consapevole delle specifiche di ogni mezzo per il quale si lavora, sebbene ciò non ostacoli la possibilità di mettere in scena lo stesso spettacolo.

Per la versione televisiva si lavora in maniera differente con la

Leonid Nikolaevič Rachmanov (1908-1988) e Evgenij Samojlovič Ryss (1908-1978), per la regia di Josef Słowinski. Non si tratta di una trasmissione tardiva rispetto a ciò che accade in Europa: in Italia, per esempio, il primo spettacolo ufficiale (escludendo il periodo compreso tra il 1952 e il 1954, per cui si parla di messe in onda sperimentali) è stato trasmesso il 3 gennaio 1954 con *L'osteria della Posta* di Goldoni, per la regia di Franco Enriquez. Dal 1953 a oggi, il panorama televisivo polacco è cambiato e si è evoluto anche grazie ai progressi della tecnologia televisiva, tanto che si contano più di cinquemila trasmissioni. L'elemento vincente del repertorio del Teatr Telewizji è dato principalmente dalla sua vastità: le proposte del canale, infatti, spaziano dai testi medievali ai contemporanei, dai classici polacchi a quelli della letteratura mondiale messi in onda da registi, scenografi e troupe di attori capaci. Si tratta di allestimenti di alto livello artistico per la cura delle scenografie, per la professionalità degli attori e dei registi, motivo per cui all'inizio i programmi venivano trasmessi con cadenza settimanale, ogni lunedì, giorno in cui i teatri erano chiusi. Cfr. Wojciech Majcherek, *Teatr w Telewizji*, in *Teatr Widowisko*, (a cura di Marta Fik), Instytut Kultury, Warszawa 2000, pp. 407-424.

⁹ Franco Prono, *Il teatro in televisione*, Dino Audino Editore, Roma 2011, p. 7.

scenografia, con l'uso del suono e delle luci. Tale genere ha un proprio modo di comunicare che non appartiene al teatro e nemmeno al *format* del cinema, ma che al contempo lascia trasparire alcune caratteristiche del primo e del secondo. Un esempio potrebbe essere l'elemento che concorre a sottolineare una certa atmosfera di contrasto in ambito teatrale, ovvero l'illuminazione statica, dall'alto verso il basso, marcata dall'ombra che si viene a creare sotto il mento degli attori. In teatro, così come in televisione,¹⁰ lo stratagemma provoca il medesimo contrasto ottico tra la luce bianca e il nero del fondale e dei vestiti dei protagonisti che ne esalta così i volti.

Maciej Prus utilizza la televisione come un'opportunità particolare, ricercando sempre un'ulteriore perfezione della messa in scena nella quale riesce a trovare una nuova consapevolezza dei propri confini in qualità di regista. Di seguito riportiamo la sua opinione sull'esperienza televisiva, secondo cui:

Doświadczenie telewizyjne miało wpływ na mój sposób pracy z aktorem. Zrozumiałem, że w TV potrzebna jest w tej dziedzinie niesłychana precyzja. A więc maksymalne przywiązywanie wagi do słowa. [...] Dzięki kontaktom z telewizją wyczułem uwagę na znaczenie słowa. Zrozumiałem też, że TV domaga się umiejętności wydobywania maksymalnej prawdy z aktora. Albowiem prawda telewizyjna musi być prawdą absolutną. Musi być prawdą sztuki.¹¹

¹⁰ Un altro espediente registico di Prus, che oltre a concorrere a caratterizzare il suo stile, ci fa notare come i limiti dei due mezzi espressivi siano facilmente valicabili è l'idea di trasmettere lo spettacolo in bianco e nero. Negli anni Settanta esisteva già la possibilità di registrare a colori, ma forse tale tecnica viene evitata volutamente per sottolineare il contrasto dei contorni degli attori e, di conseguenza, la tragicità della situazione e dei legami tra i personaggi.

¹¹ «L'esperienza televisiva ha influito sul mio modo di lavorare con l'attore. Ho capito che nel campo della televisione è necessaria una precisione inaudibile. E quindi un dare importanza in massima parte alla parola. [...] Grazie ai contatti con la televisione ho sensibilizzato l'attenzione sul significato della parola. Ho capito, inoltre, che la televisione richiede capacità di estrarre in massima parte la verità dall'attore. Poiché la verità televisiva deve essere la verità assoluta. Deve essere la verità dell'opera». Cfr. Witold Rutkiewicz, *Między Słowackim a Mniszkówną*, conversazione con Maciej Prus, p. 40 [articolo presente nella cartella relativa a Maciej Prus nell'archivio dell'Instytut Teatralny senza riferimenti sulla rivista].

Inoltre:

Telewizja podoba mi się dlatego, że interesuje mnie człowiek, zaś telewizja ma w sobie coś intymnego w obcowaniu z człowiekiem właśnie. Daje szansę bardziej precyzyjnego pokazania wszystkich zmian zachodzących w człowieku. A poza tym my też telewizję odbieramy w małym kręgu, czyli że chcemy obcować z bohaterem trochę inaczej.¹²

Da tale presupposto si comprende come il regista tragga dalla nuova esperienza, ritenuta da Prus molto positiva,¹³ il meglio che lo strumento mette a disposizione, lo studio accurato dei particolari nella composizione teatrale attraverso la *performance* degli attori.

I materiali a disposizione per l'analisi dei due allestimenti, ritrovati sia nell'archivio del teatro dove è stato rappresentato¹⁴ che in quello dell'Instytut Teatralny di Varsavia, mostrano i punti di forza delle due *performance* e ci fanno comprendere in primo luogo l'importanza della *pièce* nella Polonia degli anni Settanta e in secondo luogo quanto i confini tra i due generi siano sensibilmente permeabili. Tra i critici che si sono occupati sia della rappresentazione

¹² «La televisione mi piace perché mi interessa l'individuo, inoltre la televisione contiene in sé qualcosa di intimo in relazione all'uomo appunto. Dà la possibilità di mostrare molto precisamente tutti i cambiamenti che si nascondono nell'individuo. Inoltre anche noi riceviamo la televisione in una ristretta cerchia, ovvero vogliamo essere in confidenza con il protagonista in maniera differente». Cfr. Maria Marszałek, «Czy istnieje przepis na idealnego reżysera?», in «Ekran» n. 37, 10.11.1972, p. 8.

¹³ Oltre al premio «Złoty Ekran» riceve il premio «Leon Schiller» per l'attenzione verso le questioni tecniche e per le sue capacità lavorative. Cfr. Jan Alfred Szczepański, «Reżyser w rozterce», in «Trybuna Ludu», n. 53, 23.02.1972, s. p.

¹⁴ Il Teatr Ateneum è stato fondato nel 1923 inizialmente con il nome di Placówka Żywego Słowa (L'Avamposto della Parola Viva), per poi passare al suo attuale nome solo nel 1951. Il teatro, sotto la direzione di Stefan Jaracz, che vi mette in pratica le sue teorie di un teatro in cui tutta l'*équipe* partecipa alla creazione di uno spettacolo, raggiunge ottimi risultati. Dal dopoguerra al 1996 (anno in cui subentra Zbigniew Libera) è Janusz Warmiński a mettere in pratica i precetti del predecessore. Riesce abilmente a scegliere per il teatro un repertorio prevalentemente contemporaneo e crea così uno spazio dove dare voce alla ricerca dei nuovi metodi di messa in scena e a collaborare con i migliori attori e registi. Cfr. <http://www.teatrateneum.pl/> (consultato in data 16.02.2014).

televisiva che di quella teatrale, mettendo a confronto le effettive differenze tra i due mezzi di rappresentazione, vi sono Mieczysław Kofta e Stefan Treugutt. Il primo ha posto l'accento su come l'inizio dell'allestimento televisivo sia diverso da quello teatrale.¹⁵ In effetti, abbiamo potuto constatare che, nel piccolo schermo, sullo sfondo grigio si stagliano nuvole bianche. I titoli di testa indicano due scritte in bianco al centro del video: la prima *Samuel Beckett*, la seconda *Czekając na Godota*. Dal cielo la telecamera passa a filmare quello che sembra essere un cumulo di macerie nere in risalto sullo sfondo bianco e nero delle nuvole. Vediamo inquadrati i piedi di un uomo che scopriremo essere Vladimiro, poi di nuovo i detriti, per passare a Estragone, il primo a prendere la parola, intento a togliersi una scarpa senza riuscirci. Successivamente, in un piano d'insieme, troviamo Vladimiro in piedi appoggiato a un palo, l'albero senza foglie presente nelle indicazioni di scena beckettiane ed Estragone seduto a terra alle prese con la sua scarpa. I due protagonisti continuano a dialogare. In teatro, l'allestimento, possiamo dire provocatoriamente, "non ha inizio": il pubblico entra in sala e sul palcoscenico trova nella penombra Estragone che dorme indisturbato sulla collina.

Il secondo critico, Stefan Treugutt, nota come il telespettatore sia legato "passivamente" a ciò che il regista televisivo impone: - un primo piano sulle mani o sul volto - a discapito di ciò che si svolge sul resto della scena. Il regista, attraverso la telecamera, ci mostra il suo personale punto di vista sulla scena e sottolinea ogni minimo dettaglio per lui importante in quel momento, cosa invece impensabile per la scena teatrale dove lo spettatore è libero di scegliere autonomamente dove volgere il proprio sguardo su ciò che reputa più interessante. Di conseguenza, lo spettatore teatrale è più implicato nell'azione proprio perché più presente e attivo, mentre quello della televisione si marca di una certa passività. La platea fa parte della rappresentazione in atto poiché viene coinvolta dall'attore nella sua recitazione e nella storia che prende forma e porta così ad annullare il confine tra finzione e realtà. Ciò non può in alcun modo succedere con il video, poiché attraverso lo schermo si crea un muro invalicabile. Per esempio, nel monologo di Lucky (Atto primo), a teatro lo spettatore è svincolato dalla prospettiva visiva

¹⁵ Mieczysław Kofta, "Na szkle i na scenie", in «RTV», n. 22, 30.05.1971, s. p.

del regista e può indifferentemente concentrarsi sul personaggio che parla oppure sugli altri attori in scena, cosa che non avviene per la ripresa televisiva dove il regista ci mostra inizialmente Lucky poi la disperazione di Pozzo attaccato alla corda, lo stupore di Vladimiro e il contorcimento di Estragone, per poi riprendere in chiusura il discorso di Lucky e la sua pazzia finale. Il critico teatrale ritiene importante proprio il finale della *pièce* che avviene a scena aperta, senza la chiusura del sipario.¹⁶

Questo espediente registico, smorzando l'atmosfera, permette al pubblico in sala di distaccarsi dalla scena poco alla volta, così da dare la possibilità di continuare a riflettere sull'opera anche dopo l'uscita a teatro. Tale libertà rievoca probabilmente nello spettatore una grande speranza rivolta alle aspettative per il futuro della Nazione. Si può davvero attendere che il Signor *Godot* (visto da alcuni come Edward Gierek) risolva la situazione della Polonia e riporti lo Stato e i suoi cittadini in una condizione di libertà. Il finale televisivo, invece, così controllato nelle tempistiche della messa in onda si interrompe bruscamente con la voce dello *speaker* che introduce il programma successivo senza lasciare la possibilità di soffermarsi sul messaggio conclusivo della *pièce*, così che il telespettatore si trova introdotto senza pause al programma successivo.

Ad avvalorare la tesi per cui *Godot* viene considerato come una possibile condizione politica vi è un articolo pubblicato dalla «Gazeta Wyborcza» nel 2001. L'autrice, Dorota Wzyńska, mostra come si possa a distanza di tempo rivalutare un'opera e capire che cosa veramente questa rappresentazione abbia significato per il pubblico polacco del "disgelo". È stato un evento che ha sconvolto l'*audience* in maniera manicheista suscitando ora entusiasmo, ora indignazione. La critica teatrale prende posizione e, notando la ventata di novità apportata alla scena polacca, esplicita così il suo pensiero:

Czekając na Godota – pierwszy Beckettowski dramat na naszych scenach był upragnioną nowinką z Zachodu- przykładem nowego stylu, nowej formy, nowej estetyki. Krytyka podkreślała wymiar filozoficzny sztuki. Dla szerokiej publiczności w Polsce *Czekając na Godota* miało w tym czasie jeszcze dodatkowe znaczenie

¹⁶ Stefan Treugutt, "Nowa przestrzeń i nowy początek", in «Teatr», n. 1, 01.01.1972, s. p.

polityko-społeczne. Był rok 1957. Tę sztukę, w której Godot obiecuje przyjść i nie dotrzymuje obietnicy, zastosowano do ówczesnej sytuacji Polski- do obietnic, które dawał komunizm, a które nie zostały spełnione. Miał być “raj na ziemi”, miała nastąpić szybko “światłana przyszłość”... ale zapowiadany triumf był wciąż przekładany, właśnie jak nadejście Godota.¹⁷

Quello che si evince dal commento a posteriori della Wyżyńska è proprio il ragionamento di cui tratta la presente ricerca, dimostrando come il pubblico di ogni allestimento sia stato indubbiamente influenzato dal contesto politico, e, in questo caso, del 1971 a Varsavia.



FIGURA 1.1 1971, Teatr Ateneum, Wiesław Michnikowski (Estragone), Zbigniew Zapasiewicz (Vladimiro)

¹⁷ «*Aspettando Godot* – il primo dramma di Beckett sui nostri palcoscenici è stata una novità desiderata dall’Occidente – è l’esempio di uno stile nuovo, di una forma nuova, una nuova estetica. La critica ha sottolineato la dimensione filosofica dell’opera. Per la maggior parte del pubblico in Polonia *Aspettando Godot* aveva a quel tempo in aggiunta significati politico-sociali. Era il 1957. Quest’opera nella quale Godot promette di arrivare e non mantiene la promessa, viene riferita alla presente situazione polacca alla promessa che diede il comunismo e che non venne mantenuta. Avrebbe dovuto essere ‘il paradiso in terra’, avrebbe dovuto arrivare velocemente un ‘futuro luminoso’... ma il trionfo annunciato fu continuamente posticipato, proprio come l’arrivo di Godot», Dorota Wyżyńska, “Godot w garnizonie”, «Gazeta Wyborcza», n. 216, 15.09.2001, s. p.

Inoltre, come vediamo dalla foto, l'allestimento scenico mostra in che modo la strada di campagna delle indicazioni beckettiane sia diventata un mucchio di immondizia, un "Golgota di stracci",¹⁸ a indicare che per l'umanità non ci sono più né consiglio né forza.¹⁹ Tra gli altri temi trattati, quello della crocifissione riprende qui il carattere dell'allusione poetica, facendo in qualche modo riferimento al messianesimo²⁰ e alla situazione continuativa di sacrificio dei polacchi. Il forte rimando al luogo sacro provoca una subitanea immedesimazione dello spettatore polacco nella situazione di sofferenza del Cristo e al crogiolarsi nella propria condizione presente. L'astante non sembra vedere una via d'uscita in quel preciso contesto storico della Polonia comunista sottomessa, ma nutre sempre la speranza di poter uscire dall'*impasse* creatasi anche grazie ai discorsi "provvidenziali" di Edward Gierek. Lo spettacolo così ricco di enigmi sul senso della vita, comunica una profonda compassione verso le sofferenze, le incertezze e le preoccupazioni per il destino dell'uomo. Si denota, infatti, una certa rilevanza e affinità con i malumori che la maggior parte della società polacca stava attraversando. Infatti la ricerca di speranza per la propria condizione è comune a tutti i polacchi negli anni Settanta.

¹⁸ L'espressione "Golgota śmieci" utilizzata da Zofia Sieradzka potrebbe far venire in mente l'arte povera di Kantor per l'utilizzo di materiali umili, ma Prus non conferma tale influenza nella sua carriera, sebbene abbia vissuto a Cracovia durante gli studi universitari. Intervista a Maciej Prus di Silvie Tarditi del 19 aprile 2012 a Varsavia.

¹⁹ Zofia Sieradzka, "Wśród uznanych wielkości", in «Głos Pracy», n. 112, 12.05.1971, s. p.

²⁰ Il messianesimo è una visione filosofica della storia, particolare del romanticismo polacco, teorizzata da Józef Hoene-Wroński, August Cieszkowski e Andrzej Towiański che interpretavano in chiave provvidenzialista la situazione di sofferenza del proprio paese soggetto a dominazione straniera. Si intravedeva il disegno della divina provvidenza negli avvenimenti storici. Cfr. Krystyna Jaworska, "Il romanticismo dopo l'insurrezione", in *Storia della letteratura polacca*, a cura di Luigi Marinelli, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2004, p. 231.



FIGURA 1.2 1971, “Teatr Telewizji”, Wiesław Michnikowski (Estragone) e Zbigniew Zapasiewicz (Vladimiro)

Un aspetto importante ai fini di scorgere i confini del testo beckettiano, oggetto della ricerca, riguarda le traduzioni in polacco di *En Attendant Godot*. Troviamo doveroso almeno accennare prima di concludere l'analisi a qualche esempio poiché tali testi hanno influito insieme alla messa in scena a rendere maggiormente comprensibile l'opera al pubblico polacco. La prima traduzione era stata affidata a Julian Rogoziński il quale si rendeva ben conto dell'importanza dell'opera e aveva cercato di tradurla, come vedremo, nella maniera più “fedele” possibile. Da una prima analisi sulla traduzione si può subito notare come egli si sia basato unicamente sulla versione francese, per il semplice fatto che era uno specialista di questa lingua e quindi, nonostante la traduzione inglese per opera di Beckett fosse già pubblicata nel 1953, non gli sarebbe servita. È per questo motivo che ci troviamo di fronte a un testo “univoco” dal punto di vista delle scelte traduttive, ovvero da una sola lingua, quella francese. A differenza di Antoni Libera²¹ che, conoscendo le due lingue di partenza, può scegliere liberamente da quale trovare la

²¹ Antoni Libera, scrittore, traduttore, critico letterario e regista teatrale, è nato nel 1949 a Varsavia ed è ritenuto il maggiore studioso di Beckett in Polonia.

soluzione migliore.²² Per poter mostrare quanto siano rilevanti le scelte fatte dai traduttori, è fondamentale confrontarle tra di loro annoverando un esempio.²³ La famosa marca di pipa che Pozzo cerca nel primo atto, cambia semplicemente marca in inglese:

Versione francese: (p. 45)

P: J'ai perdu mon **Abdullah**.

Traduzione Rogoziński (p. 44)

P: Zgubiłem moją **Abdulle!**

Abdullaha!²⁵

Versione inglese: (p. 35)

P: I've lost my **Kapp and Peterson**.²⁴

Traduzione Libera (p. 37)

P: (*prawie płacząc*): Zgubiłem gdzieś

Per quanto riguarda i nomi propri di persona troviamo diversi modi per renderli. Per i personaggi della *pièce* non è stato addotto nessun cambiamento, ma vengono solo declinati come si conviene nella lingua d'arrivo e per quelli relativi agli studiosi presenti nel monologo di Lucky o disseminati nell'opera si sceglie se sono dei nomi conosciuti, la versione traslitterata polacca e se sono sconosciuti come i protagonisti, li si declina secondo le regole della grammatica polacca. Un caso a parte, invece, è riservato al sostantivo “pan” (signore).

²² Marek Kędzierski, occupatosi della fortuna di Beckett a partire dalle traduzioni e dai saggi, sottolinea la disomogeneità che si presenta nelle versioni di Rogoziński e di Libera. Al critico sembra di essere di fronte a due testi di autori diversi e ciò è anche dovuto al fatto che traducono da due lingue differenti, il primo come abbiamo visto in francese e il secondo in inglese. Cfr. Marek Kędzierski, “Potyczki wokół Becketta”, in «Teksty», n. 4, 1978, p. 108.

²³ A tal fine utilizziamo le categorie grammaticali, stilistiche e semantiche cogliendone gli aspetti che variano all'interno della stessa lingua per volontà, sensibilità ed esperienza personale del traduttore. Per aiutarci in questa analisi ci affidiamo agli aspetti grammaticali quali il lessico e la sintassi. Se ci soffermiamo sui nomi propri di persone e di cose, possiamo constatare come siano stati tradotti in maniera differente.

²⁴ Per la versione francese si fa riferimento al libro: Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, Paris 1952; invece per quella inglese: Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1956.

²⁵ Sebbene siano presenti vocaboli sostitutivi indicanti Pozzo nel momento in cui ha perso la pipa, viene inserito nelle note che “Abdullah” è una marca di pipa. Si dà per appurato, comunque, che si possa far capire allo spettatore, attraverso i gesti dell'attore che sta cercando una pipa e non qualcos'altro, per di più è nominata la «fajka» pipa, solo qualche battuta prima.

Versione francese: (p. 46) Versione inglese: (p. 35)
P:... (*Il lève la main.*) **Pan** dort. P:... (*Raising his hand.*) Listen! **Pan** sleeps.

Traduzione di Rogoziński (p. 45) Traduzione di Libera (p. 38):
P: (*unosí rękę*) **Bożek Pan** śpi. (*Podnosi rękę*) **Faun** już śpi.

Questo vocabolo, che rimane invariato nella versione francese e inglese, deve necessariamente essere reso in altro modo in polacco. Difatti, sebbene nella lingua di arrivo questo termine abbia molteplici significati, ma quello di signore è quello più comune, lasciare la forma “pan” avrebbe perso la connotazione della divinità pagana greca che aveva nel testo originale. Ha optato quindi per il vocabolo Faun (Fauno).²⁶ Questa scelta fa sì che non si creino incomprensioni nel lettore polacco e che venga mantenuta la stessa area semantica della parola originale. Rogoziński invece per mantenere il significato ha aggiunto il termine “Bożek” (dio).

Altro lessico da analizzare fa parte di quella che viene definita in francese “*langue verte*” (lingua verde), ovvero quell’area semantica comprendente gli insulti, presenti a profusione nella *pièce* senza comunque mai cadere nella grettezza di un’opera comica di bassa categoria. Non lasciano indifferenti in francese e inglese le espressioni usate nelle dispute orali tra Vladimiro ed Estragone, e si può anticipare che la traduzione polacca ne è invece in qualche modo attenuata. I dialoghi tra i due personaggi sono arricchiti di vocaboli scurrili che comprendono tutta la gamma dei bisogni fisiologici fondamentali dell’uomo: Estragone si lamenta sempre della fame e del mal di piedi e Vladimiro, a causa del problema alle vie urinarie, deve spesso uscire dalla scena; quando incontrano l’altra coppia di personaggi insultano senza mezze misure Lucky e per passare il tempo decidono anche di parodiarli offendendosi a vicenda. Pozzo nel suo monologo denigra non solo la terra su cui si trova a vivere, ma anche Lucky senza dargli possibilità di risposta, essendo lui il padrone e l’altro il servo. Quindi in generale tutti si rivolgono impropri che si è però soliti utilizzare tra persone che si conoscono intimamente:

²⁶ «Właśnie z Faunem utożsamiano Pana w starożytnym Rzymie» (Proprio con Fauno si identifica il dio Pan nell’antica Roma), Samuel Beckett, *Dramaty, Wybór*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1995, p. 38.

in un punto del secondo atto, infatti, Estragone chiede a Vladimiro «da quanto tempo... siamo insieme?», «non lo so, da cinquant'anni forse».

Quella delle offese è una caratteristica di quest'opera beckettiana e fa parte di quel linguaggio basso che Beckett lega magistralmente con le questioni esistenziali più propriamente filosofiche. Un esempio eclatante di questo procedimento dato dalla descrizione di «chaude-pisse d'existence»²⁷ (schifo di esistenza), dove il primo termine appartiene al gergo scurrile basso e il secondo più propriamente al linguaggio filosofico. Queste imprecazioni riferite alla condizione esistenziale, al tempo e ai personaggi che si aggrediscono verbalmente l'uno con l'altro, si trovano in tutta l'opera. L'utilizzo diffuso di questa «langue verte» serve a Beckett come sfogo per far vedere i personaggi come realmente sono. Dà all'autore la possibilità di rappresentarli liberi dal punto di vista formale.

Per questo va ricordato che gli insulti sono di volta in volta più pungenti nella lingua inglese. Infatti nella traduzione di Beckett è evidente il tentativo di mantenere, se non di rendere più volgare, l'espressione presa in esame. Se si prende ad esempio, togliendola dal contesto, solo la frase francese di Vladimiro «mais non, voyons! De la mort»²⁸ (ma no, della morte) e se la si compara con quella inglese «Imbecille! From death»,²⁹ si può capire come voglia esasperare i rapporti tra i personaggi. Un caso particolare consiste nella traduzione di «cons» e «apes», rispettivamente coglioni e scimmioni, che denota una notevole libertà traduttiva. Questa categoria di parole è di traduzione soggettiva. Oltre quindi a essere diversa nelle due lingue di partenza, è resa nella lingua polacca in vari modi. Nel caso seguente la traduzione cambia proprio perché il riferimento di partenza è diverso. Rogoziński segue la versione francese e Libera traduce da quella inglese.

Versione francese: (p. 15)
E: Les gens sont des **cons**.

Versione inglese: (p. 15)
E: People are bloody ignorant **apes**.

²⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, Paris 1952, p. 80.

²⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁹ Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1956, p. 15.

Traduzione di Rogoziński (p. 13)
E: Ludzie to **kutasy**.

Traduzione di Libera (p. 11)
E: Ludzie to **barany**.

Se nella versione francese c'è semplicemente l'insulto riferito a uno stato emotivo, in quella inglese ci troviamo davanti a una metafora per descrivere l'atteggiamento degli uomini. Infatti "apes" è letteralmente scimmione, ma in senso lato stupido che non si applica a capire a fondo. Per quanto riguarda il testo polacco, si intravede la volontà di Libera di rendere la fraseologia per non perdere il significato dell'espressione. Effettivamente si usa "barany" (letteralmente montone) per descrivere gente stupida. Benché nella coppia di personaggi Vladimiro sembri rappresentare la mente, e quindi un uomo di rispetto, cede in realtà anche lui ad atteggiamenti poco ortodossi. Infatti proprio all'inizio del primo atto lo vediamo sputare. Rogoziński mantiene un livello decisamente basso e volgare.

Trattiamo ora la più piccola particella del discorso: l'articolo. Come è noto nelle lingue slave non è presente l'articolo per determinare i sostantivi. Ovviamente ciò non comporta nessun problema per la traduzione, che non ne viene impoverita data la sua mancanza implicita. Solamente in un caso il traduttore ha dovuto trovare una soluzione per la traduzione dell'articolo presente nelle versioni originali. L'esempio che proponiamo, uno dei passaggi più lirici del Beckett drammaturgo, è di particolare rilievo perché l'articolo, come unità lessicale, costituisce la battuta stessa. Rogoziński decide di sostituirlo con un avverbio, Libera con il sostantivo a cui si riferisce nell'originale e, per evitare di perdere l'unità lessicale, importante dal punto di vista comunicativo, ha pensato di ripetere il sostantivo "krzew" (arbusto) con una alternanza di sinonimi: viene così mantenuto il senso di *suspence* con i tre puntini che è dato dal trattino nelle versioni originali.

Versione francese: (p. 16)

V: On dirait un saule.

E: Où sont les feuilles?

V: Il doit être mort.

E: Finis les pleurs.

V: A moins que ne soit pas la saison.

E: Ce ne serait pas plutôt
un arbrisseau?

V: Un arbuste.

Versione inglese: (p. 14)

V: I don't know. A willow.

E: Where are the leaves?

V: It must be dead.

E: No more weeping.

V: Or perhaps it's not the season.

E: Looks to me more like a bush.

V: A shrub.

E: Un arbrisseau.
V: **Un-** (*Il se reprend*).
Qu'est-ce que tu veux Insinuer?
Qu'on s'est trompé d'endroit?

E: A bush.
V: **A-**.
What are insinuating?
That We've come to the wrong
place?

Traduzione di Rogoziński:
V: Tak jakby wierzba.
E: A gdzie liście?
V: Musiało uschnąć.
E: Mała szkoda.
V: Chyba że teraz nie pora na liście.
E: Czy to raczej nie drzewko?
V: Krzak.
E: Dzewewko.
V: Właściwie... (ożywia się) Co to za
insynuacje?
Że pomyliliśmy się co do miejsca?

Traduzione di Libera (p. 14)
V: Czy ja wiem. Wierzba.
E: A liście?
V: Widać uschła.
E: Już nie płacze.
V: Albo to nie pora.
E: Wygląda raczej na krzak.
V: Krzew.
E: Krzak.
V: Krzew. (Spostrzegłszy się
naraz).
Ty podejrzewasz... że pomyliliśmy
miejsce?

Una delle caratteristiche stilistiche principali che ha particolare rilievo in tutta l'opera di Beckett consiste nella sua comicità. Infatti, come sottolinea Gianni Celati nel suo saggio "L'interpolazione e il gag": «Lo scrittore utilizza ogni genere di effetto comico, dal gag immagine leggibile visivamente come pantomima descrittiva, al gag verbale sotto forma di commento o ragionamento, al gag situazione dove due diversi autismi messi a confronto perpetuano un disastroso sfasamento iniziale fino al limite di sostenibilità».³⁰ Ai fini della nostra analisi prenderemo in considerazione solo quelli verbali, i cosiddetti *puns*, giochi di parole.

Come spiega Alexieva Bistra nel saggio sulla traduzione dei giochi linguistici, essi possono essere di diverso tipo: basati sulla morfologia della parola o sulla semantica. Molto spesso, infatti, si tratta di rapporti tra le parole di polisemia, omofonia, omonimia e omografia.³¹ Inoltre, secondo Valerio Fissore, in principio i giochi di parole sarebbero intraducibili, così legati al linguaggio

³⁰ Gianni Celati, "L'interpolazione e il gag", in *Le ceneri della commedia*, Bulzoni Editore, Roma 1997, p. 91.

³¹ Alexieva Bistra, "There must be some system in this madness", in *Traduction, Essays on punning and translation*, edited by Dirk Delabastia, St. Jerome Publishing, Manchester 1997, p. 153.

della lingua di partenza che ne risulterebbe comunque una frase in traduzione liberamente manipolata.³²

Siamo quindi di fronte a una decisione prettamente individuale. Di seguito alcuni esempi di tipo morfologico: nel secondo atto Estragone e Vladimiro parlano del paesaggio che li circonda. A Vladimiro fa venire in mente il “Vaucluse”, la regione dove erano stati insieme a vendemmiare con Estragone, ma quest’ultimo dice di non ricordarsi di nessun Vaucluse, piuttosto, asserisce che lui è sempre stato lì nel “Merdecluse”. Se l’autore usa la tattica di creare una nuova parola nella lingua di arrivo *inglesizzandola* del tutto, e quindi al posto del Vaucluse si trova la regione della “Macon country”, Libera, dal canto suo, cerca di lasciare il gioco di parole, mantenendone il senso e documentandolo puntualmente nelle note. Con la parola “Śrocluse” conserva la struttura del gag *polonizzando* la prima parte “sro” dal verbo “srać” (espressione volgare per “defecare”) e conservando traccia del francese, ovvero “dell’altro” nella seconda parte. Rogoziński coniando il termine “Srajdole” si avvale nella prima parte della parola sempre del verbo “srać”, ma l’ultima parte ricorda gli insulti polacchi per avvicinarsi alla lingua di arrivo.

Comparando le due versioni abbiamo quindi trovato interessante accennare, attraverso solo alcuni degli esempi, ai due modi di tradurre di Rogoziński e Libera. Come scrive Valerio Fissore in *A theoretical approach*, come un autore appartiene a un tempo e a uno spazio e quindi le parole hanno significato in quel tempo e quello spazio,³³ così anche il traduttore sarà influenzato dal tempo e dalla società in cui vive.

Abbiamo notato, quindi, come le due traduzioni polacche si differenzino dal punto di vista stilistico e di scelta dei termini proprio perché lo stesso testo viene tradotto in epoche differenti e, come è noto, la lingua subisce una continua evoluzione. Infatti, se la traduzione di Rogoziński risale alla pubblicazione, come abbiamo visto in «Dialog» nel 1956, la prima traduzione di Libera è del 1988 e la seconda aggiornata del 1995, anche grazie alle modifiche che apporta dopo aver messo in scena l’opera in qualità di regista. L’analisi ci ha portato a comprendere i possibili

³² Valerio Fissore, *Translation: A theoretical approach*, Trauben, Torino 2001, p. 22.

³³ *Ibidem*, p. 9.

motivi delle scelte traduttive di Antoni Libera e della sua propensione a scegliere la versione francese piuttosto che quella inglese o viceversa a seconda del suo sentire il testo.³⁴ Si può constatare, inoltre, che le due traduzioni polacche (quella di Rogoziński e quella di Libera) sono molto diverse, facendoci capire come le rappresentazioni teatrali possano essere influenzate perché all'interno della stessa lingua si possano di volta in volta scegliere vocaboli, che sebbene abbiano lo stesso significato, non dicano la stessa cosa e quindi non comunichino lo stesso messaggio. In altre parole, il quadro finale della rappresentazione cambia perché intessuto da fili che, benché mostrino la stessa figura, risultano avere volutamente sfumature diverse.

Alla luce di tali considerazioni notiamo come risulti centrale, dunque, il testo teatrale e il suo utilizzo attraverso la scena da parte del regista. Siamo partiti da un discorso incentrato sul lavoro artistico del regista, Maciej Prus, che ci ha portato a soffermarci sul particolare genere del teatro in televisione e nello specifico dei confini così permeabili che esistono tra allestimento televisivo e teatrale. Non abbiamo perso di vista il vero protagonista del saggio: *Aspettando Godot* nella Polonia degli anni Settanta. Infatti, abbiamo percorso i confini dei due mezzi osservando come attraverso la lente della macchina da presa sembra di vedere un altro spettacolo, cambia l'idea di base della visione del dramma perché si vede lo spettacolo attraverso l'occhio del regista e non si ha di fronte una libertà di movimento sulla scena. Lo spettatore, immedesimandosi nei personaggi e nei suoi sentimenti, primo fra tutti quello dell'attesa, rivive la propria situazione della Polonia dell'inizio degli anni Settanta, verso un possibile cambiamento: Godot come speranza di un futuro migliore. Abbiamo concluso la ricerca indagando in quale misura i confini linguistici tra le traduzioni di Rogoziński e Libera non siano limitativi poiché il teatro di Beckett è mosso da una continua ricerca di linguaggi espressivi e attraverso l'analisi delle scelte traduttive si riescono a cogliere i vari aspetti sia dell'umorismo beckettiano che degli aspetti psicologici degli stati d'animo dell'individuo.

³⁴ D'altronde, come ci ha confermato nell'intervista Libera (19 aprile 2012), è proprio il drammaturgo irlandese che gli ha concesso questa libertà.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beckett Samuel, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, Paris 1952.
- Beckett Samuel, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1956.
- Beckett Samuel, *Teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Beckett Samuel, *Dramaty, Wybór*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1995.
- Eustachiewicz Leszek, *Dramaturgia polska w latach 1945-77*, Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, Warszawa 1979.
- Fissore Valerio, *Translation: A theoretical approach*, Trauben, Torino 2001.
- Grodzicki August, "Godot po latach", in «Życie Warszawy», n. 105, 06.05.1971, s. p.
- Jaworska Krystyna, *Il romanticismo dopo l'insurrezione*, in Marinelli Luigi (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2004, pp. 230- 273.
- Kędziński Marek, "Potyczki wokół Becketta", in «Teksty», n. 4, 1978.
- Kenner Hugh, *A reader's guide to Samuel Beckett*, Thames and Hudson, London 1973.
- Kofta Mieczysław, "Na szkle i na scenie", in «RTV», n. 22, 30.05.1971, s. p.
- Marszałek Maria, "Czy istnieje przepis na idealnego reżysera?", in «Ekran», n. 37, 10.11.1972.
- Prono Franco, *Il teatro in televisione*, Dino Audino Editore, Roma 2011.
- Rutkiewicz Witold, *Między Słowackim a Mniszkówną*, cartella relativa a Prus Maciej, archivio dell'Instytut Teatralny.
- Sieradzka Zofia, "Wśród uznanych wielkości", in «Głos Pracy», n. 112, 12.05.1971, s. p.
- Szczepański Jan Alfred, "Reżyser w rozterce", in «Trybuna Ludu», n. 53, 23.02.1972, s. p.
- Treugutt Stefan, "Nowa przestrzeń i nowy początek", «Teatr», n. 1, 01.01.1972, s. p.
- Wyżyńska Dorota, "Godot w garnizonie", in «Gazeta Wyborcza», n. 216, 15.09.2001, s. p.

Zachowska Jadwiga i Szalagan Alicja (pod red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne, t. 8, Warszawa 2003, pp. 287-288.

KEY WORDS: Television Theatre, Waiting, borders of translation

Parole chiave: Teatro televisivo, l'attesa, traduzioni a confronto

ABSTRACT: *Waiting for Godot* is known to be the drama that made Beckett famous all around the world. What we will analyse in this essay is the power of this piece of art with its universal themes that go beyond national borders. In this particular case the polish spectator sees what is close to him/her at that particular time. We shall focus on Poland in the 70's. One of the main topics of the drama is the act of waiting and most of the critics saw in it the expectations of the positive "political future" announced by politicians. The director Maciej Prus, known for his high performances, directed the play on the stage and in the studio for a television known as "Teatr Telewizji" and we will see how he staged it in a different way and how the linguistic borders can be easily overcome.

MANUEL PUIG:

UN CASO LETTERARIO DI SUPERAMENTO DEI CONFINI

Alex Borio

1. INTRODUZIONE

L'evanescenza dei confini empirici è fra gli argomenti privilegiati per un'analisi interdisciplinare. Soprattutto nel periodo storico attuale, durante il quale i processi di globalizzazione hanno reso gli orizzonti fisici e temporali labili e mutevoli, le chiavi di lettura del fenomeno che si propone di indagare il presente volume, i confini in movimento, sono molteplici. In questa sede si intende illustrare una prospettiva letterario-psicoanalitica.

Lo stimolo che induce alla declinazione narrativa del sé e della contingenza è proprio di ogni individuo, e rappresenta uno strumento d'indagine per le dinamiche di comunicazione interculturale. Attraverso l'esempio specifico rappresentato da Manuel Puig, questo articolo si pone l'obiettivo di analizzare il processo letterario in qualità di connettore di differenti identità.

Lo scrittore da me scelto, si rivela emblematico in virtù di una produzione narrativa che si fonda sul vissuto quotidiano, e che pertanto, in misura ancor più diretta rispetto a narrazioni allegoriche o fantastiche, propone eventi che chiunque potrebbe vivere o, quantomeno, rispetto ai quali si raffronterebbe in modo analogo ai protagonisti delle opere puigiane.

Quindi la comunanza (fondata sulla comprensione) fra scrittore e lettore si riscontra su basi concrete e psicologiche. Risulta interessante a tal proposito un'affermazione dello stesso Puig, estrapolata dall'intervista *Conversazione con Manuel Puig (scrittore)* di Dorian Fasoli per Riflessioni.it – giugno 2008:

Mi ha sempre interessato la psicologia e, nell'ambito psicoanalitico, particolarmente la scuola di Lacan, che ritengo sia molto liberatrice, una scuola ottimista che crede si possa mettere ordine nella testa della gente. A me, ad esempio, è piaciuta molto questa proposta

lacaniana di vedere l'inconscio come un modello di organizzazione paragonabile a un linguaggio. Il fatto che l'inconscio non sia una borsa piena di gatti rabbiosi ma, al contrario, tutto un sistema organizzato. Ciò ti dà la speranza che forse trovi il tasto giusto e ci vedi più chiaro.¹

Questa citazione esprime un preciso punto di vista (quasi una dichiarazione d'intento): ovvero l'importanza della ricostruzione del vissuto.

Manuel Puig è scrittore particolarmente rappresentativo della letteratura globale (o, per ricorrere al termine utilizzato da Wolfgang Goethe nel 1827, mondiale), intesa come narrazione di vicende/ casistiche stereotipiche sperimentabili da personaggi archetipici, raccontate attraverso modalità narrative (per quanto differentemente elaborate) riconducibili a precisi modelli. Come dire: da una matrice originale son nate e continuano a nascere numerose versioni di determinati casi esemplari, nei confronti dei quali gli epigoni mantengono un costante grado di referenzialità.

In merito, sono emblematici i personaggi archetipici: si consideri per esempio Don Giovanni, i cui tratti distintivi si riscontrano in numerosissimi seduttori apparsi sul panorama letterario mondiale.

Un ulteriore esempio è fornito dalla diffusa presenza in letteratura della cosiddetta coppia perversa, ovvero dal legame che sovverte le convenzioni sociali e razziali prima ancora che sessuali. Si considerino romanzi fra loro distanti cronologicamente come *Lancillotto o il cavaliere della carretta* (databile fra il 1170 e il 1180) di Chrétien de Troyes, *Pamela* (1741) di Samuel Richardson, *Gli elisir del diavolo* (1815) di Ernst Theodor Amadeus Hoffman e *L'amante* (1992) di Marguerite Duras.

In sostanza l'uomo rielabora la storia, personale e collettiva, e intesse un fitto legame "narrativo" di corrispondenze con se stesso e la collettività. In tal senso appare significativo il principio di comunanza recondita formulato da Jung, che elaborando la teoria dell'inconscio collettivo scrisse:

al mondo effimero della nostra coscienza essi [modelli] comunicano una vita psichica sconosciuta, appartenente a un lontano passato;

¹ http://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/manuel-puig.htm, consultato in data 07/01/2013.

comunicano lo spirito dei nostri ignoti antenati, il loro modo di pensare e di sentire, il loro modo di sperimentare la vita e il mondo, gli uomini e gli dei. L'esistenza di questi stati arcaici costituisce presumibilmente la fonte della credenza nella reincarnazione e nella credenza di "vite anteriori".²

1.2 La letteratura come connettore interculturale

Un vecchio detto afferma che le storie non mutano, cambia solo il modo di raccontarle. Il ripetersi di elementi comuni nell'ambito delle letterature mondiali (le quali sostanzialmente trattano esperienze e vicende concepite dal punto di vista umano, fondate di conseguenza su una prospettiva antropocentrica) rivela che il principio di creazione letteraria è fondamentalmente sistemico e referenziale. Infatti la letteratura aggrega e configura alcune funzioni narrative basilari precostituite, rielaborandole in strutture narrative autonome.

Ritenendo spunti narrativi basilari gli stimoli culturali che qualsiasi contesto trasmette, potremmo intendere le letterature nate nel corso del tempo come vere e proprie articolazioni di un vasto numero di idee fondamentali.

Anzitutto occorre considerare che l'essere umano è condannato a esprimersi. E, principalmente, si esprime producendo letteratura, in un certo senso autobiografica a livello immediato. Infatti l'individuo si costituisce a partire dall'esposizione del sé, traducendo la propria interiorità e comunicandola. L'inconscio determina i comportamenti individuali e induce a esprimerli in un contesto sociale. Ma per poter interagire col contesto l'individuo deve anzitutto relazionarsi con se stesso e raccontarsi. A tal proposito, esaminando la teoria formulata sull'inconscio da Jacques Lacan, Massimo Recalcati scrive:

La parola è ciò che attribuisce un senso storico alla vita. È solo il suo potere simbolico che umanizza la vita. L'esperienza della parola analitica è l'esperienza di una risoggettivazione progressiva, attraverso la parola, del proprio tempo storico. Ma, possiamo chiederci, questa risoggettivazione deve essere pensata come

² JUNG, Carl Gustav, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-54), Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 27.

una sorta di metabolismo psichico? Per Lacan l'inconscio come "capitolo censurato della mia storia" designa l'inconscio non tanto come riserva segreta del senso, ma come ciò che deve essere restituito al senso.³

L'inconscio si configura, citando nuovamente Jacques Lacan, come capitolo censurato del libro della storia del soggetto. Ricorrendo alle parole "capitolo" e "storia", Lacan propone una visione linguistico letteraria dell'individuo. Il linguaggio è fondamentale, e il processo che regola l'articolazione linguistica si attiva stabilendo a livello inconscio dinamiche combinatorie che influenzano la produzione consapevole e intenzionale di senso. Tutte le formazioni dell'inconscio hanno struttura di linguaggio, sono pensieri articolati che rispondono a leggi proprie che il soggetto non comprende in modo immediato, poiché si tratta di un linguaggio in codice, che deve essere tradotto e raccontato.

In sostanza l'inconscio traduce in linguaggio stimoli e impulsi, e impone di concepire una modalità espressiva del linguaggio a livello cosciente. Risulta pertanto fondamentale la funzione della parola inconscia satura di significati che, elaborata analiticamente, permette di trascrivere l'inconscio e di conferire continuità e coerenza al discorso cosciente.

Come dire: il soggetto reca in se stesso il principio di interazione con l'alterità, riscontrabile anzitutto nella distinzione inconscio-conscio, ed è pertanto geneticamente predisposto alla decifrazione dei codici e alla loro riproposizione. E li ripropone esponendoli in linguaggio narrativamente strutturato. Statisticamente, è comprovata l'esistenza di fenomeni letterari diacronici riconosciuti come originali benché rispecchino in modo fedele modelli esistenti. La corrispondenza strutturale fra opere nate in contesti differenti è spesso evidente, un esempio è rappresentato dai romanzi organizzati in numerosi blocchi narrativi non introdotti da raccordi. Si pensi a romanzi quali *Pedro Paramo* di Juan Rulfo e *Vite Nuove* di Ingo Schulze (rispettivamente pubblicati nel 1955 e nel 2007), i quali articolano frammentariamente la vicenda narrata. Oppure classici quali *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (1760-1767) di Laurence Sterne, che espone

³ <http://www.psychiatryonline.it/node/3409>, consultato in data 07/01/2013.

la vita del protagonista attraverso l'accumulo episodico delle situazioni che ha vissuto.

In merito al caso menzionato, il principio uniformante è significativo dal punto di vista della suddivisione del flusso del testo. Manuel Puig rientra perfettamente in questa categoria, poiché i romanzi da lui scritti sono suddivisi in frazioni narrative che costituiscono veri e propri segmenti autosufficienti.

2. LA NARRATIVA DI MANUEL PUIG

Manuel Puig (General Villegas, 28 dicembre 1932–Cuernavaca, 22 luglio 1990) attraverso i suoi romanzi ha rielaborato la realtà vissuta (propria e altrui), evitando il ricorso all'allegoria o alla declinazione fantastica (tranne nel caso di *Pube Angelicale*, dove però l'elemento futuristico riflette una proiezione psicologica della protagonista e costituisce un contesto fondato su basi logiche e pragmatiche). Lo scrittore argentino rappresenta un esempio emblematico della figura dell'apolide: nato nel 1932 a General Villegas nella provincia di Buenos Aires, nel 1946 si è trasferito a Buenos Aires dove si è diplomato e in seguito laureato in filosofia, dopo aver abbandonato il corso di laurea in architettura. Ottenne una borsa di studio per seguire i corsi di Cesare Zavattini al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e in Italia cominciò a lavorare come autore di recensioni e approfondimenti a tema cinematografico. Il sogno nel cassetto del giovane Puig era quello di diventare sceneggiatore e scrivere per il cinema e la tv.

L'ambiente smaccatamente commerciale di Cinecittà tuttavia non soddisfece le sue aspettative, e per questo motivo all'inizio degli anni Sessanta ritornò a Buenos Aires, dove scrisse nel 1968 il suo primo romanzo, *Il tradimento di Rita Hayworth*, che ottenne un grande riscontro sia di pubblico che di critica, venendo tradotto in molte lingue e segnalato da una giuria di critici del quotidiano parigino *Le Monde* fra i cinque romanzi stranieri più meritevoli di encomio apparsi nel biennio 1968-1969. Il suo secondo romanzo, *Una frase, un rigo appena*, pubblicato nel 1969, fu altrettanto apprezzato. Nel 1973 Puig abbandonò l'Argentina (per non tornarvi più) a seguito alla censura che, muovendo accuse di pornografia, colpì inflessibilmente il suo romanzo *Fattac-*

cio a Buenos Aires, scritto nel 1973. Trasferitosi in Messico scrisse e pubblicò, nel 1976, *Il bacio della donna ragno* (del quale scrisse anche una versione teatrale e che il regista brasiliano Hector Babenco omaggiò realizzando nel 1985 un film il cui protagonista, William Hurt, interpretando il personaggio di Molina vinse l'oscar per il miglior attore protagonista). Dal 1978 al 1980 Puig visse a New York, dove ricoprì il ruolo di lettore presso la Columbia University e dove realizzò i suoi successivi lavori, ovvero il già citato *Pube angelicale* e *Queste pagine maledette* (datati rispettivamente 1979 e 1980). Si trasferì poi a Rio de Janeiro, dove scrisse *Sangue di amore corrisposto* (1982) e *Scende la notte tropicale* (1988), per poi tornare definitivamente in Messico a Cuernavaca nel 1989, dove morì nel 1990 a seguito delle complicazioni riportate nel corso di un'operazione chirurgica alla cistifellea.

Scrisse in tutto otto romanzi, tre opere teatrali (fra le quali, nel 1987, *Il mistero del mazzo di rose*) e i saggi *Agonia di un decennio: New York '78* e *Gli occhi di Greta Garbo* (1984 e 1993). Assorbendo gli stimoli culturali e sociali che hanno contraddistinto gli ambienti nei quali è vissuto, Manuel Puig ha plasmato i suoi personaggi in maniera corrispondente alla realtà dei luoghi che rappresentano lo scenario delle sue opere (l'Argentina nel caso nel caso delle prime sei, New York relativamente a *Queste pagine maledette* e il Brasile per quanto riguarda le ultime due). E, fatto significativo, in due occasioni scrisse addirittura la sua opera in una lingua diversa dalla propria: *Eternal curse on the reader of these pages* in inglese (in italiano: *Queste pagine maledette*) e *Sangre de amor correspondido* in brasiliano (in italiano: *Sangue di amore corrisposto*).

Ecco un dato al quale riservare attenzione: il camaleontismo linguistico dello scrittore argentino ne riflette il preciso intento di affrancarsi da qualsiasi autorità: quella paterna (da bambino lo scrittore soffrì per il rapporto con un padre tirannico, affezionandosi alla madre che rappresentò la vera figura di riferimento lungo tutto l'arco della sua vita), quella politica (il regime dittatoriale imperante in Argentina dalla quale il giovane Puig fuggì, per tornare solo momentaneamente dopo la propria parentesi italiana) e quella espressiva (cioè le modalità espressive rigidamente canonizzate e artificiose che non riflettono la spontaneità del parlato e, ancor più, del pensare).

I protagonisti dei suoi romanzi non sono eroi che compiono

gesta fuori dell'ordinario, non occupano mai una posizione (sociale ed emotiva) dalla quale consegue e sia possibile l'esercizio di autorità. Spesso anzi la subiscono: si tratta infatti di persone subordinate socialmente e psicologicamente, gente comune che si trova a far fronte alle proprie frustrazioni e al disagio ambientale. Oppure individui soddisfatti di una vita semplice senza affermazioni particolari.

Le opere di Manuel Puig sono in sostanza focalizzate sul minimo comun denominatore di qualsiasi contesto, a prescindere dalle peculiari dinamiche sociopolitiche. Puig racconta l'opposizione fra l'ordine e il rigore dell'individuo e quello del sistema sociale costituito nel quale si trova calato, e mette in scena i moti intimi, istintivi dei protagonisti. L'istintualità umana, considerata nei suoi aspetti più immediati, è un fattore comune a livello universale, e perciò Manuel Puig propone personaggi identificabili col lettore di qualsiasi latitudine. Il legame con la prospettiva letterario-psicoanalitica proposta nell'introduzione appare dunque fondato.

Un altro aspetto sul quale occorre soffermarsi è quello rappresentato dalla struttura formale dei romanzi puigiani, organizzati in frammenti in modo da riflettere credibilmente la frammentarietà che contraddistingue la vita reale. Giuseppe Mallozzi, autore di *Manuel Puig. La vita, la letteratura, il cinema*, saggio monografico dedicato a Puig, afferma nel corso di un'intervista realizzata da Alessandro Ticozzi:

Ogni romanzo di Puig è diverso dall'altro, perché l'autore era solito mescolare diverse tecniche di scrittura, inventando una nuova forma narrativa. Per esempio, mescolava frammenti di radio-teatro e temi scolastici, testi burocratici e diari intimi, dialoghi telefonici e monologhi interiori. Già nel suo primo romanzo, *Il tradimento di Rita Hayworth*, Puig aveva inserito tutto questo materiale, tanto che il suo primo libro può essere considerato da solo come la summa di tutta la sua opera letteraria. Dimostrava di aver compreso bene la lezione di Joyce: molteplicità di tecniche narrative, rottura dell'ordine lineare del tempo, assenza di un narratore unico. In altri romanzi, come per esempio *Il bacio della donna ragno*, fa un uso massiccio del dialogo, senza nemmeno un tratto di prosa descrittiva.⁴

⁴ (http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/giugno/INTERVISTE/1_mallozzi.htm, consultato in data 07/01/2013)

Ogni vicenda raccontata dallo scrittore è articolata in segmenti che costituiscono vere e proprie parentesi narrative auto-sufficienti. Estratti da quotidiani, stralci di dialoghi, verbali: un accumulo di veri e propri materiali di repertorio che si susseguono conferendo alle storie lo spessore della verità. E, aspetto ancor più interessante, anche sotto il profilo formale la concezione delle opere denota l'affrancamento (per quanto possibile) da qualsiasi forma di autorità, anche quella dell'autore: Puig si rivolge ai propri lettori assumendo la posizione di mero aggregatore di testimonianze, registrate e assemblate senza che assumano necessariamente fluidità narrativa, non badando alla scorrevolezza dell'insieme. Anzi: la lettura dei suoi romanzi assume spesso un incedere sincopato, ruvido: dialoghi e frammenti che si susseguono in virtù di uno sviluppo logico-sequenziale non spiegato verbalmente o reso sintatticamente attraverso il ricorso a congiunzioni e nessi temporali, ma dalla comunicazione costante fra le informazioni che i singoli blocchi narrativi contengono. Ecco tre esempi.

In *Fattaccio a Buenos Aires* si noti la successione del frammento in cui vengono riferite le azioni compiute dal protagonista, Leo Druscovich, fra il 21 e il 22 maggio 1969. Nella sezione conclusiva si legge:

«Prese la strada numero 9, che conduce a Rosario [...] Nel cercare di superare un altro veicolo sulla destra, in un tratto che precedeva una curva, perse il controllo della macchina e capottò»⁵. Segue uno spazio bianco, che precede l'inserito successivo: «*Autopsia medico-legale* Luogo: Baradero Data: 22 maggio 1969 Nome: sconosciuto Immatricolazione: Sesso maschile, incidente avvenuto su strada n. 9, guidava automobile, ribaltamento».⁶

In *Una frase, un rigo appena* si consideri l'incipit:

«*Trafiletto apparso nel numero corrispondente all'aprile 1947 della rivista mensile "il nostro vicinato", pubblicata a Coronel Vallejos, provincia di Buenos Aires. COMPLANTO DECESSO. La scomparsa del signor Juan Carlos Etchepare, occorsa il 18 aprile ultimo scorso, alla pre-*

⁵ Manuel Puig, *Fattaccio a Buenos Aires*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 207.

⁶ *Ibid.*

coce età di ventinove anni dopo aver subito le alterne vicende di una lunga malattia». ⁷

Il blocco che segue riporta una lettera con la quale un personaggio si introduce:

«Buenos Aires, 12 maggio 1947 Stimata Signora Leonor, ho appreso la triste notizia dalla rivista “il nostro vicinato” e dopo molte esitazioni oso inviarLe le mie condoglianze per la morte di Suo Figlio. Io sono Nélide Fernández in Massa, mi chiamavano Nené, si ricorda di me». ⁸

Ne *Il bacio della donna ragno* è emblematica la conclusione di un dialogo fra uno dei protagonisti (Molina) e il direttore del carcere nel quale è detenuto: «DETENUTO Converrebbe che io tornassi in cella con un pacco, e qui le ho preparato la lista, se lei è d'accordo [...] DIRETTORE Mi faccia vedere...» ⁹. Dopo il consueto spazio bianco segue la trascrizione della lista menzionata: «Lista di cose per pacco a Molina, per favore tutto in due borse col manico, come lo porta mia madre». ¹⁰

La mancanza di congiunzione descrittiva adempie a un duplice compito: quello già anticipato di omettere dai testi una voce autoritaria onnisciente che filtri gli avvenimenti attraverso il proprio punto di vista (e in tal senso, la scansione dei fatti risulta rigorosa al punto di rispettarne scrupolosamente la successione cronologica), e di conseguenza il rispetto dell'identità altrui, registrata e proposta oggettivamente e non alterata.

Manuel Puig si propone come un cronista fenzionale obiettivo in massimo grado: i suoi personaggi nascono dalla realtà, si esprimono utilizzando il lessico caratteristico dei contesti ai quali appartengono e interagiscono nel rispetto della verosimiglianza. Ogni situazione viene esposta presentandola, nella sua nuda essenza, proponendone le caratteristiche, e componendo un mosaico che risulti complessivamente coerente nell'insieme dei tasselli che lo compongono.

⁷ *Una frase, un rigo appena*, Sellerio, Palermo 1996, p. 12.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Il bacio della donna ragno*, Einaudi, Torino 2005, p. 172.

¹⁰ *Ibid.*

Ci troviamo di fronte dunque a un apparente paradosso: porzioni narrative autosufficienti che non necessiterebbero l'apporto di quelle precedenti e di quelle successive per acquisire senso, che configurano tuttavia romanzi estremamente coesi e compatti. La narrativa di Puig vanta precursori illustri addirittura risalenti agli albori del romanzo: si pensi infatti ai romanzi epistolari, che organizzano il narrato in porzioni narrative rappresentate da lettere. Impossibile non citare capisaldi quali *Pamela* di Samuel Richardson e *Le relazioni pericolose* di Choderlos de Laclos (rispettivamente 1740 e 1782), limitandosi a citare solo due esempi che denotano però contesti culturali e geografici fra loro differenti (anglosassone nel primo caso e francese nel secondo). Interessante considerare nuovamente come la frammentazione del testo sia una caratteristica riscontrabile in numerosissime opere appartenenti correnti letterarie distinte e differenti contesti storici e culturali. In fondo, sono presenti capitoli e titoli o perlomeno interruzioni nel flusso del testo sia nei romanzi più coesi sotto il punto di vista della distribuzione del testo che in alcune opere, quali l'*Ulisse* di Joyce, che alterano la struttura classica del romanzo. Quasi a riflettere la necessità, prettamente umana, di ordinare gli elementi in modo che possano essere fruibili, in modo da rispecchiare criteri di regolamentazione. Allora, considerare i romanzi traduzioni di spunti, idee e soprattutto bisogni condivisibili psicologicamente risulta possibile e sensato. Si riconsideri nuovamente la definizione junghiana di inconscio collettivo, ovvero di sedimenti di esperienza condivisi/condivisibili interculturalmente e quindi comprensibili e rielaborabili da chiunque. L'aspetto comunicativo, e in particolare il rigore essenziale affinché la comunicazione risulti produttiva, è palese nell'ambito della narrativa puigiana. Lo stesso scrittore affermò nell'intervista realizzata da Doriano Fasoli già citata:

per me la letteratura è comunicazione. Sempre quel mio problema che voglio proporre ai lettori è un problema che può essere anche abbastanza collettivo, perché altrimenti non mi interesserebbe il lavoro. Per me la scrittura ha sempre questa doppia esigenza: rispondere a un mio bisogno e a un possibile interesse del lettore. Se non esiste possibilità di dialogo mi fermo. Se sento che è proprio qualcosa che m'appartiene, unica, intrasferibile, non ho ovviamente nemmeno voglia di comunicarla. Poi io con me stesso

parlo abbastanza; credo, come Lacan, che in ognuno ci sia questa tensione: l'Io e l'Altro sempre presenti.¹¹

A un livello profondo le opere di Puig, così rigorose e obiettive, annullano l'autorità dell'autore al punto da fornire una vera e propria griglia di partenza emblematica dal punto di vista strutturale: classificabili come romanzi i suoi scritti presentano una configurazione che rievoca qualsiasi altra forma narrativa. Il testo suddiviso in blocchi autoconclusivi rende l'insieme un ipotetico volume di racconti. Il ricorso frequente a dialoghi serrati e incalzanti assume la struttura di pièce teatrale. Dunque la catalogazione stessa delle opere di Puig può risultare non immediatamente chiara. La brevità stessa dei suoi scritti è rispecchiata dalla struttura sintattica: paragrafi mediamente corti e autoconclusivi. Valgano come esempi i seguenti estratti dalle opere già citate. In *Fattaccio a Buenos Aires*:

Ritorno dall'Europa Grazie alle sue rilevanti economie, l'ex funzionario Leopoldo Druscovich aprì una galleria d'arte a Buenos Aires e poco dopo la vendette perché la parte mercantile dell'impresa lo annoiava. Inoltre, non avendo vincoli avrebbe potuto dedicare tutto il suo tempo a una rivista d'informazioni della quale egli doveva curare la sezione di arti plastiche. Si trattava del suo primo incarico come redattore.¹²

In *Una frase, un rigo appena*:

MINISTERO DELLA SALUTE PUBBLICA DELLA PROVINCIA DI BUENOS AIRES

OSPEDALE REGIONALE DELLA CIRCOSCRIZIONE DI CORONEL VALLEJOS

Data: 11 Giugno

1937 Sala: Medicina generale

Medico: dottor Juan José Malbrán

Paziente: Antonia Josefa Ramírez

Diagnosi: Gravidanza normale

Sintomi: Ultima mestruazione seconda settimana di aprile, vomiti, nausea, quadro clinico generale confermativo

Note: Ricovero previsto nella Sala Maternità ultima settimana di gennaio. Paziente domiciliata in calle Alberti 468, come domestica

¹¹ *Cit.*

¹² Manuel Puig, *cit.*, p. 102.

del signor Antonio Sáenz, nubile, non ha rivelato nome presunto padre.

*Passare copia scheda a Sala Maternità*¹³

Il radicamento alla realtà fattuale (eccetto in *Pube angelicale*, romanzo in cui tuttavia viene ipotizzato un futuro prossimo che si configura come plausibile frutto di un'evoluzione tecnologica già ora in atto, oltretutto presente unicamente nella dimensione psicologica della protagonista) è comunque sempre riproposto con coerenza: le dinamiche dei romanzi riflettono rigorosamente quelle della realtà.

Significativo l'esempio fornito da *Il bacio della donna ragno*. Nel romanzo in questione viene narrato il rapporto che instaurano due prigionieri reclusi in un carcere. Non è riferito il nome della città nella quale la prigione è ubicata, ma il linguaggio dei protagonisti colloca i fatti nel contesto argentino. Inoltre la vicenda è punteggiata dal racconto di film realmente esistenti da parte di uno dei due reclusi (Molina) all'altro (Valentin). I titoli dei film non vengono mai esplicitati, ma la descrizione dettagliata delle trame svela che si tratta di film precisi, per esempio *Il bacio della pantera* e *Ho camminato con uno zombie* entrambi di Jacques Torneaur. Insomma: una fitta rete comunicativa fra distinte aree geografiche e culturali. Riferimenti ancorati alla realtà che la rendono perfettamente riconoscibile.

3. CONCLUSIONI

In conclusione, in rapporto al panorama letterario mondiale, la struttura adottata da Puig si riflette in molteplici casi: si consideri un'opera quale *Le morte* di Jorge Ibarquengoitia o quelle, più recenti, di Don Winslow (del quale val la pena citare *Il potere del cane* e *Le belve*) nonché il romanzo di Max Brooks *War World Z*, nel quale una serie di dispacci, testimonianze e articoli giornalistici illustrano la sorte del mondo devastato da un'apocalisse provocata da un'epidemia di zombie. Universi culturali e geografici diversissimi e distinti fra loro che adottano una stessa misura di riproposizione degli eventi per mezzo della letteratura.

¹³ *Cit.*, p. 134.

Gli esempi menzionati adottano infatti accorgimenti narrativi analoghi: ovvero l'organizzazione di fatti attraverso l'esposizione parziale degli stessi, mutuata da differenti testimonianze che solo considerate nel complesso scandiscono la vicenda.

L'artificio letterario in questo modo produce una sorta di abbattimento delle barriere fra evento e fruitore dell'evento: essendo raccontati gli accadimenti attraverso materiali divulgativi ognuno può venirne a conoscenza e formulare una propria opinione. Si tratta esattamente dell'abbattimento (o meglio: movimento) dei confini che circoscrivono il raggio d'azione del lettore. La procedura di famigliarizzazione con il contenuto delle opere non è più, in questo caso, guidata come avviene nei romanzi in terza persona, in cui un narratore racconta gli eventi necessariamente dal proprio punto di vista (al di là dalla consapevolezza della situazione che sta vivendo). In sostanza il lettore, in quanto individuo, condivide l'esperienza riportata dallo scrittore. Ed è legittimato a discuterla e concepirne versioni alternative.

Il processo si sviluppa su basi empiriche, sfruttando gli spazi sul testo che rimangono bianchi, gli interstizi di senso concretamente riprodotti che consentono di estrapolare e riorganizzare quei frammenti che ognuno di noi può leggere e commentare. È ipotizzare come li avrebbe organizzati. Si realizza quindi di un'interattività nel pieno rispetto del testo che si sta leggendo, e si può persino ipotizzare come il lettore li avrebbe organizzati.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Lacan Jacques, *Scritti*, Einaudi, Torino 1995.
— *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio. 1957-1958*, Einaudi, Torino 2004.
Jung Carl Gustav, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934-54)*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
Mallozzi Giuseppe, *Manuel Puig. La vita, la letteratura, il cinema*, Sacco Editore, Roma 2009.
Puig Manuel, *Fattaccio a Buenos Aires*, Feltrinelli, Milano 1982.
— *Queste pagine maledette*, Einaudi, Torino 1983.
— *Agonia di un decennio, New York '78*, Sellerio, Palermo 1984.
— *Sangue di amore corrisposto*, Einaudi, Torino 1986.

- *Una frase, un rigo appena*, Sellerio, Palermo 1996.
- *Mistero del mazzo di rose*, Sellerio, Palermo 1996.
- *Pube Angelicale*, Einaudi, Torino 2003.
- *Scende la notte tropicale*, Sellerio, Palermo 2004.
- *Il tradimento di Rita Hayworth*, Sellerio, Palermo 2005.
- *Il bacio della donna ragno*, Einaudi, Torino 2005.

SITOGRAFIA

http://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/manuel-puig.htm
<http://www.psychiatryonline.it/node/3409>
http://www.retidededalus.it/Archivi/2011/giugno/INTERVISTE/1_mallozzi.htm

KEYWORDS: Global literature, narrative fragments, communication, psychological approach.

PAROLE CHIAVE: Letteratura globale, frammenti narrativi, comunicazione, approccio psicologico.

ABSTRACT: The purpose of this article is to advance a literary and psychological point of view on the intercultural communication and the phenomenon of “confini in movimento”. By analyzing Manuel Puig’s novels, this contribution intends to show how literature, from a psychological perspective, could share ideas and writing strategies with every context, creating a sort of global network that connects different identities. Referring mainly to the theories of Jacques Lacan and Carl Gustav Jung, in the first section of this essay it will be illustrated how the production of literature is psychologically spontaneous, while in the second section it will be shown how Manuel Puig, elaborating universally shared psychological and concrete experiences, produces a narrative that reflects, both structurally and thematically, real life and the others literatures.

AGLI ANTIPODI DELLA CAPITALE:
IL CASO DI ABE KAZUSHIGE E LA “SAGA DI JINMACHI”
Gianluca Coci

1. TŌKYŌ, CENTRO DI GRAVITÀ (IM)PERMANENTE
DELLA LETTERATURA GIAPPONESE MODERNA E CONTEMPORANEA

La grande bolla speculativa degli anni Ottanta ha prodotto in Giappone, in quello stesso decennio e per una buona metà di quello successivo, una letteratura del benessere ambientata di frequente a Tōkyō, metropoli suo malgrado simbolo dell'opulenza estrema e del consumismo irrefrenabile di quell'epoca. Si pensi, ad esempio, a *Nantonaku, kurisutaru* (Quasi come cristallo, 1981) di Tanaka Yasuo, romanzo generazionale in cui sono citate decine e decine di ristoranti e locali alla moda, negozi di griffe, marche di gioielli, automobili sportive e altri beni di lusso, nonché corredato da un singolare apparato di note (oltre quattrocento) nel quale si forniscono i dettagli relativi ai luoghi e agli oggetti menzionati nel corso del racconto, emblemi incontrovertibili di una fascia di ventenni tokyesi dedita all'edonismo spensierato e sfarzoso.¹ Oppure, in particolare, si rifletta sui romanzi e sui racconti delle numerose scrittrici affermatesi in quello stesso periodo, all'indomani della rivoluzione “pop” di Murakami Ryū e Murakami Haruki,² quali Yoshimoto Banana, Yamada Eimi,

¹ *Nantonaku, kurisutaru*, definito all'epoca della sua pubblicazione come un nuovo e originale *burando shōsetsu* (romanzo brand), ha esercitato un'influenza notevole sulla letteratura giapponese successiva. Il termine *kurisutaru* (cristallo) del titolo è stato utilizzato nell'espressione “*kurisutaru zoku*” (tribù cristallo), a indicare quei giovani figli del boom economico abituati a vivere nel lusso e ossessionati dalla moda.

² In Giappone, la metà degli anni Settanta sancì l'esplosione di una nuova generazione di autori capaci di allineare in via definitiva la scrittura con il presente, contribuendo alla demolizione della barriera tra letteratura pura e letteratura di massa: in termini di critica letteraria postmoderna, si potrebbe descrivere questo evento come il momento clou di passaggio

Matsuura Rieko ed Ekuni Kaori, tanto per citare quelle tradotte in italiano, dove spesso l'ambientazione è concentrata nei quartieri centrali e maggiormente noti della capitale, capaci di evocare all'istante nel lettore l'immagine delle folle oceaniche che transitano a ogni ora del giorno e della sera in mezzo a una selva di grattacieli, sotto le insegne multicolori e lampeggianti dei negozi, o anche negli immensi centri commerciali sotterranei nei pressi delle principali stazioni ferroviarie: Shinjuku, Shibuya, Akasaka, Aoyama, Roppongi, Harajuku, Ikebukuro. Del resto, nemmeno i due succitati Murakami sfuggono alla supremazia fagocitante della Tōkyō fastosa e iperconsumistica degli anni Ottanta: Ryū in *Koinrokkā beibīzu* (Coin Locker Babies, 1980), capolavoro distopico che racconta l'epica vicenda di Kiku e Hashi, due ragazzi abbandonati ancora in fasce in altrettanti armadietti a chiave di una grande stazione ferroviaria, in una capitale in breve dominata da atmosfere bladerunneriane e devastata dalla criminalità e dal disfacimento sociale incipiente, e una cui parte si trasformerà nell'oscura Toxictown, una zona contaminata e recintata da filo spinato in cui dimorano reietti, prostitute, psicopatici e malviventi di ogni genere; Haruki in *Noruegi no mori* (*Norwegian Wood – Tokyo Blues*, 1987), romanzo che lo ha proiettato nell'olimpico degli autori di grande successo, in cui i protagonisti sono soliti frequentare note zone della capitale e viaggiare a bordo dei treni della linea Chūō, che taglia in due la città ed è una delle più affollate.

In effetti, la centralità di Tōkyō nella letteratura giapponese moderna e contemporanea ha origini molto lontane, da ricercarsi in primis già agli inizi del periodo Edo (1600-1867), quando la cultura smarrisce il carattere aristocratico ed elitario delle epoche precedenti e subisce un vitale processo di "popolarizzazione", grazie alla pace e alla conseguente prosperità economica assicurata dall'unificazione del Paese a opera dello shogunato Tokugawa,

dal modernismo avanzato al postmodernismo. Principali artefici di questo passaggio-frattura, dopo il modernismo avanzato di autori come Ōe Kenzaburō e Abe Kōbō, furono Murakami Ryū e Murakami Haruki, i quali sconvolsero l'establishment letterario nipponico rispettivamente con *Kagirinaku tōmei ni chikai burū* (*Blu quasi trasparente*), nel 1976, e *Kaze no uta o kike* (*Ascolta la canzone del vento*), nel 1979.

che determina una vera e propria brama di conoscenza presso la classe samuraica e quella mercantile dei *chōnin* (lett. “persona di città”) e dunque favorisce l’utilizzo della stampa – fino ad allora riservata ai *sūtra* buddhisti e a pochi altri testi – su vasta scala e la nascita delle prime case editrici. Nell’ambito di questo processo di premodernizzazione della letteratura e della cultura in genere, Edo, l’odierna Tōkyō, costituisce il centro e il fulcro indiscusso, in contrapposizione con l’antica capitale Kyōto e l’area circostante del Kamigata, da sempre sinonimi di classicità. Da allora, tutto ciò (o quasi) che si fa veicolo dei concetti di modernità e contemporaneità è strettamente legato a Tōkyō, ancor di più nucleo indiscusso del nuovo Giappone all’indomani della Restaurazione Meiji e della definitiva modernizzazione/occidentalizzazione.³ Non a caso, realtà più unica che rara a livello mondiale, oltre il 95% delle case editrici giapponesi medie e grandi ha oggi sede nella capitale, ed è dunque naturale che la catena editoriale nel suo complesso si dipani pressoché totalmente entro i suoi confini. D’altra parte Tōkyō è il cuore pulsante del Giappone in quanto sua capitale nazionale e al contempo metropoli transnazionale. Come osserva la sociologa e urbanista francese Anne Querrien, «sebbene la metropoli e la capitale divergano dal punto di vista concettuale, esse sono prodotte da forze simili e possono coesistere, in misura variabile, entro il medesimo luogo fisico. Molte città moderne inglobano entrambe le tipologie».⁴ Tōkyō, in questo senso, è a dir poco esemplare: attrae la modernità e la sperimentazione culturale – e dunque la letteratura, al pari di tutte le arti sovente promotrice e fautrice di innovazione – grazie alla sua centralità nazionale e al contempo in virtù della sua forza di metropoli transnazionale. In essa uno scrittore può

³ Il periodo storico Meiji va dal 1868 al 1912. Dal nome scelto – secondo consolidata prassi – dall’imperatore Mutsuhito al momento dell’ascesa al trono (Meiji significa “governo illuminato”). Tra il 1866 e il 1869, diverse insurrezioni su scala nazionale condussero alla restaurazione del governo imperiale (Restaurazione Meiji), segnando la fine dello shogunato Tokugawa e innescando un processo di radicale mutamento nella struttura sociale e politica del Paese, nonché determinando l’apertura del Giappone all’Occidente.

⁴ Anne Querrien, “The Metropolis and the Capital”, in «Zone», n. 1-2, 1986, p. 219.

trovare esattamente ciò che Anne Querrien mette in evidenza quando elenca i tratti peculiari della metropoli:

La metropoli è una membrana connettiva che permette la comunicazione tra due o più ambiti [...]. La metropoli non è un centro e non ha un centro: costituita da una serie di network, è essa stessa inclusa in un network di città attraverso il quale circola il flusso dell'economia mondiale. Tale network transnazionale è relativamente indipendente dai confini internazionali. [...] La metropoli mette in circolazione un mix incongruo di esseri viventi; essa offre una sua propria modalità spazio-temporale a coloro i quali rifuggono i principi di popolo e nazione sovrani. La metropoli è un luogo di sperimentazione, dove nuove procedure operative possono essere messe concretamente in pratica, almeno finché non si instaura un sistema di capitalizzazione.⁵

Tōkyō non ha un centro ed è soggetta a un processo di perenne trasformazione, è un mix incongruo di esseri viventi provenienti da ogni parte del Giappone, dell'Asia e del mondo, è un luogo straordinario di sperimentazione caratterizzato dal desiderio di comunicare e interscambiare: è dunque una metropoli pressoché perfetta, “terreno di caccia ideale” per uno scrittore. «Il fascino e il potere che Tōkyō esercita sul resto del Paese» scrive Luigi Urru, «sono legati a doppio filo con l'esistenza stessa della modernità giapponese, il suo corso più recente e i suoi esiti contemporanei».⁶

Fin dall'epoca Meiji, la parola “città” ha semplicemente significato Tōkyō. Una particolare zona sul versante centro-orientale della principale isola dell'arcipelago giapponese ha funzionato non come mera capitale, o come volano dell'economia nazionale, ma come terreno privilegiato dove inseminare la modernità. Tōkyō è diventata uno speciale luogo del desiderio perché tutte le novità venivano da lì. Se potessimo paragonare la modernità a un esperimento di alterazione genetica, Tōkyō rappresenterebbe indubbiamente un caso riuscito. L'antica Edo all'improvviso si ritrovò a essere una prolifica “cellula madre” che accettava DNA culturale dell'Occidente con sintomi di rigetto eccezionalmente scarsi. Tōkyō moltiplicò

⁵ *Ibid.*, pp. 219-221.

⁶ Luigi Urru, *Il fantasma tra i ciliegi. Topografie di primavera a Tokyo*, Liguori Editore, Napoli 2007, p. 14.

la modernizzazione dappertutto nel Paese in un lasso di tempo sorprendentemente breve. Essere moderni significa fare le cose alla maniera di Tōkyō. La modernizzazione è Tōkyō-izzazione.⁷

Tra l'altro, in Giappone, recarsi in visita presso la capitale è da secoli considerato un atto al quale si associa un'aura di sacralità e profondo rispetto, come testimonia l'espressione "*Miyako kenbutsu*" (visitare la capitale), coniata ad hoc per sottolineare l'importanza di tale azione. Inoltre, ancor più significativamente, da qualunque parte del Paese si provenga, "andare a Tōkyō" si dice "*Jōkyō suru*", che alla lettera significa "fare (l'azione) di salire a Tōkyō", espressione in cui per scrivere "*jō*" del termine "*jōkyō*" (lett. "il salire [a] Tōkyō") si utilizza il carattere cinese di "sopra", in segno di inequivocabile riverenza. E, nella vita come nella letteratura, "salire" verso la capitale costituisce un evento a dir poco cruciale, in grado di determinare le sorti future. In *Sanshirō* (*Sanshirō*, 1908) di Natsume Sōseki, celebre romanzo di formazione di un giovane giapponese nella Tōkyō di inizio Novecento, il protagonista compie un lungo viaggio in treno dal Kyūshū per realizzare il sogno di vivere nella capitale e cavalcare l'onda travolgente della modernità. Giunto a destinazione, il poco più che ventenne Sanshirō viene colto da uno stupore ininterrotto, «ma ciò che lo colpì più di ogni cosa, fu la grandezza sterminata della città; dovunque si andasse, gli alberi venivano abbattuti, il selciato avanzava, nuove case sorgevano a breve distanza dalle strade, mentre, sul davanti, vecchi magazzini di legno, semidiroccati, resistevano con aria malinconica. Sembrava che tutto venisse distrutto, ma allo stesso tempo che tutto fosse in via di costruzione. Ci si muoveva in fretta».⁸ In un breve saggio dedicato alla capitale, lo scrittore Yumeno Kyūsaku si esprime in toni epici e altisonanti: «Tōkyō, che ha ricostruito punto e a capo il resto del Paese in appena mezzo secolo. Tōkyō, origine di gran parte delle manie e delle passioni del Giappone, dal pensiero alla moda, da questo a quello e a ogni altra cosa. Tōkyō, la cui polvere gialla

⁷ Yoshioka Hiroshi, "Where Streets Have No Names. The Japanese City and Its Future", in Heinz Paetzold (ed. by), *City Life. Essays on Urban Culture*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997, p. 71.

⁸ Natsume Sōseki, *Sanshirō* (traduzione e cura di Maria Teresa Orsi), Marsilio, Venezia 1990, p. 44.

deve essere a tutti i costi inalata, ancor prima di godere dei tesori dell'arte, dei luoghi famosi, di Nikkō, Kyōto e Nara; e prima pure di perdere la testa dietro a qualche giovane *geisha*, o di far oscillare il capo al ritmo della musica del *nō*.⁹

2. DALLA CENTRALITÀ DELLA CAPITALE ALLA CENTRALITÀ DELLE PERIFERIE

Ora, guardando all'altra faccia della medaglia e premettendo che una semplice lista di romanzi ambientati e consacrati a Tōkyō occuperebbe, come è ovvio che sia, centinaia e centinaia di pagine, va detto che la letteratura giapponese moderna e contemporanea non è dominata in senso assoluto dalla centralità di questa straordinaria metropoli, che qualcuno ha definito come «la Città più importante e più rivelatrice del nostro tempo».¹⁰ È innegabile che Tōkyō sia paragonabile a un magnete dotato di incredibile potenza, o anche a un vortice la cui forza centripeta risucchia tutto dentro di sé, ma è pur vero che quell'attrazione, per quanto irresistibile, debba conoscere di tanto in tanto, in virtù di fattori di volta in volta diversi e spesso casuali, delle flessioni più o meno significative. È questo il caso del grande terremoto del Kantō del 1923, all'indomani del quale diversi scrittori, a cominciare dal grande Tanizaki Jun'ichirō, decisero di allontanarsi dalla capitale e traslocare nel Kansai o altrove, determinando una svolta sia all'interno della loro produzione letteraria, non più tendente alla modernità occidentalizzante bensì al recupero delle “ombre” della tradizione, sia nel contesto storico-letterario generale, quando si giunse addirittura a pochi passi dalla fine dell'egemonia editoriale di Tōkyō e al possibile trasferimento (mai avvenuto) di grandi case editrici a Ōsaka.¹¹

⁹ Yumeno Kyūsaku, “Gaitō kara mita shin Tōkyō no rimen” (1924), in *Yumeno Kyūsaku zenshū*, vol. 2, Chikuma shobō, Tōkyō 1992, p. 8.

¹⁰ Denise Scott Brown, Robert Venturi, “Mess is more”, in Steven Spier (ed. by), *Urban Visions. Experiencing and Envisioning the City*, Liverpool University Press and Tate Liverpool, Liverpool 2002, p. 153.

¹¹ Il caso di Tanizaki è estremamente emblematico in relazione al momentaneo spostamento di una parte dell'epicentro letterario giapponese da Tōkyō a Kyōto, Ōsaka e dintorni, tant'è che la sua produzione letteraria può essere suddivisa in due grandi periodi: il primo corrispondente alla sua

Ed è anche il caso di quanto si è verificato – e continua a verificarsi – dopo lo scoppio della bolla speculativa di cui si parlava in apertura di questo saggio, a partire grossomodo dalla seconda metà degli anni Novanta, quando è possibile notare un numero sempre più significativo di romanzi ambientati interamente o almeno parzialmente lontano da Tōkyō. Anche qui l'elenco rischierebbe di assumere una mole enciclopedica, ma è doveroso citare almeno tre romanzi, in quanto si tratta di esempi assai esplicativi della situazione attuale: *Kibō no kuni no ekusodasu* (Esodo nel paese della speranza, 2000) di Murakami Ryū, romanzo in cui uno dei personaggi (il sedicenne Namanugi, trasferitosi in Pakistan per unirsi alla guerriglia Pashtun!), riferendosi al Giappone, afferma che «in quel Paese non c'è nulla. Ormai quello è un Paese morto»,¹² al che il giovanissimo protagonista Pon, appena quattordicenne, ricorrendo a Internet e unendosi a un gruppo di suoi coetanei, mette in atto il sogno utopistico di fondare una nuova “nazione” entro i confini del Giappone stesso, in Hokkaidō, dichiarando alla fine: «In questo Paese c'è tutto, manca solo la speranza»;¹³ *Beruka, hoenai no ka?* (*Belka*, 2005), di Furukawa Hideo, in cui l'autore parla solo marginalmente del Giappone e riscrive una fantastica storia mondiale del XX secolo attraverso le avventure di una formidabile stirpe di cani soldato, ambientando il racconto soprattutto nell'ex Unione Sovietica, in Messico e negli Stati Uniti, e dunque valicando letteralmente i confini nipponici; *Tōkyōjima* (*L'isola dei naufraghi*, 2008) di Kirino Natsuo, dove si raccontano le vicende di un gruppo di giapponesi che fanno naufragio su un'isola disabitata al largo di Taiwan e delle Filippine e, nel corso della dura lotta per la sopravvivenza, assumono l'abitudine di battezzare i vari luoghi dell'isola prendendo in prestito i toponimi più noti della Tōkyō reale, a sottolineare la nostalgia per la metropoli simbolo del Giap-

permanenza nella capitale e influenzato dall'Occidente, dagli esordi fino a *Chijin no ai* (*L'amore di uno sciocco*, 1924); il secondo, dopo il trasferimento nel Kansai, caratterizzato dal recupero delle tradizioni e iniziato con *Tade kuu mushi* (*Gli insetti preferiscono le ortiche*, 1928). Molto significativo in merito al ripiegamento di questo scrittore verso il Giappone e la sua cultura tradizionale è il saggio *In'ei raisan* (*Libro d'ombra*, 1933).

¹² Murakami Ryū, *Kibō no kuni no ekusodasu*, Bungei shunjū, Bunshun bunko, Tōkyō 2002, p. 17.

¹³ *Ibid.*, p. 314.

pone e al contempo il desiderio inconscio di rivoluzionarla. Inoltre, a proposito di ambientazioni decentrate ed extra-Tōkyō, non si può nemmeno trascurare un autore del calibro di Ōe Kenzaburō, il quale ha fatto della sua piccola valle natia nello Shikoku un *tòpos* pseudomitologico che non ha eguali nella storia della letteratura giapponese moderna e contemporanea. Ōe, eccelso sostenitore dell'importanza della perifericità nella letteratura e fautore della necessità di creare un movimento culturale che dalle periferie si diriga verso il centro, è riuscito a creare un corpus letterario in cui i luoghi minuti del villaggio di Ōse e la storia di quei luoghi remoti, nel cuore della foresta dello Shikoku, risultano sapientemente ingigantiti e capaci di evocare un universo immenso. Sovente, nei suoi romanzi, l'ambientazione iniziale ha sede a Tōkyō, per poi spostarsi nella valle dello Shikoku. La vicenda narrativa, con tutte le sue trame complesse e i suoi intrecci, viene inizialmente presentata entro i confini metropolitani, ma necessita poi di essere traghettata nel lontano Shikoku per essere sviluppata ed esplicitata a dovere. Si tratta di un vero e proprio capovolgimento di fronte, in cui il centro diviene periferia e viceversa. Nel lunghissimo *Chūgaeri (Il salto mortale, 1999)*, tanto per citare un esempio e specificare meglio il concetto, la storia della setta religiosa di Maestro e Guida viene presentata in tutta la sua complessità nella prima parte del libro, ambientata a Tōkyō, ma è solo nella seconda parte, quando i protagonisti si trasferiscono nella valle dello Shikoku, che si possono trovare spiegazioni a quanto accaduto fino ad allora ed è possibile pervenire a un epilogo. Ancora, in altri due romanzi legati alla produzione recente di Ōe, *Jinsei no shinseki (Parenti della vita, 1989)* e *Chenjiringu (Il bambino scambiato, 2000)*, la prospettiva periferica viene ulteriormente estremizzata in seguito all'ambientazione parziale all'estero, rispettivamente in Messico e in Germania.

3. DALLA PERIFERIA ALLA METROPOLI,

DALLA METROPOLI ALLA PERIFERIA: IL CASO DI ABE KAZUSHIGE

Riflettendo sugli autori giapponesi degli ultimi due decenni, ovvero quelli appartenenti alla generazione ormai definita “post-murakamiana” e dunque nati dalla metà degli anni Sessanta in poi, è forse Abe Kazushige a incarnare più di ogni altro lo spirito di decentra-

mento e ibridazione ambientativa professato da Ōe Kenzaburō.¹⁴ Difatti, pur se il contenuto dei suoi romanzi è ben diverso da quello delle opere del premio Nobel giapponese, Abe Kazushige, nato nel 1968 a Jinmachi, prefettura di Yamagata, nel nord del Giappone, è riuscito meglio di ogni altro suo coetaneo nell'impresa di creare un autentico e sterminato universo immaginifico partendo dal luogo estremamente periferico in cui è nato, ovvero innalzando all'ennesima potenza la valenza minima di posti, eventi e personaggi appartenenti a una zona marginale del Giappone e trasformando il tutto in un nuovo centro finzionale ben lontano da Tōkyō. Certo, come nel caso di Ōe e di altri autori, Tōkyō non scompare del tutto, anzi funge da importante ed essenziale contrappeso in grado di rendere effettiva la centralità acquisita e fittizia di un luogo remoto come Jinmachi. Abe, con i suoi romanzi ambientati a Tōkyō o a Jinmachi, o anche contemporaneamente in entrambe le città, crea un movimento, uno spostamento e un capovolgimento continuo dei confini narrativi e di ambientazione. Per tentare di comprendere appieno la già vasta produzione letteraria di questo autore, acclamato dalla critica come una delle grandi promesse della nuova letteratura giapponese e alla cui penna si deve probabilmente il miglior romanzo della terra del Sol Levante del nuovo millennio – *Shinsemia* (Sin semilla, 2003), di cui si parlerà diffusamente in seguito –, è assolutamente necessario spendere qualche riga sulla cittadina di Jinmachi e la sua storia.

Situata nella prefettura di Yamagata, nel nord dello Honshū, Jinmachi è una piccola frazione della conurbazione di Higashine, città che conta poco meno di cinquantamila abitanti. Al pari di molte zone del Tōhoku, regione tra le meno sviluppate del Giappone e in passato zona di frontiera,¹⁵ l'area di Higashine

¹⁴ In merito all'importanza di Abe Kazushige nel panorama letterario giapponese odierno, risultano assai significative le parole di Nakamata Akio, il quale afferma: «Tra gli autori che hanno esordito nel corso degli anni Novanta, i più importanti sono Hosaka Kazushi e Abe Kazushige. La comparsa di questi due autori sulla scena letteraria giapponese rappresenta un evento di prima grandezza, paragonabile all'avvento di Murakami Haruki e Murakami Ryū nella seconda metà degli anni Settanta» (Nakamata Akio, *Posuto Murakami no Nihon bungaku*, Asahi shuppansha, Tōkyō 2002, p. 73).

¹⁵ La regione del Tōhoku (i due caratteri cinesi che ne compongono

offre paesaggi urbani desolati e ritmi di vita caratterizzati da una certa inoperosità, soprattutto se messi a confronto con la vivacità estrema di Tōkyō. Qui tutto, o quasi, ruota intorno alla produzione di frutta: mele, pere, cachi e in particolare ciliegie, queste ultime considerate le migliori dell'intero Paese. Difatti basta allontanarsi dall'area urbana di Higashine, circondata da montagne a nord, est e sud, e dal fiume Mogami a ovest, per ritrovarsi a contatto con la natura e con ampie distese di frutteti. Da qualche anno a questa parte, grazie a una buona politica turistica, la zona attrae un discreto numero di visitatori interessati ad assistere alle iniziative organizzate intorno alla coltivazione della frutta (tour guidati presso i frutteti e le aziende agricole, partecipazione diretta alla raccolta della frutta, degustazioni ecc.), in special modo durante l'estate e nella prima metà dell'autunno, quando in quel vasto "paese delle nevi" che è il Tōhoku, contraddistinto da inverni molto rigidi, sopraggiunge una stagione mite e calda, a volte perfino eccessivamente afosa. Ma Higashine, e nello specifico la frazione di Jinmachi, è nota in tutto il Giappone anche per essere stata sede, durante l'occupazione statunitense dopo la Seconda guerra mondiale, di un'importante base militare (Camp Younghans), dal 1945 fino al 1956. Camp Younghans fu tra l'altro uno dei centri operativi di maggiore spicco durante la guerra di Corea. Nel 1956 la base fu restituita al Giappone – in precedenza era stata sede di un'unità delle forze aeronavali dell'esercito imperiale giapponese – e, a tutt'oggi, è sede di una guarnigione delle Forze di autodifesa nazionali, nota con la semplice denominazione di Camp Jinmachi.

Venendo ora ad Abe Kazushige e provando a scandagliare la sua produzione letteraria, si può notare che il suo background culturale periferico va a intrecciarsi perfettamente con quello metropolitano, acquisito a Tōkyō, dove si trasferisce nel 1985 ad appena diciassette anni, dando vita a un gioco molto peculiare

il nome significano rispettivamente 'est' e 'nord'), situata nella parte settentrionale dello Honshū, principale isola dell'arcipelago giapponese, comprende le prefetture di Akita, Aomori, Fukushima, Iwate, Miyagi e Yamagata. Abitata nell'antichità dalle popolazioni Emishi, di etnia probabilmente imparentata con quella degli Ainu, fu l'ultima area dello Honshū a essere soggiogata dagli imperatori della stirpe di Yamato tra il VII e il IX secolo d.C.

di alternanza tra romanzi ambientati in quel di Jinmachi e altri ambientati nella capitale.

I genitori di Abe gestiscono una panetteria/caffetteria nei pressi della stazione ferroviaria di Jinmachi, poco lontano c'è un cinema a luci rosse, dove, durante la lunga stagione invernale, vengono proiettati in seconda e terza visione alcuni film di successo. Il giovane Kazushige è attratto in modo irresistibile da quel cinema e dai grandi kolossal fantascientifici di Steven Spielberg e George Lucas, così come dalla leggenda di Bruce Lee. La passione per la settima arte, insieme al desiderio di evadere dalla provincialità estrema della sua cittadina natale, lo induce ad abbandonare il liceo di Yamagata prima del diploma e a trasferirsi a Tōkyō per frequentare la *Nihon eiga gakkō* (Scuola giapponese di cinema), dove si diploma nel 1990, cominciando subito a scrivere un paio di sceneggiature e lavorando come aiuto regista. Nel corso di questi anni, risulta fondamentale ai fini della sua formazione culturale la frequentazione del quartiere di Shibuya – negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta principale *milieu* della nuova cultura alternativa e sperimentale – e in particolare della Seed Hall, uno spazio multimediale situato al decimo piano dei grandi magazzini Seibu, sede di un teatro, di una galleria per mostre d'arte, di una sala per concerti e di un cinema, dove Abe lavora part-time. La Seed Hall, inaugurata nel 1986 e chiusa nel 1995, era una sorta di emanazione del *Sezon bijutsukan* di Ikebukuro, museo d'arte moderna e spazio *multipurpose* fondato nel 1975 da Tsutsumi Seiji, scrittore e innovatore di primaria importanza nell'ambito del rinnovamento culturale del Giappone. A contatto con scrittori, registi e artisti accomunati dall'indole sperimentatrice e dalla volontà di cambiare le cose, Abe Kazushige entra a far parte di quella corrente culturale in seguito nota con l'appellativo di “*Sezon bunka*” (cultura Sezon). Da questa esperienza nasce il suo primo romanzo, *Amerika no yoru* (La notte americana, 1994), il cui titolo rappresenta un evidente omaggio a Truffaut e al cinema nel suo complesso.¹⁶ La storia, che appartiene al filone “metropolitano” di questo autore e risente molto dell'influenza di *VALIS* di Philip K. Dick, racconta le vicende del

¹⁶ Il titolo originario del romanzo era *Ikeru shikabane no shi* (La notte dei morti viventi), in omaggio al capolavoro horror di George A. Romero.

giovane protagonista Nakayama Tadao, diplomato a una scuola di cinema e impiegato presso una vecchia sala cinematografica, il quale sogna di diventare un essere speciale ispirandosi a Bruce Lee. La struttura narrativa è molto particolare e si ispira al succitato romanzo di Dick: l'io narrante agisce in prima persona e riferisce la storia del protagonista, che in realtà non è altri che un suo doppio. L'anno seguente, dopo l'esordio "metropolitano", Abe evade dai confini della capitale e scrive il suo primo romanzo ambientato a Jinmachi, avvertendo subito il bisogno di gettare le fondamenta del suo mondo narrativo dualistico e antitetico. *ABC sensō* (La guerra dell'ABC, 1995) è un lungo racconto sperimentale infarcito di dialoghi all'insegna del *nonsense*. Si svolge quasi interamente a bordo dei treni della linea ferroviaria locale che collega le varie frazioni della conurbazione di Higashine a Yamagata, capoluogo dell'omonima prefettura e sede del liceo frequentato dai protagonisti. L'incipit presenta il narratore – lo stesso Abe – di ritorno nella cittadina natale dopo un'assenza di cinque anni, allo scopo di confrontarsi in prima persona con lo scrittore di una cronaca molto sui generis che costituirà la base stessa del romanzo, mettendo subito in chiaro le coordinate geografiche e la supremazia della provincia:

«Ladies and Gentlemen, we will arrive at the Yamagata terminal in a few minutes»... «Entro breve saremo in arrivo alla stazione di Yamagata, termine corsa del treno». L'annuncio nella nostra lingua ha seguito immediatamente quello in inglese. Di ritorno al paese natio, per la prima volta a bordo di un treno ad alta velocità della linea Yamagata, cercavo di ripetere dentro di me quelle due frasi e, in ognuna delle due lingue, "Yamagata" era l'incontestabile termine in comune, semplicemente insostituibile.¹⁷

La cronaca in questione racconta gli scontri tra le bande di adolescenti di Jinmachi e delle cittadine vicine (delle quali faceva parte da ragazzino lo stesso Abe Kazushige), specificando toponimi e luoghi geografici di riferimento con un'accuratezza maniacale. I giovani studenti si danno battaglia tutte le mattine all'interno dei convogli ferroviari mirando alla conquista dell'am-

¹⁷ Abe Kazushige, *ABC sensō*, Shinchōsha, Shinchō bunko, Tōkyō 2002, p. 9.

bitissimo terzo vagone, il possesso del quale designa la banda più forte. Lo scontro tra adolescenti, descritto con un piglio *pulp* degno di Russ Meyer e Quentin Tarantino, offre occasione per presentare uno straordinario spaccato semiologico e antropologico della vita di provincia, tra noia, perversioni e sogni di speranza.

Con il successivo *Indivijuaru purojekushon* (Proiezione individuale, 1997), Abe torna a Tōkyō con la precisione di un metronomo, in particolare all'amato quartiere di Shibuya, dove la storia è ambientata, e ai riferimenti cinematografici diretti. Il romanzo, in cui il tono sperimentale dei lavori precedenti viene sapientemente limato, lo impone definitivamente all'attenzione di pubblico e critica. Il protagonista trentenne Onuma lavora come proiezionista presso un cinema d'essai di Shibuya. Le sue giornate apparentemente tranquille vengono d'un tratto sconvolte da un incidente che riporta a galla il suo passato turbolento: dopo aver frequentato una scuola di cinema, lui e alcuni suoi compagni di corso avevano deciso di unirsi a un'organizzazione settaria votata alla formazione di giovani spie, capeggiata da un misterioso personaggio al quale avevano dedicato il loro saggio di fine triennio. In breve erano rimasti coinvolti in un losco affare e avevano finito col sottrarre a un pericoloso clan yakuza una preziosa partita di plutonio destinata a un gruppo terroristico. Ora, a distanza di cinque anni, alcuni ex compagni di corso del protagonista perdono la vita in un incidente stradale decisamente equivoco. Temendo di essere la prossima vittima di una probabile vendetta, Onuma ricorre a ogni mezzo pur di scoprire dove era stato nascosto il plutonio e sfuggire agli yakuza che gli danno la caccia. Nel corso del racconto si apprende che il protagonista si è trasferito a Tōkyō per evadere dalla realtà provinciale della sua cittadina d'origine nel nord del Giappone (chiaro il riferimento a Jinmachi) e che, dopo essere rimasto deluso dalla vita nella capitale – «Immaginavo che la vita a Tōkyō potesse essere molto più attraente»¹⁸ afferma a un certo punto –, ha perseguito una dimensione apparentemente ideale svolgendo il lavoro di proiezionista, un impiego che gli permette di vivere isolandosi beatamente dal resto del mondo, osservando gli altri sia dalla piccola cabina di proiezione, sia mescolandosi alla folla tumultuosa delle

¹⁸ Id., *Indivijuaru purojekushon*, Shinchōsha, Tōkyō 1997, p. 21.

vie principali del quartiere. Il romanzo è narrato in prima persona, sotto forma di una sorta di diario dallo stile volutamente cinico e asettico, tipico della scrittura di Abe, il quale a questo proposito e in merito allo scarso coinvolgimento dell'io narrante nella sfera sentimentale dei personaggi afferma: «Mi si rimprovera spesso un'assenza di empatia nei confronti dei protagonisti dei miei romanzi. Sì, è vero, ma d'altra parte non posso fare a meno di nutrire dei dubbi sull'incontro felice tra il lettore e il personaggio. Non è questa la mia concezione della narrativa».¹⁹

4. LA “SAGA DI JINMACHI”:

UNA VICENDA NARRATIVA DAI CONFINI IN MOVIMENTO

Nel corso del lustro successivo, Abe Kazushige si dedica alla lavorazione del suo capolavoro, *Sin semilla*, pubblicato in due volumi nel 2003 e da più parti considerato come uno dei migliori romanzi giapponesi degli ultimi vent'anni. Nel frattempo riesce a scrivere un romanzo breve di estremo interesse, *Nipponia nippon* (Nipponia nippon, 2001), in cui la perifericità dell'ambientazione viene trasferita da Jinmachi a Sadogashima, isola situata nel mar del Giappone, al largo delle coste della prefettura di Niigata. Si tratta di uno dei più pregevoli romanzi giapponesi sui problemi dell'età giovanile nell'epoca contemporanea, quasi una versione in chiave moderna di *Sebuntin* (*Seventeen*, 1961) di Ōe Kenzaburō e *Kinkakuji* (*Il padiglione d'oro*, 1956) di Mishima Yukio, opere con le quali condivide la trattazione della grave questione del nazionalismo. Alla descrizione accurata della psicologia deviata del giovane protagonista, si accompagna un'eccellente dose di suspense e azione. Da rilevare che Tōkyō, dove si svolge la prima parte della vicenda, è connotata da una totale negatività, permeata com'è da una forza annichilente e massificatrice che costringe il protagonista a recludersi tra le pareti della sua abitazione. Il diciassettenne Haruo proviene da Jinmachi, è un adolescente solitario e problematico che trascorre il suo

¹⁹ Cit. in Arnaud Vaulerin, “Meurtres, drogue, adultère, ou corruption... Abe Kazushige pousse sa ville natale au bord de l'implosion”, in «Libération», 29.5.2013, http://www.liberation.fr/livres/2013/05/29/le-pire-du-soleil-levant_906669 (08.03.2014).

tempo segregato nella sua stanza, davanti allo schermo del pc. All'epoca in cui frequentava la scuola media si era innamorato della compagna di banco, Sakura, e per questo era stato preso di mira da alcuni coetanei, i quali gli avevano sottratto un diario segreto (dove annotava la sua passione per Sakura) e lo avevano letto ad alta voce davanti all'intera classe. Questo episodio aveva scatenato l'odio della stessa Sakura nei confronti di Haruo, il quale aveva cominciato a pedinare dappertutto la ragazza fino a ossessionarla e a spingerla al suicidio. Col passare degli anni, la famiglia della ragazza entra in conflitto con quella di Haruo, e si ritiene soddisfatta solo quando quest'ultimo viene costretto a ritirarsi da scuola e a trasferirsi a Tōkyō. Così Haruo, sempre più solo e isolato nella capitale giapponese, dopo alcuni infelici tentativi di lavoro, si rintana nel suo monolocale ed elabora un piano segreto: fare irruzione nell'oasi protetta di Sadogashima e sterminare gli ultimi esemplari di *Nipponia nippon*, raro ibis crestatato considerato come uno dei simboli del Paese. Intende in questo modo prendersi una rivincita contro tutto e tutti. Trascorre intere giornate a navigare sul web, alla ricerca di notizie sugli ibis crestati e sull'oasi protetta di Sadogashima, studiando i metodi per penetrare nella grande gabbia dove dimorano gli uccelli. Allo stesso tempo, tramite Internet, si procura armi leggere e un vero e proprio equipaggiamento da guerriero solitario, e inoltre svolge un duro allenamento allo scopo di temprare al meglio il fisico in vista della missione a Sadogashima. A scatenare il suo odio verso il mondo, oltre alla suddetta vicenda di Sakura, giunge la notizia che, per evitare l'estinzione definitiva dell'ibis crestatato giapponese, l'oasi protetta di Sadogashima si appresta a importare due esemplari dalla Cina, un maschio e una femmina. Haruo, identificatosi con il raro ibis nipponico, si sente tradito e passa all'azione. Innanzitutto sperimenta le sue armi (in particolare la pistola elettrica) a danno di malcapitati clochard e ubriachi, quindi acquista i biglietti del treno e dell'aliscafo per raggiungere Sadogashima. In treno conosce una ragazzina quattordicenne, Fumio, scappata di casa dopo la morte del fratello minore. Gli ricorda molto Sakura, ma questo non basta a farlo desistere dal suo intento. La parte finale del romanzo segna il passaggio definitivo dalla fase preparatoria all'azione: assalto in solitaria all'oasi dell'ibis crestatato, scontro con i guardiani, fino

all'epilogo in cui il protagonista decide di liberare gli ibis anziché eliminarli prima di essere arrestato dalla polizia (non a caso, sulla via del ritorno verso la capitale).

Sin semilla, pubblicato come già detto nel 2003, è un romanzo monumentale di circa mille pagine, il perno centrale della cosiddetta “saga di Jinmachi”, in cui si intrecciano le vicende della famiglia Tamiya, proprietaria di una panetteria da ben tre generazioni (evidente anche qui il riferimento autobiografico), e la storia del Giappone – in particolare per quel che riguarda i rapporti con gli Stati Uniti – degli ultimi settanta anni. Partendo dalla storia della sua cittadina natale e dai luoghi della sua gioventù, ponendoli sotto una lente di ingrandimento e ingigantendoli fino all'inverosimile, Abe crea un universo immenso, descrivendo la vita in quel di Jinmachi come se si trattasse del posto più importante e centrale del mondo. Raccontando dei vizi e delle manie dei suoi abitanti, di corruzione, sesso, incidenti, suicidi, calamità naturali ed eventi soprannaturali, imbastisce una storia avvincente e intrigante, che numerosi critici hanno accostato alle opere di Ōe Kenzaburō e di Nakagami Kenji, così come a *Cent'anni di solitudine* di García Márquez e a *L'urlo e il furore* di Faulkner, con atmosfere spesso reminiscenti de *I segreti di Twin Peaks* di David Lynch. La vicenda, leggibile anche come una grande saga familiare, prende le mosse da Tamiya Jin, il quale negli anni dell'immediato dopoguerra ha la felice intuizione di aprire una panetteria per soddisfare la richiesta alimentare crescente dei soldati americani di Camp Younghans, appena insediatisi a Jinmachi. Gli affari prosperano oltre ogni previsione, attirando l'attenzione di uno yakuza locale, Asō Shigezō, al quale Jin si lega partecipando ad attività illegali, in primis lo sfruttamento della prostituzione, ugualmente in ascesa per via della presenza americana. I due diventano in breve i veri padroni di Jinmachi, perpetuando le losche tradizioni di famiglia per due generazioni, fino ai giorni nostri, quando i loro giovani nipoti Tamiya Hironori e Asō Kazuya, anche per combattere la noia, danno vita a un business incentrato sul voyeurismo nei love hotel della zona, tutti di proprietà della famiglia Asō. A parte la trama, basata su una miriade di intrecci sapientemente architettati e sulla presenza di oltre cinquanta personaggi principali, risultano estremamente interessanti gli inserti cronachistici, che forniscono un sostrato importante di veridicità alle vicende talvolta persino surreali.

Il 28 agosto 1945, il primo contingente delle forze alleate, composto da centocinquanta uomini agli ordini del colonnello Charles P. Tench, atterrava all'aeroporto di Atsugi. Due giorni più tardi, il comandante supremo degli alleati, generale Douglas MacArthur, faceva il suo arrivo presso il medesimo aeroporto. In breve, il numero dei soldati dell'esercito di occupazione presenti sul suolo nipponico avrebbe raggiunto le quattrocentomila unità. Le forze alleate si stabilirono anche nella nostra cittadina, a Jinmachi. Il motivo era assai semplice: a breve distanza, circondata da foreste di pini rossi in corso di disboscamento, sorgeva una base aerea della marina imperiale giapponese. [...] Dopo la ritirata dell'esercito imperiale in seguito alla resa definitiva, giunsero gli americani e presero possesso di quelle terre. Un primo distaccamento di trecentocinquanta uomini, diretto dal comandante Elbon, si installò alla base il 18 settembre 1945. L'indomani, un'unità composta da settecento soldati giunse a prestare man forte e diede formalmente avvio all'occupazione di Jinmachi. Tamiya Jin, il quale dopo la smobilitazione era stato privato della possibilità di esercitare il suo talento di panettiere, stava per ottenere, sotto una forma del tutto inattesa, il lavoro di cui andava tanto alla ricerca. Un giorno, un impiegato del comune limitrofo venne a rendergli visita e gli propose di lavorare come cuoco presso la base militare americana. L'esercito di occupazione, sprovvisto di personale incaricato di riempire lo stomaco di oltre mille soldati, era alla ricerca disperata di una persona idonea a svolgere questo compito. E se la scelta era ricaduta su Tamiya Jin, ciò non poteva che essere attribuito al suo riconosciuto valore in qualità di panettiere.²⁰

L'occupazione di Jinmachi, iniziata il 19 settembre 1945, ebbe fine il 19 febbraio 1956 con il trasferimento dell'esercito americano nella città di Asaka. Il terreno abbandonato fu questa volta ceduto alle Forze di autodifesa nazionali, e Jinmachi divenne così sede della guarnigione del sesto reggimento delle forze terrestri di difesa. L'occupazione americana, durata oltre dieci anni, aveva lasciato tracce indelebili nelle abitudini di questa piccola località del nord. Innumerevoli affari di diversa natura si erano sviluppati in quel di Jinmachi grazie alla nutrita clientela americana, tuttavia a costituire particolare scandalo era la prostituzione, esercitata sotto gli occhi di tutti. Le prostitute si moltiplicavano giorno dopo giorno e, poiché le loro prestazioni venivano eseguite ovunque, Jinmachi si meritò ben presto l'appellativo di "città delle battone". Questa denominazione

²⁰ Abe Kazushige, *Shinsemia*, I, Asahi shinbun shuppan, Asahi bunko, Tōkyō 2006, pp. 21-22.

ben poco onorevole era utilizzata non solo dagli adulti, ma finanche dai bambini delle elementari di tutta la regione.²¹

A Jinmachi, la stagione della raccolta delle ciliegie stava per volgere al termine. Nel giro di circa un mese, sarebbe stata la volta delle pesche, e poi, a seguire, sarebbe venuto il turno dell'uva, delle pere e delle mele. Il numero dei turisti era sensibilmente cresciuto, grazie all'inaugurazione della nuova stazione cittadina dell'alta velocità, nello scorso mese di dicembre. Si era trattato di un evento di fondamentale importanza per l'economia di Jinmachi: adesso i punti vendita degli agricoltori andavano a gonfie vele, i dati relativi al volume d'affari inerente la produzione delle ciliegie avevano fatto registrare un notevole incremento rispetto agli anni precedenti. L'estate, come al solito, assicurava straordinari benefici a questa piccola cittadina e all'intera zona.²²

Molto interessante è altresì il dualismo che Abe intesse anche stavolta tra la capitale e la provincia. In diversi punti della narrazione, così come in *Nipponia nippon*, Tōkyō assume connotati negativi, ad esempio quando si dice che Tadashi, secondogenito di Tamiya Jin, «gestisce un commercio di prodotti alimentari biologici a Tōkyō e non ne può più del fratello maggiore, per cui ha interrotto ogni relazione con la famiglia a Jinmachi».²³ O ancora quando si accenna a un periodo infelice trascorso da Hironori nella capitale a mo' di esilio: «Non avevano alcuna voglia di rimettersi a parlare degli anni bui vissuti a Tōkyō, nello specifico della solitudine forzata alla quale era ridotto un parlante del dialetto del Tōhoku».²⁴ Così come quando si dice che in passato Asō Shigeyoshi era stato arrestato a Tōkyō per traffico di droga, o ancor di più quando Hironori assiste a un incidente stradale che paralizza Shibuya. E infine quando un noto esorcista, giunto apposta dalla capitale nel tentativo di mettere fine alla maledizione che sembra aver colpito Jinmachi, rimane ferito e viene condotto in ospedale. Si tratta di episodi – in particolare quest'ultimo – che sembrano corroborare la supremazia della provinciale Jinmachi nei confronti della capitale Tōkyō.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

²² *Ibid.*, pp. 40-41.

²³ *Ibid.*, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

In *Sin semilla*, uno dei personaggi compie un viaggio a Tōkyō e si ritrova nel cuore di Shibuya quando un camion impazzito si lancia contro la folla – lo stesso incidente è descritto anche in uno dei primi romanzi di Abe Kazushige, *Indivijuaru purojekushon* (Proiezione individuale). Se per assurdo fissassimo a Tōkyō il nostro ipotetico punto di osservazione, questo episodio rivestirebbe un'importanza maggiore di ogni altro evento, ma nell'economia reale del libro la sua presenza serve unicamente a illustrare quanto Tōkyō sia distante e irrilevante: l'incidente è agghiacciante, provoca un forte shock nel personaggio in questione, il quale però fa ritorno a Jinmachi e non fa altro che riportare il lettore alla vera storia narrata nel romanzo. Il luogo davvero importante è Jinmachi e non Tōkyō – Jinmachi in sé, come luogo assoluto, e non come una non-Tōkyō.²⁵

Sin semilla è un romanzo unico e sorprendente anche dal punto di vista stilistico, apparendo come un crossover di generi che non ha eguali nella letteratura giapponese moderna e contemporanea. È questa una tendenza che Abe porta ai suoi estremi nel secondo romanzo della “trilogia di Jinmachi” (il terzo volume è annunciato entro il 2020),²⁶ *Pisutoruzu* (Pistilli, 2011), poco meno lungo del predecessore e nel quale l'accento viene posto maggiormente sull'aspetto surreale, a evocare atmosfere molto anni Sessanta e Settanta e il Flower Power della stagione degli hippies. Lo stesso Abe conferma la sua volontà

²⁵ Michael Emmerich, “Dalla capitale alla metropoli: la letteratura giapponese contemporanea e l'irrealtà del luogo”, in Gianluca Coci (a cura di), *Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne Editrice, Roma 2013, pp. 108-109.

²⁶ A questo proposito, Abe Kazushige afferma: «*Sin semilla* e *Pistilli* intendono descrivere la cittadina di Jinmachi nel primo decennio di questo terzo millennio e costituiscono, al contempo, rispettivamente la prima e la seconda parte di una trilogia in cui tento di ricostruire la storia del Giappone dal dopoguerra ai giorni nostri. [...] *Sin semilla* racconta fatti risalenti all'estate del 2000, ma in background c'è tutta una serie di eventi spiacevoli accaduti tra il 1945 e il 1950, durante l'occupazione americana. Il romanzo si sviluppa su due piani temporali diversi, proponendo un continuo parallelismo tra le due epoche. Allo stesso modo, in *Pistilli* si narrano fatti dell'estate del 2005, ma alle loro spalle ci sono avvenimenti risalenti all'incirca agli anni tra il 1966 e il 1973» (Cit. in Nakamata Akio, “Il Flower Power del terzo millennio. Nakamata Akio intervista Abe Kazushige”, in Gianluca Coci (a cura di), *Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, ed. cit., pp. 155-156).

di andare oltre la barriera dei generi, creando un mix ai limiti dell'impossibile:

Uno dei miei obiettivi, quando ho scritto *Pistilli*, era far confluire diversi generi in uno stesso romanzo: fantascienza, mystery, romanzo storico, love story e così via. Volevo costruire uno spazio narrativo artificiale e minimale, in cui non esistessero barriere tra generi e dove tutto fosse possibile. Ho scelto accuratamente le parole, le espressioni e ogni altra cosa, a questo preciso scopo, e molto probabilmente è per questo che se ne ricava un'impressione come di distacco dal mondo.²⁷

Pistilli narra la storia degli Ayame, una famiglia giapponese detentrica di un'arte magica secolare basata sul potere taumaturgico dei fiori, delle piante e dei minerali. Adesso, nel 2006, la famiglia Ayame è composta da quattro sorelle (in ordine di età: Sorami, Aoba, Aiko e Mizuki), da un fratello (Kaito) e dal loro padre (Mitsuki). Gli Ayame abitano in una grande casa di legno a due piani circondata da un enorme pescheto, al di là del monte Osanagi, una collina "magica" e densa di tradizioni religiose situata ai margini di Jinmachi. La loro residenza è molto simile a una comune hippy in chiave moderna, dove gli individui in cerca di uno stile di vita alternativo si recano nella speranza di liberarsi dalla routine quotidiana, grazie alla particolare aromaterapia praticata dalla famiglia. Gli Ayame sono avvolti nel mistero e giudicati con diffidenza dagli abitanti di Jinmachi, in quanto, nell'estate del 2000, la cittadina è stata colpita da una serie di calamità naturali e da due omicidi di adolescenti che molti reputano una conseguenza di una sorta di maledizione provocata da questa insolita famiglia. Questo romanzo, come accennato poc'anzi, può essere anche interpretato come un tentativo di rievocare la mitica stagione dei Sixties all'insegna della cultura "Love & Peace". «L'amore» scrive Nakamata Akio, «che Abe Kazushige sa raccontare con tocco leggero e mai stucchevole, viene prepotentemente alla ribalta nella "colonna sonora" del romanzo, basata su canzoni degli anni Sessanta e Settanta legate al movimento del Flower Power e della cultura hippy. Nella storia della

²⁷ Cit. in Nakamata Akio, "Il Flower Power del terzo millennio. Nakamata Akio intervista Abe Kazushige", ed. cit., pp. 156-157.

musica pop, una delle stagioni più entusiasmanti è senza dubbio quella della mitica Summer of Love. *Pistilli* può essere letto come un tentativo di far rivivere, nell'incantevole ed effimero giardino di casa Ayame, quella magica estate d'amore del 1967». ²⁸

A una delle vicende narrate in *Sin semilla* e in *Pistilli*, precisamente quella relativa a un gruppo di pericolosi pedofili giunto da Tōkyō (tanto per cambiare, più negativa che mai) nel tentativo di adescare alcune ragazzine delle elementari, è legato il romanzo che ha fruttato ad Abe Kazushige il prestigioso premio Akutagawa, *Gurando fnāle* (Grand finale, 2005). Il protagonista Sawami è un trentasettenne divorziato che ha da poco lasciato il suo lavoro di aiuto regista di documentari. Vive disperato in provincia perché ha perso la potestà genitoriale sull'unica e amata figlia, Chiharu, la quale vive con la madre a casa dei nonni. La prima parte della storia vede il protagonista a Tōkyō, impegnato nel tentativo di riavvicinare la piccola in occasione del suo ottavo compleanno. Il tentativo è tuttavia destinato al fallimento, in quanto l'unica persona apparentemente disposta ad aiutarlo, il suo vecchio amico Ijiri, lo accuserà rinfacciandogli di essere l'unico responsabile della misera vita che conduce. A mano a mano che la vicenda va avanti, si scopre che Sawami ha alle spalle un passato da presunto pedofilo e che non ha risparmiato nemmeno la cara figlioletta. La seconda parte, dopo il ritorno di Sawami nella provincia salvifica, rappresenta una sorta di rito espiatorio in cui la grande dedizione profusa nella cura dello spettacolo teatrale delle piccole Ami e Maya sembra redimere il protagonista dalle colpe passate.

In attesa del terzo e ultimo volume della "Trilogia di Jinmachi", Abe Kazushige ha scritto un altro romanzo "metropolitano", ambientato nella capitale giapponese ma nel quale è presente un costante riferimento a un'ambientazione extra-Tōkyō. Parigi, 31 agosto 1997: si apre su questa data *Kuēsā to jūsanbanme no hashira* (Il quasar e il tredicesimo pilastro, 2012), con la descrizione in presa diretta del terribile incidente stradale in cui persero la vita Lady Diana Spencer e Dodi Al Fayed, inseguiti dai paparazzi e schiantatisi contro il tredicesimo pilastro di un tunnel cittadino. A poco

²⁸ Nakamata Akio, "Flowers of Romance 2013", in Gianluca Coci (a cura di), *Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, ed. cit., p. 148.

a poco, col dipanarsi della vicenda, si scoprirà la natura del legame tra questo famoso incidente e l'evento clou, altrettanto drammatico, del romanzo. Protagonista è il quarantenne Takatsuki, ex paparazzo, il quale è a capo di un team di "spie" molto particolari al servizio del ricco trentenne Kakioka. Il loro compito consiste nel catturare segretamente, mediante telecamere nascoste e mezzi tecnologici avveniristici, immagini della vita privata di alcune giovani leader di famose band neo-pop giapponesi. Kakioka è difatti innamorato perdutamente di Mika, leader delle Extra Dimension, trio formato per l'appunto dalla diciottenne Mika, da un robot e da un personaggio virtuale (una sorta di ologramma in grado di ballare e cantare). Il suo è un amore perverso, basato sulla venerazione della superstar come fosse un quasar, un "corpo celeste" sublime, potente e inarrivabile. La vicenda si complica quando nel team viene assunto il giovane Ninai Kento, il quale si rivela essere un personaggio decisamente sui generis: confessa a Takatsuki di aver perso la madre da bambino, in un incidente stradale, e di essere nato nello stesso giorno e nello stesso anno del principe William di Inghilterra, il che gli fa credere di avere un destino strettamente legato a quello di Lady D. E non solo: la cantante Mika è nata lo stesso giorno, trent'anni dopo, della principessa Diana. Mentre il team di "spie" compie il suo lavoro quotidiano, piazzando telecamere negli angoli più impensati di studi televisivi, appartamenti e livehouse, Ninai mette in atto un terribile piano segreto. Conquistandosi la fiducia di Mika e del suo entourage, facendo scoprire e arrestare alcuni membri del team, riesce a persuadere la giovane popstar a salire a bordo di una Mercedes identica a quella di Lady D e Dodi. Dunque dice all'autista di dirigersi verso un tunnel della zona centrale di Azabu, tunnel dove sono presenti esattamente tredici pilastri! Organizza tutto alla perfezione al fine di raggiungere il suo scopo, lui che fa di *Crash* di James Ballard la sua Bibbia: riprodurre a Tōkyō, con protagonisti se stesso e Mika, l'incidente in cui Diana e Dodi persero la vita.

Con i suoi romanzi, Abe Kazushige, autore che nel futuro prossimo potrà essere letto più diffusamente anche in italiano,²⁹

²⁹ Al momento, a parte il racconto breve *Ride on Time*, tradotto in italiano e incluso in: Gianluca Coci (a cura di), *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Atmosphere Libri, Roma 2013, i due soli romanzi di Abe Kazushige tradotti in una lingua

ha saputo dare forma a un percorso letterario di estremo interesse e dai confini in perenne movimento, creando un universo narrativo molto originale racchiuso tra i due poli opposti dell'immensa Tōkyō e della piccola Jinmachi, lui che «prima e meglio di ogni altro giovane scrittore giapponese ha descritto la realtà della “generazione degli anni Zero”, in questa epoca in cui la diffusione di massa della comunicazione informatica ha sconvolto la psicologia umana».³⁰

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abe Kazushige, *Amerika no yoru*, Kōdansha, Tōkyō 1994.
— *Indivijuaru purojekushon*, Shinchōsha, Tōkyō 1997.
— *Nipponia nippon*, Shinchōsha, Tōkyō 2001.
— *ABC sensō*, Shinchōsha, Shinchō bunko, Tōkyō 2002.
— *Gurando fināle*, Kōdansha, Tōkyō 2005.
— *Shinsemia*, I-IV, Asahi shinbun shuppan, Asahi bunko, Tōkyō 2006.
— *Pisutoruzu*, Kōdansha, Tōkyō 2010.
— *Kuēsā to jūsanbanme no hashira*, Kōdansha, Tōkyō 2012.
Cassegård Carl, *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, University of Hawaii Press, Honolulu 2007.
Coci Gianluca (a cura di), *Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne Editrice, Roma 2013.
— (a cura di) *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Atmosphere Libri, Roma 2013.
Furukawa Hideo, *Belka* (trad. di Gianluca Coci), Sellerio, Palermo 2013.
Kirino Natsuo, *Lisola dei naufraghi* (trad. di Gianluca Coci), Neri Pozza/Giano, Vicenza 2010.

occidentale, nella fattispecie il francese, sono *Shinsemia* e *Indivijuaru purojekushon*, pubblicati da Éditions Philippe Picquier. Nei primi mesi del 2015 è prevista la pubblicazione di *Indivijuaru purojekushon* anche in italiano (trad. di Gianluca Coci), per la casa editrice Jaca Book di Milano.

³⁰ Ozaki Mariko, *Gendai Nihon no shōsetsu*, Chikuma shobō, Tōkyō 2007, p. 144.

- Kobayashi Nobuhiko, *Shōwa no Tōkyō, Heisei no Tōkyō*, Chikuma shobō, Tōkyō 2002.
- Mack Edward, *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Duke University Press, Durham, North Carolina 2010.
- Murakami Haruki, *Norwegian Wood – Tokyo Blues* (trad. di Giorgio Amitrano), Feltrinelli, Milano 1993.
- Murakami Ryū, *Koinrokkā beibizu*, Kōdansha, Tōkyō 1980.
- *Kibō no kuni no ekusodasu*, Bungei shunjū, Bunshun bunko, Tōkyō 2002.
- Nakamata Akio, *Posuto Murakami no Nihon bungaku*, Asahi shuppansha, Tōkyō 2002.
- Natsume Sōseki, *Sanshirō* (cura e traduzione di Orsi Maria Teresa), Marsilio, Venezia 1990.
- Ōe Kenzaburō, *Seventeen*, in *Il figlio dell'Imperatore* (trad. di Michela Morresi), Marsilio, Venezia 1997.
- *Il salto mortale* (trad. di Gianluca Coci), Garzanti, Milano 2006.
- *Il bambino scambiato* (trad. di Gianluca Coci), Garzanti, Milano 2013.
- *Parenti della vita* (trad. di Gianluca Coci), Garzanti, Milano 2014 (in corso di pubblicazione).
- Ozaki Mariko, *Gendai Nihon no shōsetsu*, Chikuma shobō, Tōkyō 2007.
- Pons Philippe, *D'Edo à Tōkyō. Mémoires et modernités*, Gallimard, Paris 1988.
- Querrien Anne, “The Metropolis and the Capital”, in «Zone», n. 1-2, 1986.
- Schulz Evelyn, “Walking the city. Spatial and temporal configurations of the urban spectator in writings on Tokyo”, in Bru-mann Christoph, Schulz Evelyn (eds), *Urban Spaces in Japan. Cultural and social perspectives*, Routledge, London 2012.
- Scott Brown Denise, Venturi Robert, “Mess is more”, in Spier Steven (ed. by), *Urban Visions. Experiencing and Envisioning the City*, Liverpool University Press and Tate Liverpool, Liverpool 2002.
- Snyder Stephen, Gabriel Philip (eds), *Oe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu 1999.

- Stretcher Matthew, “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki”, in «The Journal of Japanese Studies», 25, 2, 1999.
- Tanaka Yasuo, *Nantonaku, kurisutaru*, Shinchōsha, Shinchō bunko, Tōkyō 1985.
- Tanizaki Jun’ichirō, *Libro d’ombra* (trad. di Atsuko Ricca Suga), Bompiani, Milano 1995.
- Urru Luigi, *Il fantasma tra i ciliegi. Topografie di primavera a Tokyo*, Liguori Editore, Napoli 2007.
- Vaulerin Arnaud, “Meurtres, drogue, adultère, ou corruption... Abe Kazushige pousse sa ville natale au bord de l’implosion”, in «Libération», 29.5.2013.
- Yoshioka Hiroshi, “Where Streets Have No Names. The Japanese City and Its Future”, in Paetzold Heinz (ed. by), *City Life. Essays on Urban Culture*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997.
- Yumeno Kyūsaku, “Gaitō kara mita shin Tōkyō no rimen” (1924), in *Yumeno Kyūsaku zenshū*, vol. 2, Chikuma shobō, Tōkyō 1992.

KEY WORDS: Modern and contemporary Japanese literature, Abe Kazushige, Tōkyō.

PAROLE CHIAVE: Letteratura giapponese moderna e contemporanea, Abe Kazushige, Tōkyō.

ABSTRACT: The aim of the present article is to make a survey of Abe Kazushige’s main novels through the analysis of their bonds to Tōkyō and the northern province of Tōhoku. Abe Kazushige, who is considered one of the best Japanese authors of the new generation, has written a number of works set in a town called Jinmachi that actually does exist, way up in the north of Japan. These include the masterpiece *Sin semilla*, the novella *Grand finale*, and most recently *Pistils*. The Jinmachi setting in these works is notable, in part, because it seems to supplant the power of the capital.

SOSPENSIONE E CRISTALLIZZAZIONE SPAZIO-TEMPORALE
NELLE PRIME OPERE DI OGAWA YŌKO
Anna Specchio

1. CONFINI MOBILI

A proposito della concezione di spazio e tempo, il famoso architetto giapponese Isozaki Arata scrive, nell'introduzione a "Ma: Japanese Time-Space", che «in Giappone spazio e tempo non sono mai stati completamente separati, sono piuttosto stati concepiti come correlativi e onnipresenti».¹ Se a questa affermazione di Isozaki aggiungiamo la nuova concezione di epoca postmoderna di spazio-tempo secondo la visione quantistica, allora possiamo afferrare in maniera concreta l'immagine di spazio e tempo che Ogawa Yōko (Okayama, 1962)² presenta nelle sue opere.

¹ Isozaki Arata, "Ma: Japanese Time-Space", in «The Japan Architect», n. 262, Feb. 1979, p. 3.

² La scrittrice Ekuni Kaori definisce quello di Ogawa come un universo letterario nel quale «viene intenzionalmente evitata la perfezione» (Ekuni Kaori, "Kaisetsu", in Ogawa Yōko, *Angelina*, Kadokawa shoten, Kadokawa bunko, Tōkyō 1997, p. 232). In effetti, si tratta di un mondo "deforme e solitario", dove le linee di demarcazione tra il quotidiano e lo straordinario, tra il reale e il fantastico, la vita e la morte, non esistono. O meglio co-esistono, sono parte cioè dello stesso universo nel passato, nel presente e nel futuro. A differenza di suoi contemporanei quali Murakami Haruki, la stessa Ekuni Kaori o Hashimoto Osamu, per citarne alcuni, e sebbene alcuni dei suoi romanzi siano stati tradotti in diverse lingue europee, Ogawa Yōko rimane una scrittrice "di nicchia" e si discosta decisamente dalla tendenza ora diffusa a essere *pop*: in nessuna delle sue opere ci sono riferimenti a una Tōkyō investita dal caos, alla musica rock, alle tendenze della moda, ai problemi sociali o all'ambiguità sessuale e, fatta eccezione per *Hakase no ai shita sūshiki* (*La formula del professore*, 2003), la cui trasposizione cinematografica del 2006 è opera di Koizumi Takashi, nessuno dei suoi romanzi è diventato famoso al punto da ispirare manga, serie televisive o, più in generale, diventare un fenomeno popolare. All'interno dei suoi lavori emergono piuttosto elementi come l'impossibilità di comunicare, l'isolamento, la perdita e la morte.

In epoca postmoderna, infatti, spazio e tempo acquisiscono una prospettiva quantistica stando al principio di indeterminazione di Heisenberg, per cui:

Nell'ambito della realtà le cui connessioni sono formulate dalla teoria quantistica, le leggi naturali non conducono quindi a una completa determinazione di ciò che accade nello spazio e nel tempo; l'accadere (all'interno delle frequenze determinate per mezzo delle connessioni) è piuttosto rimesso al gioco del caso.³

Dal momento in cui l'intero cessa di essere la somma delle sue parti, e che anzi risulta essere influenzabile dalla semplice azione di osservare le cose e la natura, nascono romanzi come quelli concepiti da scrittori quali Paul Auster e Ogawa Yōko: la casualità, per mezzo della quale tutte le cose sono possibili, esige che tutto sia rappresentato allo stesso tempo e nello stesso spazio.

Nel caso di Ogawa, la realtà, nella sua nuova visione quantistica, conserva al proprio interno la possibilità di scegliere fra le molteplici possibilità e si rivela, seppure in un mondo ristretto e circolare, aperta a ogni evento. Nelle sue opere, *tutti i confini sono valicabili*: un determinato personaggio può trovarsi catapultato nel passato senza aver oltrepassato una soglia fisica, pur continuando a vivere nel presente, come nel caso di *Samenai kōcha* (Un tè che non si raffredda mai, 1990), dove una giovane donna si trova a impersonare il ruolo di giudice e boia di un vecchio compagno delle medie; oppure, decisamente emblematico risulta il caso della ragazza che ricama in *Shishū suru shōjo* (La ragazza dei ricami, 1996) – di cui si parlerà più avanti – la quale, agli occhi del protagonista, ha lo stesso identico aspetto di quando tutti e due erano bambini e giocavano insieme su un altipiano, e che di conseguenza assume i connotati di una creatura pseudo angelica, in grado di valicare i confini dello spazio e del tempo. Da un certo punto di vista, oltretutto, l'espedito della causalità, di cui Ogawa si serve per presentare in un'immagine simultanea elementi apparentemente contrastanti fra loro e lontani nel tempo, conferisce alle sue opere un carattere "fantastico" e quasi "onirico", per cui la realtà non è mai quella che si presenta davanti ai

³ Karl Werner Heisenberg, *Indeterminazione e realtà*, Guida, Napoli 1991, p. 128.

nostri occhi quanto piuttosto una sua alterazione, che trascende i confini di visibile/invisibile, concreto/astratto, veglia/sonno.

Nella conversazione con la scrittrice Kawakami Hiromi, pubblicata sulla rivista «Bungakukai», Ogawa fa riferimento al modo peculiare in base al quale crea e definisce lo spazio nei suoi romanzi:

Inizio sempre con l'immaginarci il luogo, una piazza, per esempio, al centro di un bosco, proprio nel mezzo. Parto da lì, poi espando la scena, inserendo magari una chiesa o un edificio comunale. Al confine però ci deve essere il bosco, e se non è il bosco allora ci devono essere un canale o un vicolo cieco, un qualsiasi punto di non ritorno che impedisca la via d'uscita ai personaggi che si muovono all'interno.⁴

L'ambiente spaziale congegnato dalla scrittrice giapponese ricalca palesemente il palcoscenico di molte favole e racconti per ragazzi (si pensi al bosco di *Cappuccetto rosso* o alle siepi del *Giardino segreto*),⁵ e si rivela claustrofobico fin dal suo concepimento; di conseguenza, non c'è da stupirsi del fatto che molti suoi personaggi vengano condotti verso la pazzia. In questo senso, Ogawa *spinge* i propri protagonisti agli estremi, in situazioni di non ritorno, all'interno di un mondo chiuso dove tutto è possibile, quasi a voler creare una metafora della vita umana. Una metafora, peraltro, spesso presente nelle favole e nelle fiabe.

Provando ad analizzare le opere pubblicate nel periodo dell'esordio e in quello immediatamente successivo si può notare un punto in comune riguardo alle ambientazioni: all'interno dei racconti compaiono, infatti, esclusivamente luoghi che la scrittrice conosce molto bene, come biblioteche, case o strutture che accolgono persone disaggiate o ai margini della società (spesso

⁴ Ogawa Yōko, Kawakami Hiromi, "Watashitachi Akutagawashō", in «Bungakukai», n. 61, 2007, p. 143.

⁵ Nella raccolta di saggi *Hakase no hondana* (La libreria del professore, 2007), Ogawa si racconta parlando delle sue letture da bambina, e, fra queste, cita in effetti *Il giardino segreto*, *Il diario di Anna Frank* e *Papà gambalunga*, ma la sua passione per la lettura, la varietà di libri presenti nella libreria di famiglia, nonché l'assidua frequentazione della biblioteca di quartiere, la spingevano a leggere qualsiasi nuovo libro che le sembrasse interessante, anche se appartenente a generi diversi; il che induce a pensare che sia venuta in contatto anche con le favole dei fratelli Grimm.

case di cura, dormitori e ospedali). La novità di Ogawa sta nel modo di presentare questi spazi, non tanto nella loro descrizione, quanto piuttosto nel loro significato intrinseco di “spazi interni” e “spazi esterni”, come spiegato di qui a breve. I suoi romanzi e i suoi racconti potrebbero essere ambientati in Giappone come in America, a Mosca come a Sidney, in un quartiere residenziale come in una piccola periferia. Tuttavia la condizione assolutamente necessaria affinché la storia possa svolgersi è costituita dalla presenza di un protagonista che agisca in un luogo decadente.

Per una maggiore comprensione della concezione dello “spazio” nelle opere di Ogawa, è opportuno a questo punto ricordare le nozioni tipicamente giapponesi di *soto* e *uchi* (“l’interno” e “l’esterno”). *Soto* e *uchi*, in Giappone, sono due concetti che abbracciano diversi aspetti e livelli sociolinguistici e socioculturali, e che riflettono l’uso del linguaggio allo stesso modo dello spazio fisico. L’antropologo Joy Henry, in uno studio del 2003, introduce *soto* e *uchi* nel modo seguente:

Uchi e *soto* traducono in maniera indicativa rispettivamente “l’interno” e “l’esterno”, e all’inizio sono probabilmente acquisiti dai bambini in associazione con l’interno e l’esterno della casa in cui vivono [...]. Tuttavia, *uchi* e *soto* sono in primis rispettivamente associati con la pulizia interna alla casa e la sporcizia del mondo esterno. [...] Come ha argomentato anche l’antropologa Emiko Ohnuki-Tierney, [...] l’esterno è considerato impuro poiché è dove si crede ci siano i germi. Questo “esterno” si trova in qualsiasi luogo dove sono o sono state presenti altre persone, e il concetto è succintamente espresso, sostiene Emiko Ohnuki-Tierney, nel termine *hitogomi*, che, benché rappresenti la lettura autoctona dei caratteri cinesi che traducono la parola “folla” o “calca”, in giapponese suona come “sporcizia umana”.⁶

2. SOSPESI IN UN TEMPO TRA DUE MONDI: IL CASO DI *AGEHACHŌ GA KOWARERU TOKI*

La descrizione degli spazi nei romanzi di Ogawa sembra attenersi al modello giapponese di *uchi* e *soto*, e, in particolare in *Kanpeki-*

⁶ Joy Henry, *Understanding Japanese Society*, Routledge Curzon, London 2003, pp. 47-48.

na *byōshitsu* (*Una perfetta stanza di ospedale*, 1989) e *Agebachō ga kowareru toki* (*Quando la farfalla si sbriciolò*, 1988), si ritrova il riferimento a *hitogomi* in quanto “sporcizia umana” (nel primo si tratta proprio della folla in mezzo alla quale cammina la protagonista dopo essersi resa conto di essere incinta; nel secondo si parla invece del crimine a causa del quale la madre dell’io narrante e protagonista è stata uccisa).

In *Agebachō ga kowareru toki*, gli spazi presenti sono essenzialmente due: l’abitazione dove la protagonista, Nanako, ha vissuto insieme alla nonna, Sae, e il “Nuovo Mondo”, la casa di cura dove l’anziana viene condotta dalla nipote e dal suo ragazzo Mikoto. A ognuno di questi spazi sembrano corrispondere due tempi, uno che scorre e uno che sembra essersi fermato. La questione relativa al tempo in questo romanzo breve, tuttavia, si intreccia con la questione della spazialità e subisce una mutazione significativa nel momento in cui entrano in scena un nuovo tempo e un nuovo spazio, legati alla gravidanza della protagonista.

Il racconto inizia nel momento in cui Nanako e Mikoto decidono di portare Sae, che soffre di demenza senile, in una casa di cura chiamata “Nuovo Mondo”. Il nome stesso della struttura permette subito di intendere che si tratta di un luogo ben distaccato dal mondo reale, all’interno del quale i valori consueti della società non contano più e dove tutto si muove in maniera ovattata, al di fuori da ogni confine temporale precostituito. Il “Nuovo Mondo” rappresenta uno spazio dove regna, circoscritta, la demenza senile, che paradossalmente si rivela essere la chiave per una visione più idealistica della realtà, un’utopia ideale, un paradiso all’interno del quale le persone sono tutte uguali, pressoché spoglie da elementi esteriori che ne caratterizzano la fisicità; eppure ognuna porta con sé, indelebile, un ricordo della vita precedente al “Nuovo Mondo”. Questo ricordo si fa simbolo di una coscienza comune, di un’anima immortale che è al di sopra di ogni confine spazio-temporale. Naturalmente risulta qui esplicito il riferimento al credo del Konkō-kyō,⁷ e difatti

⁷ Secondo il Konkō-kyō, religione praticata dalla famiglia Ogawa, tutte le cose sono strettamente correlate l’una con l’altra. Il *kami*, la divinità shintoista immanente in tutte le cose del creato, non è distante, né risiede in un Paradiso, ma è presente in questo stesso mondo, e l’universo stesso non è altro che il corpo di quello che viene chiamato *Oyagami*, il “Dio Pa-

la prova che testimonia la differenza tra il “Nuovo Mondo” e il mondo nel quale vivono la protagonista e Mikoto (e Sae fino a poco tempo prima) è rappresentata proprio dalla concezione temporale legata alla religiosità. Prima che Sae venisse condotta presso la casa di cura, non a caso, Nanako rammenta che ogni giorno la vita insieme a lei iniziava con una preghiera, ripetuta più volte durante la giornata come a scandirne il tempo:

Sae aveva collocato su questa stanza un altarino shintoista, dove più volte al giorno si fermava a pregare. Forse questa preghiera è l’ultima cosa di cui si sia ricordata. Da bambina le chiesi quale dio abitasse lì. Rammento che mi rispose: «È come un padre, non di certo un dio onnisciente e onnipotente che sta nei cieli. Protegge la famiglia e si preoccupa sempre dei suoi figli. “Perché quel figlio è tanto insoddisfatto? Perché non si accorge della sua fortuna?” si chiede addolorato. In effetti, nemmeno il dio è salvo. Noi, i suoi figli, preghiamo con dedizione per salvarlo. Salvare noi significa anche salvare lui».

Poi divenne taciturna, e quando non riuscì più a cambiarsi, ad andare in bagno e a mangiare da sola finì per passare molte più ore lì davanti. Le brevi sillabe di una preghiera uscivano con un suono meccanico. Tac, tac, tac.⁸

L’espressione onomatopeica «Tac, tac, tac» richiama subito alla mente le lancette di un orologio, strumento in grado di misurare il tempo nella realtà ordinaria, “tempo” che in questo racconto subisce però una trasformazione e resta privo di ogni confine, diventando un’entità spaziale unica all’interno della quale si muove un intero universo. Sae si trasforma, attraverso le rappresentazioni che ci fornisce la nipote, nel simbolo di unione tra i due spazi (terreno e divino), e si muove sulla soglia dei due mondi riuscendo ad abbracciarli entrambi. La demenza senile

dre”. Sebbene si possa considerare una religione monoteista, non risponde a quesiti quali la genesi della vita o la vita dopo la morte, ma spiega che senz’altro tutti gli esseri ritornano al “Dio Padre” rimanendo in questo mondo, ammettendo la simultaneità e la co-esistenza del mondo terrestre e del mondo divino, senza confini né barriere, che è poi spesso il luogo dove Ogawa fa muovere i suoi personaggi.

⁸ Ogawa Yōko, *Quando la farfalla si sbriciolò* (trad. di Massimiliano Matteri e Matake Yumiko), in Id., *Una perfetta stanza di ospedale*, Adelphi, Milano 2009, pp. 91-92.

aveva portato Sae ad allontanarsi dalla realtà, e dunque dalla nipote e da Mikoto, già prima di essere trasferita al “Nuovo Mondo”, e tramite questo espediente Ogawa riesce brillantemente ad amplificare l’ambiguità dell’anziana donna, lasciandola in uno stato di sospensione che infine costringerà la giovane Nanako a dubitare della propria “normalità”.

E se da una parte troviamo Sae che, indugiando al confine tra i due mondi, riesce ad abbracciarli entrambi, dall’altra Nanako inizia a vacillare come in equilibrio su un sottile filo sospeso nel vuoto che collega il mondo reale (e lo scorrere oggettivo del tempo) con un mondo “non reale” (e un nuovo e soggettivo scorrere del tempo); il trascorrere dei giorni, infatti, comincerà a essere scandito non in base alla data segnata sul calendario, bensì in base al numero dei giorni trascorsi dalla separazione con Sae. Inoltre, nel momento in cui Nanako non è più in grado di percepire lo spazio e il tempo all’interno della casa dove ha trascorso gli ultimi anni della propria vita insieme alla nonna, subentrano nel racconto e nella sua stessa coscienza un nuovo “spazio” e un nuovo “tempo”, che si esplicitano metaforicamente nella sua scoperta di essere incinta.

Cinque giorni da quando Sae se n’è andata. “Non è così”. Mi dico che devo contare anche gli altri giorni. “Devo contare altri giorni?”. L’altra me stessa fa finta di non capire. È impossibile che ce ne siano altri. Mi costringo a distogliere gli occhi dal calendario e mi immergo nel mio calore.⁹

Da quando la protagonista si rende conto di essere incinta di Mikoto, la sua attenzione ricade su questo unico fattore.¹⁰ Ri-guardo questo nuovo elemento, Takahashi Mari nota che «nella conta nervosa dei giorni della gravidanza della protagonista c’è

⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰ In *Agehachō ga kowareru toki* la conta dei giorni della gravidanza è espressa in una forma ancora “immatura”: avviene cioè tramite il semplice calcolo di quanti giorni sono passati dalla data in cui la protagonista si è resa conto di portare un bambino in grembo. Non avviene così nel caso di *Ninshin karendā* (*Diario di una gravidanza*, 1990), dove le settimane di gestazione sono almeno espresse in forma più concreta (per esempio: «Giovedì, 28 maggio, ventisette settimane e tre giorni»), il che potrebbe essere anche un indice della maturazione stessa della scrittrice.

qualcosa che non torna, che non è normale. Per di più il tempo della gravidanza è sovrapposto al tempo contato dalla partenza della nonna». ¹¹

A un tempo “della separazione” e “dell’assenza” si sovrappone dunque un tempo della “nuova presenza”, che altera e fa oscillare ulteriormente lo stato mentale di Nanako. Il nuovo spazio che viene a crearsi è in realtà uno spazio pieno, perché occupato dal feto, all’interno di una cavità presente nel corpo della protagonista, e per la prima volta si ha una lacerazione nella dicotomia *uchi/soto*, o meglio un ribaltamento repentino, dove per la prima volta qualcosa di “sporco” e “impuro” penetra in uno spazio interno: «Mi sembra incredibile che il tempo, le parole, l’appetito o il sospiro di un’altra persona stiano prendendo forma in una parte di me. Non sei la vera realtà, giusto?». ¹² Ciò che prende forma in quello spazio interno è una creatura umana, che, in quanto tale, crescerà e diverrà parte della società, unendosi allo *hitogomi* che circonda lo spazio intorno a Nanako, la quale però ne è disgustata. Con Sae nel Nuovo Mondo e con la “Nuova Vita” che conserva in grembo, Nanako e la sua coscienza sono indotte a volare in un luogo i cui confini superano la volontà soggettiva, lontano dalla ragione e vicino alla follia.

Per comprendere appieno il romanzo, dunque, è necessario rileggere con attenzione e deciptare le parole di Mikoto:

Siamo in una condizione di sospensione. Ecco perché non possiamo avere alcuna certezza in questo momento. [...] Dove mai sarà la vera realtà? Come dici tu, abbiamo strappato Sae al tempo, a sensazioni e a concetti che crediamo veri e l’abbiamo segregata nel Nuovo Mondo. Ma forse tutto quello in cui crediamo è circondato da un’illusione più grande. Quella volta che lei ha strappato una grande quantità di cosmee e le ha poi sparpagliate per tutta la stanza, hai pensato che fossi tu ad essere impazzita perché avevi paura di ammettere la sua anormalità, non è così? Credo che nessuno possa stabilire quale sia il confine, così ambiguo, tra normalità e anormalità, tra verità e illusione, no? ¹³

¹¹ Takahashi Mari, “Agehachō ga kowareru toki – Sae to Mikoto no aida”, in Takanezawa Noriko (a cura di), *Ogawa Yōko – Gendai josei sakka tokuhon*, Kanoe shobō, Tōkyō 2005, p. 20.

¹² Ogawa Yōko, *Quando la farfalla si sbriciolò*, ed. cit., p. 109.

¹³ *Ibid.*, pp. 104-105.

La «condizione di sospensione» alla quale si riferisce Mikoto assume, nelle pagine di *Agehachō ga kowareru toki*, il significato di un nuovo tempo, libero e affrancato dai valori consueti di una società fissa e immobile, diventando l'espressione chiave che delimita i confini estremi degli anni Ottanta, decennio in cui, in Giappone, a causa della crescita economica senza precedenti (Bubble Economy) e del conseguente benessere generale, anche il tempo sembrava rimanere sospeso all'interno di una grande bolla.

3. DENTRO I CONFINI DI UNA STANZA DI OSPEDALE,
FUORI DAI CONFINI DEL RESTO DEL MONDO:
IL CASO DI *KANPEKINA BYŌSHITSU*

Anche in *Kanpekina byōshitsu* ci si trova immersi in un ambiente, quello dell'ospedale, completamente chiuso in se stesso e isolato dal mondo esterno, e che sembra rappresentare una metafora della società contemporanea dominata dall'impossibilità di comunicare e stringere relazioni interpersonali. L'ambiente, infatti, è lontano dalla quotidianità al punto da apparire astratto.

Il racconto presenta una struttura spaziale e temporale molto particolare, che suddivide a metà la narrazione secondo l'impostazione mentale dell'io narrante e protagonista e che si può riassumere nel seguente schema binario:

<u><i>Stanza</i></u>	<u><i>Fuori dalla stanza</i></u>
<i>Sostanze inorganiche</i>	<i>Sostanze organiche</i>
<i>Presenza del fratello</i>	<i>Assenza del marito</i>
<i>Pulizia</i>	<i>Sporcizia (hitogomi)</i>
<i>Tempo sigillato nella memoria</i>	<i>Presente che scorre attraverso flashback</i>
<i>Perfezione</i>	<i>Imperfezione</i>
<i>No sesso</i>	<i>Sesso</i>

A un mondo della “purezza”, cristallizzato nel ricordo della protagonista e rappresentato dalla stanza, si contrappone un mondo “impuro” che ne sta al di fuori e di cui la protagonista è partecipe, lasciandosi andare in abbracci e piaceri edonistici col medico che ha in cura il fratello (mentre il fratello, come spiegato in seguito, morirà senza conoscere il sesso). Nel pri-

mo mondo, sia il tempo che lo spazio sono *perfetti*, immortalati nel ricordo di una stanza d'ospedale in un sabato pomeriggio: «Potevano passare giorni, quella stanza non sarebbe cambiata in nulla. Le lenzuola, il fornello, i sanitari del bagno, tutto sarebbe rimasto perfetto. [...] Questo mi assicurava».¹⁴ Nel secondo, per contro, i flashback della protagonista lasciano spazio allo scorrere del tempo, così improvviso e inaspettato da sorprendere la protagonista stessa una volta fuori dai confini della stanza di ospedale: «Lentamente e senza che me ne rendessi conto, la neve aveva cominciato a sciogliersi. [...] Mi addolorava che il tempo mi scorresse così rapido davanti, provai allora a guardare dietro la cassetta delle lettere e nella cunetta del vicolo, ma di neve non v'era più traccia. Poi, [...] i petali dei fiori di ciliegio cominciarono a cadere simili a fiocchi di neve [...]».¹⁵

L'inizio della storia non coincide con l'inizio del romanzo, che comincia qualche tempo dopo la morte del fratello della protagonista ed è narrato in via pressoché esclusiva tramite i flashback della stessa protagonista, che riporta in vita il ricordo del fratello deceduto in giovane età. Sebbene possa apparentemente sembrare un racconto incentrato sulla morte del fratello minore (e, in effetti, seguendo il filo della storia, l'epilogo del romanzo è costituito proprio dal decesso di quest'ultimo), in realtà la chiave di lettura per comprenderlo al meglio va forse individuata in un altro elemento, o meglio nell'intero processo attraverso il quale l'io narrante protagonista vive e cerca di affrontare e accettare il dramma della morte del fratello nel presente. In breve, per usare la definizione di Aoshima Yasufumi, «è raccontato come [la protagonista] vive il presente senza fratello».¹⁶

Tutti gli spazi, le emozioni, i tempi e le percezioni individuabili nella narrazione appartengono a un mondo plasmato all'interno della memoria dell'io narrante, tutto è presente sotto forma di ricordo e viene offerto al lettore in quanto tale. Il romanzo, di conseguenza, è proiettato nel passato, e assume il valore di un

¹⁴ Ogawa Yōko, *Una perfetta stanza di ospedale* (trad. di Massimiliano Matteri e Mataka Yumiko), in Id., *Una perfetta stanza di ospedale*, Adelphi, Milano 2009, p. 33.

¹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶ Aoshima Yasufumi, “Fūhin sareru kioku – Kanpekina byōshitsu o yomu”, in Takanezawa Noriko, *op. cit.*, p. 24.

eterno presente che viene sublimato, sigillato in maniera perfetta nel ricordo della protagonista.

Considerato che un soggetto privo di ricordi sarebbe in grado di percepire esclusivamente il presente, il ruolo della memoria risulta ovviamente fondamentale per consentire la continuità interiore di ogni individuo e, in *Kanpekina byōshitsu*, è proprio grazie a questo ruolo assunto dalla memoria che la protagonista riesce a valicare i confini del tempo e a ricongiungersi con il fratello nella stanza di ospedale.

In tema di memoria e ricordi, la loro relazione all'interno di *Kanpekina byōshitsu* è riassunta come segue ancora da Aoshima Yasufumi: «La memoria funziona in maniera curiosa. Le esperienze passate si legano valicando il tempo e lo spazio. La memoria si intreccia con l'io narrante protagonista plasmandone la soggettività, e il ricordo del fratello minore e quanto vi è dietro si mescolano con la memoria».¹⁷ Difatti, scorrendo le pagine di *Kanpekina byōshitsu*, si assiste progressivamente a una sovrapposizione del ricordo del fratello con la memoria oggettiva che ne permette la rappresentazione.

L'ambiente principale del romanzo, come già anticipato e come del resto evocato dal titolo stesso, è quello estremamente circoscritto di una stanza di ospedale, alla quale viene attribuita la qualità della perfezione in quanto incubatrice dei ricordi della protagonista. Libera dalla "sporcizia della vita" e asettica, la stanza di ospedale va assumendo i connotati di un elemento duraturo destinato a non corrompersi con il passare del tempo. In effetti, si può pensare che la camera venga considerata "perfetta" in quanto luogo sacro dove sono custoditi i ricordi del fratello ancora in vita. È il luogo che l'io narrante contrappone al resto del mondo, pieno di impurità e dominato dallo *hitogomi*. Nel corso della vicenda, la protagonista ci tiene a precisare che è proprio nel mondo esterno, che va degenerando, che lei e il fratello hanno perso i genitori: il padre è scappato di casa dopo una malattia che aveva colpito la madre conducendola alla pazzia, e la madre stessa è stata uccisa durante una rapina in banca perché, incapace di ragionare secondo la logica comune, si era avvicinata al malvivente illudendosi di fargli comprendere che il suo gesto sarebbe stato inutile e avrebbe arrecato danno alla comunità. Isolata dalla

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

realtà corrotta del mondo esterno, la stanza d'ospedale diventa lo specchio della "perfezione":

La stanza di ospedale è un luogo perfettamente ripulito dalla sporczia della vita. Quando sono lì con mio fratello, mi sembra di diventare un angelo o una fata. È come se potessi vivere nutrendomi solo dell'amore che provo per lui.¹⁸

All'amore platonico provato per il fratello, e all'assenza di una continuità temporale all'interno della camera, sospesa in un eterno presente conservato nella memoria della protagonista, sono contrapposti però, all'interno del romanzo, altri elementi che appartengono alla categoria della "sporczia organica": il marito della protagonista e il sesso.

Come spesso accade nei romanzi di Ogawa Yōko, dietro l'io narrante/protagonista c'è un marito o un compagno del quale emerge soprattutto l'assenza, e anche in *Kanpekina byōshitsu* ci troviamo di fronte a un caso analogo; a questo elemento negativo la scrittrice abbina l'ambiente casalingo, che, in virtù dell'assenza degli inquilini (la protagonista è sempre nella stanza di ospedale e il compagno è impegnato con il lavoro), risulta essere un ambiente sudicio e contaminato.

Se pensavo a mio marito, a venirmi in mente era solo la sua assenza. Il rapporto tra me e la sua assenza, il significato della sua assenza, il momento in cui la sua assenza sarebbe terminata. Avevo analizzato la sua assenza da tutte le angolazioni. Questo spiega quanto mio marito fosse sostanzialmente assente.

Perciò, ogni volta che rientravo, l'appartamento era buio. Mi toccava cercare a tastoni l'interruttore della luce. Poi, quando con un clic l'avevo accesa, la prima cosa che vedevo era l'acquaio. Era l'angolo della casa a me più ostile. Per questo motivo non potevo fare a meno di vederlo.

Lì erano pigramente impilate le stoviglie usate da mio marito la mattina. Un piattino di vetro su cui poggiava una tazza da caffè che a sua volta sosteneva un piatto più grande. Fra l'uno e l'altro erano infilati un coltello, una forchetta e un cucchiaino. Rimasi in piedi per un po' davanti all'acquaio, come se osservassi un'opera d'arte.

Un filo di uovo alla coque era colato sul bordo del piatto restandovi attaccato simile a un verme parassita. Un avanzo di caffè tingeva

¹⁸ Ogawa Yōko, *Una perfetta stanza di ospedale*, ed. cit., p. 62.

di bruno un pezzo di sedano. Lo yogurt rappreso aveva una consistenza di materia cerebrale. Nell'acquaio ristagnava materiale organico.

Fui colta da un violento attacco di nausea.¹⁹

Lo spazio all'interno dell'abitazione e la presenza/assenza del marito vengono automaticamente inseriti, nell'ordine mentale della protagonista, nella categoria della "sporcizia", e il senso di nausea che ne deriva è simile a quello provato dalla protagonista di *Agehachō ga kowareru toki*, un senso di disgusto verso il *soto* e lo *hitogomi*. Anche l'atto del mangiare, che sovente compare nelle opere di Ogawa, è considerato un qualcosa di osceno (e non a caso la malattia del fratello ricoverato interessa l'apparato digerente e impedisce al soggetto il consumo degli alimenti), e la presenza di tracce organiche nell'acquaio può essere considerata come il sintomo di un malessere che aleggia nella società giapponese contemporanea. Il tempo trascorso all'interno della casa, scandito secondo la routine della vita quotidiana, viene rielaborato inoltre nei ricordi della protagonista sotto forma di tempo perso nel tentativo di aspirare a una "guarigione", possibile però esclusivamente per mezzo dell'isolamento, che avviene appunto tramite la reclusione nella camera di ospedale. A questo proposito, si possono prendere in considerazione i seguenti passi, il primo relativo al tempo trascorso nella stanza insieme al fratello e il secondo alla convivenza in casa con il marito:

Lì non mi pesava mai non avere niente da fare. Ero capace di rimanere inattiva per ore e ore. Assaporavo l'impeccabile purezza della stanza, il solo stare a guardare mio fratello mi rendeva felice.²⁰

Quando mi mettevo a tavola con mio marito alle tre del mattino, non potevo fare a meno di pensare a una serie di cose inutili. Mi venivano in mente il fluido sui guanti di lattice, o le formiche che vagavano dentro la mia bocca.

[...] Non faccio mai niente di straordinario con lui. È sempre la solita vita, i soliti gesti. Mangiare, dormire, buttare la spazzatura. È la vita, dissi. [...] La vita è stupida, infantile e sporca.²¹

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ *Ibid.*, pp. 50-53.

La “guarigione” e l’eternità ricercate dalla protagonista attraverso l’isolamento nella stanza d’ospedale sono però a un certo punto violate dalle lacrime del fratello, consapevole della propria condizione e rassegnato all’idea che per lui non potrà esserci alcun dopo, né tanto meno un’eternità:

«Sarebbe così bello rimanere insieme a te in questo luogo dove sembra che il tempo si sia fermato. Quando accarezzo i tuoi capelli come ora, il calore del tuo corpo lentamente passa in me attraverso la mano, e mi sento bene. Perciò non piangere» dissi fra me. Come se pregassi, accarezzai ripetutamente i suoi capelli. Fu un sabato perfetto, se non per il suo pianto. Segregati, lontani dalla sporcizia della vita, noi due soli, indisturbati, ci amavamo profondamente, e la mia mano era colma di piacere. Tuttavia, mio fratello non smetteva il suo pianto innocente.²²

Il calore corporeo del fratello e le lacrime da lui versate diventano un indizio per comprendere che, fino a quel momento, il giovane appartiene ancora a questo mondo, nonostante la dimensione spazio-temporale in cui è immersa la camera possa suggerire un cambiamento nella dimensione del racconto tale da veicolare i due protagonisti dal mondo normale a quello sovranaturale. Eppure, come nota Ayame Hiroharu, più il tempo scorre all’interno della camera più il fratello, «ricoverato in quella stanza netta e immacolata che appare come uno spazio astratto, subisce un’ulteriore astrazione, ed è come se si trasformasse lui stesso in una presenza astratta».²³

In effetti, alcuni passi in cui la protagonista descrive il fratello lasciano intendere che, come Sae in *Agehachō ga kowareru toki*, egli appartenga già a un altro mondo o, perlomeno, si trovi al confine tra due mondi, un confine non ben definito che va in direzione dell’altra dimensione, inafferrabile per noi che siamo “da questa parte”. La vita del fratello, sospesa e congelata all’interno della stanza, si discosta sempre più dall’insulsa e immonda vita quotidiana trascorsa dalla protagonista in compagnia del marito, e “l’astrazione” di cui parla Ayame diventa totale nel momento

²² *Ibid.*, p. 55.

²³ Ayame Hiroharu, *Ogawa Yōko. Mienai sekai o mitsumete*, Bensei, Tōkyō 2009, p. 15.

in cui l'assenza di sesso (anche questo parte della "sporizia") la eleva suggellandone la purezza.

«Morirò senza neppure conoscere il sesso».

«Sai, non lo si deve considerare qualcosa di così speciale. È una parte della vita, una delle tante che si ripetono».

[...] «Nella noiosa routine quotidiana, tutti lo praticano. Non fa una gran differenza in vita che lo si faccia o meno. Non essere triste per questo. Te ne prego».²⁴

Il tempo trascorso nella camera di ospedale, assolutamente non lineare, subisce delle interferenze solo per mezzo dei fenomeni atmosferici esterni – in primis il cambio delle stagioni –, che diventano l'unico indizio di un "tempo che scorre", ed è proprio un fenomeno atmosferico, la neve, a segnare in *Kanpekina byōshitsu* il confine tra le dimensioni entro le quali si muove la narrazione. Con la caduta della neve, che ricopre i prati circostanti e l'ambiente esterno all'ospedale, si verifica una specie di "ovattamento", è il momento in cui il tempo all'interno della camera si blocca come se fosse stato azionato un interruttore, e la purezza della neve diventa la chiave per la comprensione del romanzo. La freschezza della neve e la sua purezza diventano metafora della gioventù del fratello minore della protagonista, ed entrambi i personaggi, con l'arrivo della primavera e la caduta dei fiori di ciliegio, abbandonano questo mondo. L'eternità ricercata dalla protagonista esiste solo nella sua memoria, nei ricordi perfetti all'interno dei quali anche una tragedia come la morte può assumere dei contorni di purezza.

Il parco era sommerso dalla neve. Niente mi ricordava più il giallo dei ginkgo che ondeggiava splendente nel vento. Fu come se, a nostra insaputa, il prezioso tempo ancora rimasto a me e a mio fratello fosse stato anch'esso sepolto dalla neve.²⁵

Poi, quando i petali dei fiori di ciliegio cominciarono a cadere simili a fiocchi di neve, mio fratello morì. Non era riuscito a vivere nemmeno tredici mesi. Il suo corpo, alla fine, era diventato come di vetro.²⁶

²⁴ Ogawa Yōko, *Una perfetta stanza di ospedale*, ed. cit., pp. 54-55.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

4. RICAMARE L'ETERNITÀ: IL CASO DI *SHISHŪ SURU SHŌJO*

Una raccolta di racconti con tematiche simili a quelle presenti in *Kanpekina byōshitsu* è *Shishū suru shōjo*, pubblicata nel 1996 per i tipi della Kadokawa shoten dopo essere stata serializzata, dal 1994 al 1995, sulla rivista «Yasei jidai». Si tratta di dieci storie brevi, che possono essere lette singolarmente ma che nell'insieme formano un continuo, un insieme di storie che il noto critico e scrittore Iijima Kōichi, nativo di Okayama come Ogawa, ha definito «*zankoku monogatari*»,²⁷ ovvero “racconti spietati”.

Iijima li definisce tali perché, spiega, in ognuno di essi «sono cristallizzati la morte, la demenza, la bizzarria e la paura»,²⁸ anche se il filo che lega tutti i racconti è ancora una volta quello che intreccia spazio, tempo e memoria. In *Kēki no kakera* (Frammenti di una torta, 1996), per esempio, la protagonista, una giovane studentessa, si reca per un lavoro estivo in una casa enorme, dove le viene assegnato il compito di ordinare e sistemare tutti gli oggetti dell'anziana donna che vi dimora; quest'ultima, colpita da demenza senile, è convinta di essere una principessa ed è intenzionata a donare ai più bisognosi tutti i propri averi. La casa si presenta dunque come un vero e proprio mausoleo della memoria, isolato dal resto del mondo (e, si può azzardare, appartenente a un'altra dimensione), all'interno del quale frammenti di passato sono sparsi disordinatamente in tutte le camere. Gli oggetti che la ragazza protagonista deve “sistemare” sono i più svariati: riviste, indumenti, vecchi dischi, gioielli. In realtà, però, si scopre che tutti questi oggetti non saranno donati a nessuno: saranno, al contrario, portati dal nipote dell'anziana in un inceneritore, bruciati uno a uno insieme alla memoria della nonna. Il tempo, che sembra essersi fermato all'interno della casa, e che diventa una culla della memoria come la stanza di ospedale di *Kanpekina byōshitsu*, sembra scorrere solo all'esterno, dove tutti i ricordi bruciano al vento.

Il racconto che presenta maggiori analogie con *Kanpekina byōshitsu* è indubbiamente quello che dà il titolo alla raccolta. In *Shishū suru shōjo*, il protagonista (questa volta un uomo) rac-

²⁷ Iijima Kōichi, “Kaisetsu”, in Ogawa Yōko, *Shishū suru shōjo*, Tōkyō, Kadokawa shoten, Kadokawa bunko, 1996, p. 228.

²⁸ *Ibid.*, p. 229.

conta dell'esperienza trascorsa in una casa di cura per prestare assistenza alla madre malata di cancro. Lì, dopo più di vent'anni, incontra una ragazza con la quale aveva trascorso un'estate intera sull'altipiano dove la sua famiglia possedeva una casa per la villeggiatura, e insieme a lei, all'epoca sua vicina di casa, ripercorre i momenti passati insieme, sigillando i propri ricordi all'interno della casa di cura e ri-plasmandoli in forma "perfetta". In questo racconto, al pari di *Kanpekina byōshitsu*, si può notare una netta antitesi spaziale (per esempio la casa di cura, un luogo chiuso, in contrapposizione con l'altipiano, uno spazio aperto), e il tempo sembra essere cristallizzato in un'eternità simboleggiata proprio dalla ragazza. Questa, infatti, asmatica fin dalla nascita, non riesce a trovare lavoro ed è rassegnata all'idea di non potersi sposare, pertanto occupa tutto il suo tempo dedicandosi al ricamo.

«È così divertente il ricamo?».

«Non saprei dirti se sia divertente o meno. Quando mi va di stare da sola, ricamo. Guardo solo le mie mani. Mi chiudo nella minuscola punta dell'ago. In questo modo mi sento improvvisamente libera».²⁹

L'atto del ricamo diventa quindi un atto fine a se stesso ed è l'unico elemento che perdura dal passato al presente, come se a essere teso insieme al filo di cotone fosse il ricordo di quella famosa estate sull'altipiano.

Il tempo nella casa di cura scorre al ritmo della routine quotidiana, nel silenzio che la circonda e che dona al posto una certa aura di sacralità. L'io narrante/protagonista è adesso un adulto, e la madre ormai anziana è malata di cancro, ma la ragazza conserva ancora qualcosa che la rende perennemente giovane e fresca, è come se fosse un angelo in grado di oltrepassare le barriere spazio-temporali, tanto che il protagonista stesso inizia a dubitare di ciò che vede davanti ai suoi occhi:

Senza che me ne accorgessi, alla ragazzina di dodici anni si era sostituita la ragazza che, timida, si aggiustava l'orlo del vestito mentre guardavamo insieme il mare dal cortile. Strizzo gli occhi. Li riapro: ritorna l'adolescente di prima. Quale delle due è di fronte

²⁹ Ogawa Yōko, *Shishū suru shōjo*, in Id., *Shishū suru shōjo*, Tōkyō, Kadokawa shoten, Kadokawa bunko, 1996, p. 18.

a me adesso? Solo quando feci per bisbigliarlo, mi resi conto della mia stupidità. È con tutta certezza la stessa persona...³⁰

Mentre il corpo della madre si indebolisce (impedendole in seguito di mangiare – come accade al fratello della protagonista di *Kanpekina byōshitsu*) e il protagonista raggiunge l'età adulta, la giovane ricamatrice non sembra subire i cambiamenti dovuti al fluire del tempo, è come se restasse eternamente giovane e ricamasse per sempre allo stesso identico modo.

Il tempo trascorso in compagnia della ragazza diventa il tempo “perfetto” (o eterno) che il protagonista ricerca in continuazione, come se avesse la necessità di fermare in qualche modo lo scorrere delle ore e dei giorni per restare perennemente intrappolato in una condizione di sospensione. La narrazione prosegue, in effetti, con una serie di episodi nei quali egli, per un motivo o per l'altro, insegue sempre la compagnia della ragazza, mentre quest'ultima non è mai pervasa dallo stesso desiderio. Anzi, lei è descritta quasi come imperturbabile, è come se non provasse vibrazioni emotive: quando, ancora sull'altipiano, muore l'amato gatto Pim, riesce infatti ad accarezzarlo fino alla fine senza versare una lacrima.

Ancora, con la stessa freddezza, pensa alla casa di cura dove presta servizio come a una semplice «strada di passaggio»,³¹ quasi che al suo interno l'elemento “morte” fosse semplicemente un accessorio:

«Quando sono insieme a te, mi sembra di riuscire a dimenticare di essere in un posto rivestito di morte».

Dissi esattamente l'opposto di quello che pensavo; in effetti, stavo contando quanti decessi si erano verificati quell'anno. Semplicemente, resi a parole quello che sentivo apertamente.

«Questo posto non è rivestito di morte. Qui siamo in una strada di passaggio. Alcune persone vanno dall'altra parte, altre tornano indietro».

Dopo averlo detto, infilò in tasca i biscotti. Dopo che ebbe leccato tutte le briciole, il gatto, come affaticato, si coricò.

«Devo finire di ricamare».

«Quando pensi di finire?».

«Presto, credo».³²

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

³² *Ibid.*

L'unica preoccupazione della ragazza è il ricamo, un'azione che non costituisce neanche fonte di guadagno, in quanto si tratta di un'attività svolta per semplici fini di volontariato; un'azione fine a se stessa, un gesto che Yamaguchi Yoshirō ha definito «improduttivo».³³

In effetti, non c'è nessun motivo particolare che spinga la ragazza a ricamare, e, come citato poc'anzi, lei stessa sembra non comprenderne la ragione. Forse si tratta di qualcosa che ha un'origine divina, o che detiene una segreta relazione con una dimensione diversa da quella abituale e comunemente intelligibile. Non è una coincidenza, in fondo, che l'immagine finale che ne ricava il protagonista sia simile a quella di una creatura divina: «Il suo profilo era illuminato dai raggi del sole, vagamente ombreggiati. D'un tratto, sui suoi capelli si vide un riflesso dorato».³⁴

L'assenza di emozioni, l'aspetto e l'indole algida inducono a pensare a una creatura di un "altro mondo", in grado di oltrepassare i confini di spazio e tempo e, per la prima volta, di incarnare l'ideale di eternità tanto inseguito dai protagonisti di Ogawa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.Vv., *Ogawa Yōko tokushū*, «Bungei», vol. 48, n. 3, 2009.
- Aoshima Yasufumi, "Fūin sareru kioku. *Kanpekina byōshitsu o yomu*", in Takanezawa Noriko (a cura di), *Ogawa Yōko – Gendai josei sakka tokuhon 2*, Kanae shobō, Tōkyō 2005, pp. 24-27.
- Ayame Hiroharu, *Ogawa Yōko. Mienai sekai o mitsumete*, Bensei, Tōkyō 2009.
- Ekuni Kaori, "Kaisetsu", in Ogawa Yōko, *Angelina*, Kadokawa shoten, Kadokawa bunko, Tōkyō 2007, pp. 231-234.
- Heisenberg W. Karl, *Indeterminazione e realtà*, Guida, Napoli 1991.
- Henry Joy, *Understanding Japanese Society*, Routledge Curzon, London 2003.

³³ Yamaguchi Yoshirō, "Shishū suru shōjo – Heisoku kankaku to eien-ka", in Takanezawa Noriko, *op. cit.*, p. 82.

³⁴ Ogawa Yōko, *Shishū suru shōjo*, ed. cit., p. 25.

- Holtom D. Clarence, “Konkō-kyō: a modern Japanese monotheism”, in «The Journal of Religion», vol. 13, n. 3, The University of Chicago Press, Chicago 1933, pp. 279-300.
- Jeffrey Hays, “Japan’s Bubble Economy and Collapse”, 2009, <http://factsanddetails.com/japan.php>.
- Iijima Kōichi, “Kaisetsu”, in Ogawa Yōko, *Shishū suru shōjo*, Kadokawa shoten, Kakukawa bunko, Tōkyō 1996, pp. 225-229.
- Isozaki Arata, “Ma: Japanese Time-Space”, in «The Japan Architect», n. 262, Shinken-chikusha, Tōkyō 1979, pp. 1-7.
- Kurata Yōko, “*Ninshin karendā*. Eirian, mata wa saibōgu toshite no taiji”, in Takanezawa Noriko (a cura di), *Ogawa Yōko – Gendai josei sakka tokuhon 2*, Kanae shobō, Tōkyō 2005, pp. 36-39.
- Morimoto Takako, “*Kusuri yubi no hyōhon*. Misshitsu no dakkōchiku”, in Takanezawa Noriko (a cura di), *Ogawa Yōko – Gendai josei sakka tokuhon 2*, Kanae shobō, Tōkyō 2005, pp. 60-63.
- Ogawa Yōko, *Kanpekina byōshitsu*, Fukutake shoten, Tōkyō 1989.
- *Samenai kōcha*, Fukutake shoten, Tōkyō 1990.
- *Anne Furanku no nikki*, Kadokawa shoten, Tōkyō 1995.
- *Shishū suru shōjo*, Kadokawa shoten, Tōkyō 1996.
- *Fukaki kokoro no soko yori*, Kairyūsha, Tōkyō 1999.
- *Hakase no ai shita sūshiki*, Shinchōsha, Tōkyō 2003.
- *La casa della luce* (trad. di Mimma De Petra), Il Saggiatore, Milano 2006.
- *Inu no shippo o nadenagara*, Shūeisha, Tōkyō 2006.
- *Ogawa Yōko taiwa shū*, Gentōsha, Tōkyō 2007.
- *Monogatari no yakuwari*, Chikuma purima shinsho, Tōkyō 2007.
- *Hajimete no bungaku*, Bungei shunjū, Bunshun bunko, Tōkyō 2007.
- *Hakase no hondana*, Shinchōsha, Tōkyō 2007.
- *La formula del professore* (trad. di Mimma De Petra), Il Saggiatore, Milano 2008.
- *Ikiru to wa, jibun no monogatari o tsukuru koto*, Shinchōsha, Tōkyō 2008.
- *Kokoro to hibikiau dokusho annai*, PHP shinsho, Tōkyō 2009.

- *Una perfetta stanza di ospedale* (trad. di Massimiliano Matteri e Mataka Yumiko), Adelphi, Milano 2009.
- Ogawa Yōko, Kawakami Hiromi, “Watashitachi Akutagawashō”, in «Bungakukai», n. 61, 2007.
- Takahashi Mari, “*Agehachō ga kowareru toki*. Sae to Mikoto no aida”, in Takanezawa Noriko (a cura di), *Ogawa Yōko – Gendai josei sakka tokuhon 2*, Kanae shobō, Tōkyō 2005, pp. 18-23.
- Takanezawa Noriko, “Ogawa Yōko no bungaku sekai”, in Takanezawa Noriko (a cura di), *Ogawa Yōko – Gendai josei sakka tokuhon 2*, Kanae shobō, Tōkyō 2005, pp. 9-17.
- Treisman Deborah, “Something inside. The Japanese writer Ogawa Yōko talks with the New Yorker’s fiction editor, Deborah Treisman, about her work”, in «The New Yorker», 26/12/2005, www.scribd.com/doc/12584031/LiteratureJAPYoko-Ogawa05.
- Yamada Yoshirō, “*Shishū suru shōjo*. Heisoku kankaku to eienka”, in Takanezawa Noriko (a cura di), *Ogawa Yōko – Gendai josei sakka tokuhon 2*, Kanae shobō, Tōkyō 2005, pp. 80-83.

KEY WORDS: Ogawa Yōko, Japanese contemporary literature, women’s literature, time and space.

PAROLE CHIAVE: Ogawa Yōko, letteratura giapponese contemporanea, letteratura femminile, tempo e spazio.

ABSTRACT: This article focuses on the concepts of time and space in the earliest short novels written by Ogawa Yōko (b. 1962). Influenced by the religion practiced by her family, the Konkō-kyō, Ogawa creates a new world where there are no boundaries between spaces and times, and all the creatures can live in the same settlement moving now in the present now in the past. A certain distinction between the Japanese concepts of *uchi* and *soto* is however maintained. All the aspects introduced above, can be easily seen in particular in the short novels *Agehachō ga kowareru toki*, *Kanpekina byōshitsu* and *Shishū suru shōjo*. Rather than focusing on the story itself, Ogawa shows the feelings of the characters, mainly women, twisted like the new concepts of space and time.

IN VIAGGIO VERSO IL “TEMPO PERDUTO”:
CONSIDERAZIONI DI NOGUCHI TAKEHIKO
SUI PRIMI DUE VOLUMI DELLA TETRALOGIA DI
MISHIMA YUKIO¹
Emanuele Ciccarella

Il seguente articolo rappresenta una premessa all'articolo “Metafisica della metempsicosi in *Hōjō no umi* – considerazioni di Noguchi Takehiko”,² relativo anch'esso all'interpretazione di Noguchi Takehiko della tetralogia di Mishima Yukio, *Hōjō no umi* (*Il mare della fertilità*, 1969-1970). I due articoli presentano una peculiarità interessante dal punto di vista comparativo. Quello che qui viene presentato riguarda l'interpretazione del critico quando erano usciti solo due volumi dell'opera, *Haru no yuki* (*Neve di primavera*, 1965-1966) e *Honba* (*Cavalli in fuga*, 1967-1968); per cui l'interpretazione si muove solo sul materiale esistente, con tentativi di anticipazione di quello che sarebbe poi diventato il lavoro. Il secondo articolo riguarda invece l'interpretazione di Noguchi quando vengono pubblicati gli altri due volumi, *Akatsuki no tera* (*Il tempio dell'alba*, 1968-1970) e *Tennin gosui* (*La decomposizione dell'angelo*, 1970); interpretazione che si può muovere quindi su tutti e quattro volumi, verificando o confutando le previsioni dell'analisi precedente.

Iniziamo quindi con una presentazione dei primi due volumi

¹ Il seguente articolo nasce all'interno di un progetto molto più ampio, a cui ho pensato dopo la stesura della mia biografia su Mishima *L'angelo ferito*, edita da Liguori (2007). Il lavoro prevede la traduzione e presentazione di alcuni saggi rappresentativi in lingua giapponese che saranno raccolti in un unico volume, relativi alle tre opere fondamentali dell'autore: *Kamen no kokuhaku* (*Confessioni di una maschera*, 1949), *Kinkakuji* (*Il Padiglione d'oro*, 1956) e la tetralogia *Hōjō no umi* (*Il mare della fertilità*, 1969-1970).

² Emanuele Ciccarella, “Metafisica della metempsicosi in *Hōjō no umi* – considerazioni di Noguchi Takehiko”, in «Kervan», n. 15, gennaio 2012, pp. 57-63.

dell'opera, in modo da rendere più comprensibili le articolate analisi di Noguchi.

Neve di primavera è una commovente storia d'amore tra il giovane Matsugae Kiyooki e l'affascinante Ayakura Satoko, incarnazione della bellezza tradizionale giapponese. Entrambi appartengono all'aristocrazia di Tōkyō, con la differenza che la famiglia di Kiyooki discende da un ramo dell'aristocrazia samuraica (*buke*), mentre quella di Satoko da quello più raffinato dell'aristocrazia non militare (*kuge*) più vicina alla Corte imperiale.

Kiyooki da piccolo viene affidato dal padre agli Ayakura, la famiglia di Satoko, affinché acquisisca quel senso della tradizione e della raffinatezza classica (*miyabi*) tipica delle famiglie aristocratiche di grande nome. Kiyooki cresce così immerso nello studio di quella particolare eleganza (*yūga*) tramandata dalle epoche classiche. A poco a poco la sua natura andrà sempre più nella direzione di una vita fatta di sensazioni ed emozioni, una vita in cui il giovane si sente una bandiera che vive solo per il vento. Nessuna specifica direzione o progetto, ma solo fluttuanti sensazioni. Nondimeno il suo fluttuare ben lungi dall'essere un passivo adagiarsi sulla sua agiata esistenza, dà vita a intime riflessioni sulla vacuità del mondo. Le sue riflessioni, nate da uno stato di apparente apatia e disinteresse per qualunque progetto esistenziale, lo portano invece a provare una forte ansia nei confronti dell'esistenza e a ricercare un senso da dare alla sua vita. E questo senso non può nascere che da qualche cosa di "fatale" di "inevitabile" che come una tempesta spazzi via il languido senso di incertezza che avvolge la sua anima. Anche se non ha la minima idea di cosa possa essere.

Altro personaggio centrale è Honda Shigekuni, compagno di liceo della Scuola dei Pari e caro amico di Kiyooki. Honda è un personaggio molto importante per due motivi: il primo è che egli sarà in sostanza il vero protagonista di tutta la tetralogia, perché sarà presente in tutti e quattro i volumi come testimone delle reincarnazioni; il secondo è che egli si presenta con una natura del tutto antitetica a quella di Kiyooki – se Kiyooki rappresenta l'istinto e le emozioni, Honda rappresenta l'intelletto e la ragione. Figlio di un magistrato della Corte suprema di Tōkyō, è un diligente studente che seguirà le orme del padre, studiando giurisprudenza e diventando egli stesso un magistrato.

Il carattere antagonistico-complementare di questi due personaggi è molto importante per la struttura dell'opera, perché attraverso di essi Mishima riesce a dare un'interpretazione dualistica della realtà; interpretazione strettamente legata alla natura dicotomica dello scrittore stesso. Non è quindi difficile interpretare questi due personaggi così antitetici entrambi come alter ego di Mishima, l'uno interprete delle sue emozioni, l'altro della sua autocoscienza.

Durante la frequentazione della famiglia Ayakura, Kiyooki ha diviso molto del suo tempo con Satoko, l'affascinante figlia degli aristocratici che lo hanno temporaneamente adottato. Fra i due giovani nasce presto l'amore, anche se Satoko, più grande anagraficamente di Kiyooki e comunque psicologicamente più matura, è quella più certa dei suoi sentimenti. Kiyooki ancora acerbo, con un fisico che sta per sbocciare alla virilità e il suo carattere indeciso instabile e sognatore, prova per la ragazza un sentimento indefinito. Poi, una mattina di neve i due si scambiano un bacio in un riscìo, e Kiyooki avverte per la prima volta che la sua ansia è stata spazzata via di colpo. Forse sta comparando all'orizzonte quel qualcosa di "fatale" che dia un senso alla sua esistenza. Ma a incrinare la situazione (o meglio nella logica mishimiana a dargli il giusto verso) è una lettera di Satoko successiva al loro incontro in quel giorno di neve, nella quale la ragazza manifesta apertamente i suoi sentimenti d'amore per lui e aggiunge una frase che dice: «La vera eleganza non teme alcuna indecenza».³ Il giovane è felice per quell'amore così gioiosamente manifestato, ma si sente nel contempo offeso da quella frase che gli suona come un insegnamento, come se Satoko, più grande di lui (di ben due anni!), lo stesse trattando come un bambino. Altro episodio importante riguardo al delicato equilibrio del loro rapporto vede Kiyooki irritato per aver intuito che la ragazza ha scoperto una sua bugia, ma fa finta di crederci: la bugia è l'averle dato a intendere che già ha avuto esperienze sessuali. L'atteggiamento discreto e riservato di lei viene interpretato dal ragazzo come presunzione e senso di superiorità. Il suo orgoglio è così offeso che decide di non

³ Mishima Yukio, *Haru no yuki*, in *Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tōkyō 1975.

D'ora innanzi tutte le citazioni relative alla tetralogia sono tratte dall'opera sopra citata, pertanto non si ritiene necessario specificare ogni volta la fonte e il numero di pagina.

vederla per un po' di tempo, ostinandosi caparbiamente a non rispondere agli appelli di Satoko e a stracciare le lettere di lei senza neanche averle lette. Durante questo silenzio, Satoko non riesce a metterlo al corrente del fidanzamento, combinato dalla famiglia di lei, con il principe Tōin no Miya Harunori, un giovane cugino dell'imperatore. La notizia, appresa per caso dal padre, lo coglie completamente impreparato e si abbatte come una tempesta di vento a ravvivare la sopita fiamma della sua passione. Ma questo non era proprio quello che Kiyooki stava disperatamente cercando? È proprio dietro l'impossibilità di incontrare Satoko che egli intravede quella "fatalità", quell'"inevitabilità" che tanto aspettava. Il giorno in cui viene confermato il fidanzamento e data la sanzione imperiale, nel cuore di Kiyooki c'è un'eruzione di gioia e di dolore.

Da quel momento in poi l'unica sua ragione di vita diventa la sfida all'"impossibilità assoluta" del suo amore; una sfida grande, perché non si tratta di combattere semplicemente contro un'avversione familiare, un rivale, una differenza sociale, o una grave malattia, come poteva essere contemplato in qualsiasi altro comune romanzo dalla natura tragico-romantica. La sfida qui è verso l'imperatore stesso, e se per Mishima l'imperatore era l'emblema escatologico dell'assoluto, allora per estensione questa diventa una sfida al significato stesso dell'esistenza.

Qui possiamo individuare la natura "triangolare" dell'amore tragico-romantico di *Neve di primavera*, e della concezione mishimiana stessa dell'amore tragico-romantico. Un triangolo che vede agli angoli della base i due amanti, che trovano ragione di esistere e di celebrare la loro tragedia solo in funzione della verità più alta e assoluta dell'angolo del vertice superiore rappresentata dall'imperatore, ovvero dall'"assoluto". Così, nonostante la veste apparente di racconto romantico-sentimentale, la figura dell'imperatore aleggia sulla vicenda con tutte le sue implicazioni spirituali e ideologiche più di quanto a prima vista si possa sospettare.

Kiyooki, attanagliato da quella passione improvvisamente esplosa, impegna tutte le sue forze per rivedere la ragazza. Nonostante la sanzione imperiale che grava sulle spalle di lei, i due riescono a incontrarsi grazie all'aiuto di Tadeshina, la vecchia governante di Satoko. Un incontro organizzato in gran segreto in una vecchia baracca di due piani nei pressi della caserma, una sorta di

pensioncina usata dai militari un po' come alloggio, un po' come bordello. Quel primo convegno clandestino suggella l'inizio della loro segretissima relazione con la loro prima unione carnale.

Nonostante i preparativi per le nozze con il nipote dell'imperatore, gli incontri segreti di Kiyooki e Satoko continuano. Una notte fanno l'amore su una spiaggia di Kamakura nei pressi della villa dei genitori di Kiyooki. I loro giovani corpi si uniscono all'ombra di un peschereccio al riparo dei raggi della luna; Satoko raggiunge «una gioia simile al mare profondo», e Kiyooki «in quel pesante traboccamento si è trasformato nel mare». Ecco di nuovo comparire il mare, messaggero di Dioniso, latore di gioia suprema, di liberazione, ma al tempo stesso di funesti presagi di distruzione.

La trasgressione di un tabù non può non pagare il suo scotto e quando, dopo aver fatto l'amore sulla spiaggia, Satoko alza lo sguardo verso la rotonda luna calante, ha la sensazione che essa sia «la medaglia della loro colpa». L'eroticismo e la passione sono spinti all'estremo limite e ci avviciniamo sempre più verso il territorio della distruzione.

Poco prima della data delle nozze, Satoko si accorge di essere incinta di Kiyooki; la famiglia della ragazza è sconvolta, teme soprattutto lo scandalo e progetta mille sistemi per tener nascosta la gravidanza. Alla fine si decide di condurre Satoko a Ōsaka per farla abortire in un posto lontano da Tōkyō. Dopo l'aborto, sulla via del ritorno, Satoko si ferma al monastero di Gesshū nei pressi di Nara, e durante la notte maturerà la faticosa decisione di prendere i voti. Così quell'«impossibilità assoluta» stabilita dalla sanzione imperiale, ora viene rafforzata e ulteriormente assolutizzata dalla seconda proibizione sacrale di un tempio buddhista. La sfida all'«assoluto» si avvicina sempre più al confine che separa la vita dalla morte, e la struttura narrativa converge sempre più verso la canonica catastrofe mishimiana.

Kiyooki quando viene a sapere la notizia è fuori di sé. Il giovane diventa sempre più pallido e debole perdendo interesse in qualsiasi cosa; a nulla servono i tentativi di distrarlo, come il grande planisfero che il padre ha fatto attaccare sul muro della sala da biliardo per risollevarlo il suo animo.

La famiglia Matsugae è così preoccupata per lo stato psicofisico del figlio che lo fa sorvegliare ventiquattr'ore su ventiquattro dal loro maggiordomo. Ma un giorno Kiyooki elude la sorve-

glianza, supera la rete metallica del filo spinato ai margini del bosco della scuola e si mette in viaggio verso il tempio di Gesshū a Nara, dove spera di rivedere Satoko. Si ferma in una pensione e di lì ogni giorno si reca in visita al tempio senza però mai riuscire a rivedere la sua amata. Durante l'ultima visita Kiyooki, ormai stremato dalla fatica e dalla febbre, si incammina per la salita coperta di neve che porta al tempio, pensando che se non rischia la sua stessa esistenza non gli sarà concesso di rivedere Satoko; ma anche questo tentativo si rivela vano, la badessa del tempio non concede l'incontro. Alla fine, avvilito e ammalato, resta confinato nella cameretta della pensione. L'amico Honda, che è stato sempre suo complice durante i furtivi incontri del suo amore clandestino, lo raggiunge e si reca personalmente al tempio a inoltrare la supplica del febbricitante amico di rivedere almeno un'ultima volta Satoko. Proprio mentre sta inoltrando la sua accorata supplica, Honda ha la sensazione di udire un gemito lontano. Ma la badessa è irremovibile, dopo avergli tenuto una sorta di sermone buddhista sul significato dell'esistenza, giunge alla conclusione che i due giovani non possono incontrarsi. Honda ritorna alla locanda dove Kiyooki è ormai in fin di vita e lo riporta a Tōkyō. Durante il viaggio, Kiyooki nel suo febbricitante delirio parla a Honda di un sogno, un sogno dove dice all'amico che l'avrebbe rivisto un giorno sotto una cascata. Due giorni dopo il rientro a Tōkyō, Matsugae Kiyooki moriva all'età di vent'anni.

Così si conclude il primo volume della tetralogia.

Il secondo volume, *Cavalli in fuga*, in contrapposizione a *Neve di primavera* ispirato da una sensibilità "femminile" di tipo cortigiano-aristocratico – quella sensibilità definita dalla critica giapponese come *taoyameburi* –, è un'opera tutta pervasa dalla sensibilità "maschile" di tipo samuraico, nota come *masuraoburi*. Il romanzo è ambientato nei primi anni Trenta, vent'anni dopo la morte di Kiyooki, e il protagonista è Inuma Isao, un estremista di destra. Il ventenne Isao è figlio di Inuma Shigeyuki, il vecchio precettore di Kiyooki, diventato un militante di destra scaltro e opportunist.

⁴ Notare come i personaggi "politici", nel senso più negativo del termine, vengano presi di mira dallo scrittore, siano essi di destra o di sinistra. Un'ulteriore testimonianza dell'entusiasmo che Mishima nutriva per la trasparenza delle idee e la purezza dell'azione diretta, e del disgusto che invece provava per il sotterfugio e l'opportunismo tipico dei mestieranti

Isao è uno studente del Kokugakuin, università di Tōkyō dove si sono formati molti nazionalisti, ed è inoltre un abilissimo spadaccino che ha raggiunto il terzo *dan* di *kendō*. Siamo quindi di fronte a un personaggio del tutto diverso da Kiyooki, un giovane virile e muscoloso dalla mentalità schietta e diretta, intelligente e acuto sì, ma poco riflessivo e altrettanto poco sognatore.

Honda ha compiuto trentotto anni, nel frattempo è diventato magistrato alla Corte d'appello di Ōsaka e ha sposato Rie, la figlia di un giudice, con la quale conduce una tranquilla e regolare vita matrimoniale. Durante un incontro di *kendō* disputato dinanzi al tempio di Ōmiwa a Nara a cui è stato invitato a presenziare, nota tra i contendenti Isao. Egli non conosce il ragazzo, sa soltanto che è il figlio dell'antico precettore del suo defunto amico, e ne è colpito dall'insolita maestria nel maneggiare la spada di bambù, il giovane infatti vincerà il torneo. Alla fine della manifestazione Honda, incamminatosi insieme a un sacerdote su una vicina montagna sacra, vede Isao rinfrescarsi sotto lo scroscio di una cascata. Quando il ragazzo solleva le braccia, Honda scorge tre nei ravvicinati sul costato sinistro. Tre nei che erano anche sulla candida pelle del costato di Kiyooki e che rappresentano il simbolo fisico delle successive reincarnazioni. Quella visione immediatamente si lega alle ultime parole di Kiyooki: «Ti rivedrò. Lo so. Sotto una cascata». È Isao la reincarnazione di Kiyooki? – pensa Honda sconcertato e come tramortito da un terribile colpo alla sua inattaccabile razionalità. È qui che inizia la sfida di Mishima al razionalismo e al positivismo occidentali, attraverso la lunga ricerca di Honda negli enigmi della trasmigrazione dell'anima.

Isao in quel periodo è profondamente immerso nella lettura di *Shinpūren shiwa* (*La lega del vento divino*), un libro di Yamao Tsunanori che parla di un avvenimento avvenuto a Kumamoto nel 1877, noto come l'incidente di Shinpūren, appunto l'incidente della Lega del vento divino, che vide entrare una delle ultime volte in azione i samurai in questo tardo periodo della storia giapponese. Isao è affascinato dalla purissima lealtà all'imperatore dei samurai della Lega del vento divino e si sente spinto a emulare la loro azione. Se possiamo dire che il leitmotiv di

della politica. Non a caso, nonostante le sue idee fossero decisamente di destra, le sue simpatie andavano più in direzione dei giovani gruppi dell'estrema sinistra, che in direzione dei partiti della destra governativa.

Neve di primavera era stata l'“eleganza”, quell'eleganza aristocratica trasgressiva e disobbediente delle convenzioni e delle norme sociali, che ammantava tutte le azioni dei protagonisti del volume, di sicuro il leitmotiv di *Cavalli in fuga* è la “purezza”. Nondimeno entrambe le strade dei due volumi portano nella stessa direzione: la “bellezza”. Una bellezza filtrata attraverso la sottilissima rete del setaccio del sacrificio. La prima attraverso la celebrazione dell'amore tragico-romantico, la seconda attraverso la celebrazione della lealtà verso l'imperatore e le antiche tradizioni del Giappone, per entrambe le quali è necessario il sacrificio della propria vita.

È interessante notare che la forma triangolare dell'amore del primo volume si è trasformata, annullando la presenza di uno degli angoli. Il rapporto di amore, trasformandosi in rapporto di lealtà, rivolge direttamente la sua attenzione nei confronti dell'“imperatore = divinità = assoluto”, senza l'intermediazione dell'amante. Nondimeno c'è ancora da notare che, nonostante questa metamorfosi, non si è perso il carattere assolutamente astratto e disinteressato dell'azione che punta inevitabilmente verso il fallimento. Kiyooki esaurisce tutte le sue energie nel vano tentativo di rivedere l'oggetto della sua passione. Isao porta avanti la sua azione sino alla morte pur sapendo che non otterrà successo.

In un incontro con il tenente Hori, ufficiale del reggimento di Azabu nel centro di Tōkyō, Isao manifesta il suo desiderio di agire in nome dell'imperatore e poi di togliersi la vita all'ombra di un pino, su una scogliera al levar del sole, dinanzi al mare scintillante. Il luogo dove Isao incontra il tenente è quella vecchia pensioncina che era stata testimone dell'intenso amore illegittimo di Kiyooki e Satoko; un luogo che, nonostante (o forse proprio per) la sua sordidezza, viene scelto da Mishima come posto magico ed epifanico. Un tempo era stato l'altare dove si era consumato il sacro e sacrilego rituale dell'amore tra i due giovani amanti, e ora l'arcana energia di quel tempo si sprigiona ancora, destando nel, di solito, impassibile e inamovibile Isao un moto di incertezza e di sensualità: nell'entrare nel giardinetto della vecchia baracca, Isao si sente quasi venir meno, come se il fulgore della passione lì consumata anni dietro dalla sua precedente reincarnazione, ora, per un attimo, di nuovo esplodesse dentro di lui.

Nel secondo incontro con il tenente, in cui è presente anche

il principe Tōin, colui che doveva diventare il marito di Satoko, quest'ultimo chiede al giovane cosa farebbe se l'imperatore manifestasse il suo dissenso all'azione; egli risponde che si ucciderebbe comunque.

Isao a capo di un gruppo di seguaci prepara un piano per assassinare industriali e uomini politici corrotti. Vi è una scena emblematica in cui il giovane per mettere alla prova la fedeltà e la fermezza dei suoi accoliti li provoca invitando chi non è sicuro sino in fondo ad abbandonare la lega. Questa scena non può non ricordarci la riunione che il 26 febbraio 1968 Mishima tenne con i suoi seguaci nella sede del «Ronsō journal», quando insieme agli altri undici membri bevve il sangue con cui avevano firmato il loro patto. E più che un lucido e razionale senso politico, suggerisce ulteriormente il senso viscerale e ritualistico dell'ideale di aggregazione di Mishima.

Ma i piani di Isao sono intralciati proprio da suo padre, Iinuma, che per le sue losche attività politiche ha stretto rapporti con vari personaggi della burocrazia e della finanza. Iinuma scopre che nella lista delle persone da uccidere stilata da Isao, c'è anche Kurahara, un esponente dell'alta finanza a cui è legato per motivi economici; così decide di tradire il figlio rivelando tutto alla polizia. Isao viene arrestato e messo in prigione in attesa del processo. Quando Honda viene a sapere degli ultimi eventi della vita di Isao, decide di rinunciare alla sua carica di magistrato per riscrivere al Foro degli avvocati di Tōkyō e assumersi la difesa del ragazzo durante il processo, appoggiato nella sua azione dal principe Tōin.

Durante il dibattito processuale, Isao illustra le due principali fonti che hanno ispirato il progetto della sua azione. Oltre alla rivolta della Lega del vento divino, l'altra è la filosofia dello *yōmeigaku*, gli insegnamenti del filosofo cinese del sedicesimo secolo Wang Yangming. Grazie all'ottima difesa di Honda, Isao ritorna presto in libertà, ma i suoi progetti vendicativi non sono affatto sfumati. Quando viene a sapere attraverso la stampa che Kurahara, l'industriale che aveva progettato di assassinare, ha commesso un atto blasfemo sedendosi inavvertitamente su un sacro ramoscello di *sakaki* nel sacro tempio di Ise, si riaccende in lui il desiderio di vendetta. È logico che questo era solo un piccolo, ma per lui significativo, indizio dell'impurità di Kurahara – e forse più di questo episodio, a spingerlo verso l'azione è la scoperta

dei loschi rapporti tra suo padre e quel personaggio —; sta di fatto che dopo questo episodio il giovane decide di portare a termine il suo progetto omicida. Sfuggito alla sorveglianza di un dipendente di suo padre, si reca nel quartiere di Ginza, compra una spada e un pugnale, quindi prende un treno per Atami, dove ha saputo che soggiorna Kurahara. Giunto alla sua villa alle dieci di sera, dal giardino penetra nella casa, si pianta di fronte all'industriale con la spada sguainata e gli dice: «Ricevi la punizione divina per il tuo gesto sacrilego al Grande santuario di Ise», quindi gli affonda la lama nel cuore. Fugge via dalla casa, corre verso il mare, verso quel dirupo affacciato sul mare che aveva sempre sognato per togliersi la vita. Giunto alla meta, si inginocchia, si sfilava la giacca e ne prende il pugnale, ma a quell'ora di notte il paesaggio che gli si pone dinanzi non è esattamente quello che aveva sempre immaginato: non sedeva all'ombra di un antico e venerabile pino, di fronte all'astro nascente contemplando le onde scintillanti. Si denuda fino alla vita rimanendo a torso nudo e mentre sguaina il pugnale per procedere al *seppuku*, sente rumori di passi in corsa e grida di inseguitori. Ora davvero non poteva più attendere, trasse un profondo respiro, chiuse gli occhi e affondò la lama nell'addome con quanta forza aveva. Nell'attimo stesso in cui il pugnale gli squarcia il ventre, dietro le sue palpebre l'astro solare si leva immenso e radioso all'orizzonte.

Così termina il secondo volume della tetralogia.

* * *

IN VIAGGIO VERSO IL TEMPO PERDUTO⁵

Noguchi Takehiko

(Traduzione di Emanuele Ciccarella)

Forse qualcuno si stupirà, ma nonostante siano stati pubblicati solo i primi due volumi, si può pensare che la lunga tetralogia

⁵ La presente è una traduzione parziale dell'opera sotto citata. Si è scelta la parte più specificamente relativa alla tetralogia di Mishima, da pagina 236 alla fine dell'articolo.

Noguchi Takehiko, "Ushinawareta toki e no shuppatsu – Musubi – *Hōjō no umi ni furete*", in Id., *Mishima Yukio no sekai*, Kōdansha, Tōkyō 1968, pp. 221-243.

Hōjō no umi (Il mare della fertilità) sia *Alla ricerca del tempo perduto* di Mishima Yukio. È rischioso e affrettato fare la critica di un romanzo che ancora continua a essere pubblicato a puntate, per questo non c'è alcuna intenzione di fare analisi approfondite e definitive, ma solo sintetizzare i pensieri che sono stati espressi finora, ed esprimere un'opinione sui problemi e i metodi che lo scrittore affronta con questo romanzo.

«Tutti gli scrittori con la maturità ritornano alla prima opera», cominciando il discorso con questa massima, in una conversazione con Nakamura Mitsuo, Mishima dice quanto segue:

Il presupposto chiarissimo alla fine diventa il dubbio più grande che ci rimane. Mi viene voglia di capire fino in fondo la motivazione incosciente della scrittura; sembra strano che io voglia fare quest'operazione ora, ma è proprio così. È come se volessi aprire per forza la scatola che ho tenuto sempre cara, la scatola che non si dovrebbe mai aprire, perché se la apriamo è la fine.

Così la prima domanda, «Cos'è la cosa più importante nella letteratura», diventa nuovamente l'oggetto di ricerca dello scrittore. Lo scrittore sceglie di nuovo come oggetto della propria scrittura il significato della propria decisione di scrivere, ovvero il rapporto tra sé e il resto del mondo, che nasce dalla scelta dell'atto creativo. Il suddetto discorso di Mishima ci dice che dentro di lui, che ha provato la «soddisfazione dei desideri con la letteratura», è nata la motivazione mentale che genera il cosiddetto “romanzo dei romanzi”, come l'opera di Proust, *La nausea* di Sartre, *I falsari* di Gide. Le parole dello scrittore nell'intervista non si riferiscono direttamente alla tetralogia *Il mare della fertilità*, ma in questo romanzo fiume – a cui l'autore si dedica con tenacia dal 1965, parallelamente alla produzione costante di altri lavori ricchi delle problematiche di cui abbiamo parlato – si può vedere chiaramente che egli affronta la scrittura con una grande prontezza mentale e un'attenta preparazione.

I protagonisti dei “romanzi dei romanzi” sono di solito gli scrittori stessi alla ricerca di sé. La storia inizia con un caos preontologico, e piano piano la struttura dell'esistenza dello scrittore-protagonista comincia a manifestarsi sempre più chiaramente. La storia termina con la decisione di scrivere un romanzo per completare la propria ricerca dell'Io, e facendoci dedurre che il

romanzo nato da questa decisione è l'opera che stiamo leggendo. Naturalmente non esistono regole fisse, né stili, ma i romanzi del ventesimo secolo, che rappresentano più una ricerca che una descrizione di eventi, non possono non assumere, chi più chi meno, il carattere di "romanzo dei romanzi". *Il mare della fertilità*, che sembra essere partito dall'interesse dell'autore verso se stesso, con uno stile totalmente diverso e unico, risale ai tempi passati di Mishima; un passato perduto dalle radici profonde che ha creato lo scrittore di oggi. Lo stile totalmente diverso e unico è legato alla struttura dell'opera, organizzata come storia delle reincarnazioni.

Mishima definisce il primo volume della tetralogia, *Haru no yuki* (*Neve di primavera*), con il termine *tawayameburi* (carattere femminile), e il secondo volume *Honba* (*Cavalli in fuga*) con il termine *masuraoburi* (carattere maschile). Se prendiamo in prestito le definizioni del suo saggio *Bunka bōei ron* (In difesa della cultura), intende che il primo volume rappresenta il *bun* (letteratura, raffinatezza) o il *kiku* (crisantemo), mentre il secondo volume il *bu* (l'aspetto marziale) o la *katana* (spada). Si ha la forte sensazione che questo contrasto sia nato dal desiderio di vivere personalmente nella finzione l'ideale dell'"unione eterna del crisantemo e la spada" (come ad esempio il *miyabi* – eleganza classica – del terrorismo), che sostiene la totalità della cultura giapponese di cui parla nel suo saggio. Sembra che lo scrittore, per la prima volta dopo *Kamen no kokuhaku* (*Confessioni di una maschera*) metta in questo lungo romanzo la propria "passione", invece delle solite passioni ironiche, proprio come aveva fatto Stendhal, di cui Mishima stesso aveva scritto:

Stendhal ha interpretato in prima persona Julien del *Rosso e il Nero* e Fabrice della *Certosa di Parma*, gettando tutto se stesso in questi personaggi, oggetti del suo amore. [...] In queste opere Stendhal non è altro che uno schiavo della passione, ovvero del destino del suo spirito. (*Shōsetsuka no kyūka*)

La "passione" di Mishima è molto vicina all'incidente *Ni ni roku*,⁶ che come lui stesso ha detto in *Ni ni roku jiken to watashi*, «è

⁶ Letteralmente "Incidente del 26 febbraio". Il 26 febbraio 1936, ventuno giovani ufficiali dell'esercito imperiale tentarono un colpo di

stata sempre con me in questi trent'anni, oscillando tra coscienza e incoscienza». Forse per lo scrittore stesso deve essere stata una scoperta, il fatto che la morale e l'estetica della tragedia di questo incidente siano state la fonte invisibile della sua passione. Mishima cerca di trovare l'origine della propria anima nel campo magnetico spirituale creato da questa "tragedia", in cui il crisantemo e la spada si sono concettualmente unificati. E cerca di vedere il proprio Io prima della nascita, camminando tentoni nella penombra in cui è stato generato il prototipo del suo essere, proprio come un nascituro che prende forma all'interno dell'embrione. Questa "passione" – la passione che gli fa gettare tutto se stesso in Matsugae Kiyooki di *Neve di primavera* e nella sua reincarnazione Linuma Isao di *Cavalli in fuga*, e lo fa recitare attraverso questi due personaggi – ha probabilmente una natura del tutto diversa dalla sua solita ironica "passione astratta". Naturalmente lo scrittore credeva fermamente nella continuità di questi due tipi di "passioni", grazie alla sua sofisticatezza incosciente, e questo ci mostra l'esistenza della sua "parte divina" indicata da Gide.

Crediamo che la critica letteraria debba riconoscere agli scrittori la libertà di scegliere i propri valori, e quindi non vogliamo criticare la scelta dell'incidente *Ni ni roku* come materiale del romanzo, e il fatto che lui provi attraverso questo incidente un'emozione estetica. Il problema è piuttosto se la tetralogia *Il mare della fertilità*, ispirato da questo incidente, abbia un carattere così universale da farci provare la stessa emozione. Il primo volume, *Neve di primavera*, è molto bello; non compare direttamente l'incidente *Ni ni roku*, ma si presenta come la storia d'amore di Matsugae Kiyooki – un giovane aristocratico, simbolo del *miyabi*, l'eleganza di corte – e Satoko, fidanzata del principe Tōin no miya. Una vera e propria rappresentazione del "mito dell'amore". Kiyooki ha la stessa sensibilità dello scrittore ai tempi di *Hanazakari no mori* (*La foresta in fiore*, 1941), anche se questa sensibilità compattata nella struttura molto regolare del personaggio risulta molto meno vaga e incoerente di quella del giovane Mishima. In *Neve di primavera*, romanzo di amore tragico, ambientato nel 1912, basato sull'opera del periodo Heian

stato contro un governo che ritenevano indegno e traditore della causa imperiale. Il colpo di stato fallì, due ufficiali fecero *seppuku* e gli altri vennero arrestati e giustiziati.

(1914-1989) *Hamamatsu Chūnagon monogatari* (*Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu*), si riflettono così tante problematiche attuali di Mishima, da farci pensare quasi a una vita precedente dello scrittore stesso. «L'epoca vergognosa in cui si sono indebolite la forza, la giovinezza, l'ambizione e la semplicità», successiva all'«epoca del grande e puro eroe delle divinità, terminata con la morte dell'imperatore Meiji», dopo la guerra russo-giapponese, si sovrappone perfettamente allo stato d'animo dello scrittore negli anni 1945-55. E il giardino coperto di neve della caserma del terzo reggimento di Azabu, che Kiyooki scorge seduto nel riscio a fianco a Satoko, si sovrappone all'immagine della foto della commemorazione dei caduti della guerra russo-giapponese, evocando un'atmosfera di grande mistero. La neve, i soldati, la felicità: è inutile dire cosa preannunci questa associazione.

Il secondo volume, *Cavalli in fuga*, ha come sfondo il piano del fallito colpo di stato *Shōwa jinpūren*, inventato da Mishima, ispirato dall'incidente *Jinpeitai*, realmente accaduto nel 1933. Nel romanzo viene descritta l'uccisione di un importante personaggio del mondo della finanza a opera di Iinuma Isao, la reincarnazione di Kiyooki, che dopo aver compiuto l'omicidio si toglie egli stesso la vita con il *seppuku*. Il primo volume rappresenta l'infanzia dello scrittore e la concretizzazione dell'io ideale dell'era dello *yūga* (raffinatezza di corte), mentre il secondo volume rappresenta l'era della "spada", la passione di Mishima nel dopoguerra. Infatti Isao è identico al protagonista Jirō del racconto *Ken* (*La spada*, 1963). Personalmente trovo questo secondo volume meno interessante del primo, e non perché ami più lo *yūga* della spada, ma perché, come ho già detto parlando dei lavori *La spada* e *Yūkoku* (*Patriottismo*, 1961), lo *Shōwa jinpūren* e il giovane Isao non provocano nei lettori la stessa intensa emozione provata dallo scrittore. Il giurista Honda Shigekuni, il protagonista di tutti i volumi della tetralogia, mentre a teatro guarda il *nō Matsukaze* (*Vento tra i pini*), riflette sulla rappresentazione di due vite in uno spirito e pensa:

Per Kiyooki l'unica cosa davvero irripetibile era la bellezza, tutto il resto era destinato a rinascere con la reincarnazione; sarebbe rinato ciò che non aveva mai realizzato, ciò che gli era stato dato solo come numeri negativi...

Queste parole sono la rappresentazione perfetta della visione fondamentale della vita-arte di Mishima. Indicano il negativo carattere circolare dell'esistenza, in contrasto con la categorica irripetibilità della bellezza. Kiyooki correndo a tutta velocità nel tempo escatologico della sua vita, si dirige verso un vuoto totale... e quindi rinasce in Isao. E probabilmente il prossimo pensiero di Honda sarà la categorica irripetibilità della spada. Mishima in questo romanzo fiume, seguendo la sua inguaribile idea che la vecchiaia è eternamente laida e la gioventù eternamente bella, continuerà a rappresentare in quasi tutti i volumi, il ruolo dei giovani che muoiono all'età di vent'anni e si reincarnano?

È inutile dirlo, ma la sostanza, la forza di convinzione del *Mare della fertilità* non risiede nel far credere i lettori nell'idea buddhista della reincarnazione, che lo scrittore evidenzia nella teoria *yuishiki*. Ma nel cercare attraverso la reincarnazione, di conferire al "mito personale" del romanzo un carattere universale. Il mito dell'esistenza dotata di un'originale struttura letteraria, illuminato dalle leggi invisibili che derivano dal *Ni ni roku jiken*. Tuttavia, per il momento, i lavori riguardanti l'incidente *Ni ni roku* non sono altro che estasi soggettiva, identificazione estetica e formule magiche per la salvezza personale di Mishima nei confronti dello stesso incidente. Ho, inoltre, il forte sospetto, come d'altronde si può evincere da recenti affermazioni dello scrittore, che l'esperienza del *Ni ni roku*, rinchiusa nella sua inguaribile sensibilità, in sostanza non sia altro che una lode sentimentale al terrorismo di destra. A questo punto dovrei prendere in prestito il pensiero di Lukács che parlando di Heinrich von Kleist dice: «L'idealizzazione poetica di tutte le cose pericolose che fa Kleist è da odiare nella storia dello spirito tedesco», e dire che l'ideale poetico di Mishima è irrealizzabile senza conciliarsi con gli elementi più meschini e terribili della storia moderna del pensiero?

Nel primo capitolo di questo libro ho scritto che il problema di Wagner nell'ambito della letteratura e dell'arte europea e il fascino e l'imbarazzo che proviamo davanti alla letteratura di Mishima forse hanno caratteri simili. Quindi per terminare vorrei citare una parte della critica su Wagner di André Suarès:

La rabbia violenta di Nietzsche nei confronti del *Parsifal* è un'esplosione irresistibile che nasce dal suo senso di inferiorità nei confronti di Wagner. Nietzsche ha cercato di vedere fin dove

Wagner poteva procedere senza di lui, e ha cominciato a odiare questo mago capace di recuperare una religione solo con il suo potere magico musicale. [...] Wagner era in grado di produrre un afrodisiaco religioso, mescolando l'antidoto di una bellezza piena di sogno e amore con il veleno di una fede ormai senza energia.

Se un giorno Mishima conquisterà a pieno titolo la fama di artista "pericoloso", questo sarà quando riuscirà a produrre il suo *Parsifal*. Probabilmente Mishima sta puntando oltre l'orizzonte del *Mare della fertilità*, verso un universo letterario in cui farà recuperare, non con il potere magico della musica, ma con quello delle parole, «una fede che è ormai senza energia». Un universo letterario in cui il tema religioso più occulto e reazionario e la sensualità più estatica si uniranno; e le parole, solo le parole, proprio come la musica di Wagner aveva fatto, porteranno la stessa "salvezza" che la religione non era in grado più di dare. Ciò che ora ricerca Mishima, a mio parere, è una nuova forza di convinzione che possa esprimere il suo motivo personale (il *Ni ni roku jiken*) in una formula magica che evochi quel prodigioso arcano che dorme in fondo all'anima dei giapponesi. Anche se per il momento i personaggi della sua attuale letteratura, gli alter ego che si reincarnano in questi volumi della tetralogia, in cui lo scrittore per la prima volta infonde tutta la sua passione stendhaliana, sembrano meno vitali dei vecchi personaggi dall'animo ironico. Forse lo scrittore con quest'ultimo lavoro ha dato inizio a qualcosa di completamente nuovo, o forse no. Ciò che appare una passione stendhaliana potrebbe essere ancora una volta l'ennesima variazione della sua ironia. Non possiamo ancora esprimere un giudizio definitivo.

Una cosa però è piuttosto sicura: Mishima continuerà a restare legato al "sistema imperiale", un simbolo, secondo lui, di livello eccelso che non potrà mai più esistere nella sua autentica sostanza, e che deve inevitabilmente perdere il potere dal punto di vista storico. Un simbolo, che pur riconoscendo la sua sconfitta, resta il simbolo di una libertà che va al di là del destino. Perché Mishima ha bisogno del "fallimento", di questa offerta sacrificale con cui gli scrittori romantici ottengono la "bellezza". Colui che sognava sempre "ciò che era al di là", senza accorgersene ha cominciato a tornare indietro verso il passato. E la "la sua massima ambizione" si è trasformata alla fine in qualcosa che è

“eternamente di ieri”. Colui che sognava sempre “ciò che era al di là” può raggiungere la perfezione solo con la luce di ciò che è “eternamente di ieri”, una luce che però si indebolisce sempre di più. Ciò che possiamo notare chiaramente nella proiezione dell’autore stesso nella storia e la scelta letteraria che ne consegue, sono le stigmate chiarissime di uno scrittore romantico che vive sotto la stella di questo tipo di destino estetico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ciccarella Emanuele, *L'angelo ferito – vita e morte di Mishima*, Liguori, Napoli 2007.

— “Contrasti dualistici in *Hōjō no umi* secondo Tasaka Kō”, in Consolaro Alessandra, Gallucci Flavio, Monti Alessandro (a cura di), *Voci e Conflitti*, “DOST Critical Studies”, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2010.

— “Metafisica della metempsicosi in *Hōjō no umi* – Considerazioni di Noguchi Takehiko”, in «Kervan», n. 15, gennaio 2012.

Mishima Yukio, *Il tempio dell'alba* (trad. di Emanuele Ciccarella), Mondadori (I Meridiani), Milano 2006.

— *La decomposizione dell'angelo* (trad. di Emanuele Ciccarella), Mondadori (I Meridiani), Milano 2006.

Noguchi Takehiko, “Ushinawareta toki e no shuppatsu - Musubi – *Hōjō no umi* ni furete”, in Id., *Mishima Yukio no sekai*, Kōdansha, Tōkyō 1968.

KEY WORDS: Mishima Yukio, tetralogy, Noguchi Takehiko.

PAROLE CHIAVE: Mishima Yukio, tetralogia, Noguchi Takehiko.

ABSTRACT: The article is related to *Hōjō no umi* (*The Sea of Fertility*), the long novel in four volumes that the famous Japanese writer Mishima Yukio completed in 1970, just before committing suicide with the traditional ritual of *seppuku*. The translation from Japanese of the article “Ushinawareta toki e no shuppatsu - Musubi – *Hōjō no umi* ni furete” by the essayist Noguchi Takehiko, who concentrates his analysis on the first two volumes of the masterpiece, is also included.

DALLA METAFISICA DEL QUOTIDIANO
ALLA RESPONSABILITÀ SOCIALE
DELLA LETTERATURA FEMMINILE
NELLA RUSSIA PRIMA DELLA RIVOLUZIONE DEL 1917
Giovanna Spindel

Le opere letterarie scritte da donne russe nell'Ottocento e nel Novecento hanno trovato ben poca diffusione sia nel proprio paese che all'estero. Questa tendenza sta cambiando da circa una ventina di anni con il contributo delle studiose sia russe che straniere. La letteratura scritta da donne nell'Ottocento era passata in Russia in secondo ordine a causa della struttura fortemente patriarcale della società, nonostante che dopo il 1917 fosse considerata come parte della lotta di classe e dell'emancipazione femminile: di conseguenza i lavori di ricerca in questo campo sono stati delle rare e incomplete eccezioni. Così la letteratura femminile, che dalla metà dell'Ottocento ha rivelato molti incisivi talenti di poesia e di narrativa, si trova ancora limitata alla pubblicazione in riviste del tempo, senza che le sue opere siano state ripubblicate in tempi recenti, ad eccezione di alcune antologie di poesia e di narrativa. Tra il primo e il secondo dizionario bibliografico delle scrittrici russe sono passati ben 105 anni (il primo è comparso nel 1889, a cura del principe Golicyn, il secondo a cura di 3 studiose americane, nel 1994).¹ Allo stato delle ricerche attuali, possiamo usare il concetto di letteratura femminile riferendoci a quella scritta da donne, indipendentemente dal fatto che i testi insegnano un argomento dell'emancipazione o un contenuto specificamente femminile, concetto già da anni presente nella ricerca americana e europea. Per la situazione culturale russa va presa come un punto di partenza non la tesi socia-

¹ Nikolaj Golicyn, *Bibliografičeskij slovar' russkich pisatel'nic*, Sankt-Peterburg 1889; pubblicazione facsimile, Leipzig 1974; M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Zirin (eds), *Dictionary of Russian Women Writers*, Westport, London 1994.

le sostenuta, ma semplicemente il testo spesso creato da donne in condizioni di estremo disagio. In questo approccio metodologico mi sono servita di un procedimento cronologico per la comparazione delle donne nella letteratura. Nella storiografia delle lettere russe vige tuttora un principio estremamente selettivo. Vengono accolti secondo il canone tuttora vigente solo autori che hanno dato un forte impulso alla formazione di una nuova corrente letteraria o di quella dominante: di conseguenza molte scrittrici anche in Russia si trovavano in uno stato di isolamento familiare che non permetteva loro una visione globale della società, ma piuttosto un approfondimento del singolo percorso esistenziale rispetto alla letteratura corrente. Nonostante il breve successo dei salotti letterari (Zinaida Volkonskaja, Karolina Pavlova, Evdokija Rostopčina), nonostante la narrazione di avvenimenti sensazionali (Nadežda Durova), nonostante la tragica nota del proprio destino nella poesia (Elizaveta Kul'man, Vera Tolstaja) la letteratura femminile in sé non ha trovato un adeguato riconoscimento ufficiale nella contemporaneità e neppure successivamente.

Diventa difficile ad esempio considerare Caterina II come una delle prime scrittrici russe e dare un giudizio sulle sue opere scritte in francese, tedesco e russo soprattutto considerando il suo rapporto polemico e punitivo nei confronti dei letterati come Denis Fonvizin, Aleksandr Sumarokov, Nikolaj Novikov e Aleksandr Radiščev. L'ambiguità dei suoi rapporti tra parola e azione diventa tangibile anche nelle sue opere centrate sul teatro, sulle fiabe e memorie, spesso anonime e mai rivendicate dalla famiglia imperiale. Ad esempio le memorie di Caterina II, un'abile rappresentazione di se stessa, un miscuglio di osservazioni e di riflessioni, scritte in tempi diversi, giravano in varie copie fino alla loro pubblicazione parziale da parte di Aleksandr Herzen nel 1859 e solo nel 1907 in traduzione russa.² Gli stessi avvenimenti vengono poi descritti dalla principessa Ekaterina Daškova (1804-1806)³ nelle sue memorie, mentre nelle commedie e nelle

² *Sočinenija Imperatricy Ekateriny II na osnovanii podlinnyh rukopisej*, edito da Aleksandr N. Pynin, Sanktpeterburg 1901.

³ Ekaterina Daškova, *Zapiski knjaginii E.R. Daškovej, pisannye eju samoj*, scritte in francese trad. dall'inglese, London 1840; corrette e ristampate da G. N. Moiseva in "Rossija XVIII stoletija v izdanijach 'Vol'noj russkoj tipografii" "A. I. Gercena I I. N. Ogareva, Moskva 1990.

fiabe non possiamo trascurare l'intento pedagogico dell'autrice. Per quanto diversi possono essere i nostri giudizi sull'originalità letteraria di Caterina II, non possiamo non sottolineare che nei tempi della stesura di questi testi le opere scritte da donne erano in Russia molto rare e non va dimenticato che questa donna aperta alle idee dell'illuminismo ha nominato a capo dell'Accademia delle Scienze un'altra donna, appunto Ekaterina Daškova, un passo coraggioso anche per l'Europa.⁴ Dopo la partecipazione di Caterina II a varie riviste diventa del tutto naturale che vi partecipino altre donne che escono fuori dal loro anonimato.

Se uno si chiede ora dove sia stata la presenza letteraria femminile più numerosa trova la risposta nel campo dove le donne potevano muoversi con sempre maggiore indipendenza, il campo delle traduzioni. I loro nomi sono stati fissati in lavori critici come quello di Vissarion Belinskij che, in un saggio sulla letteratura femminile del 1843, nomina 26 donne che traducono in lingua russa.⁵ Sono note le traduzioni dei drammi francesi di Ekaterina Menšikova (1747-1791) e delle odi di Gellert di Ekaterina Demidova (1749-1810), come le traduzioni di Ekaterina Urusova (1747-?) che nel 1777 pubblica anche un piccolo volume di versi dal titolo *Iroidy*. Con l'inizio dell'Ottocento i poeti donne non sono più un fenomeno isolato. Una scrittrice particolare è Marija Pospelova (1780-1805) che, benché nobile, potremmo definire un'autodidatta di provincia. Diventa nota quando un suo parente pubblica a Vladimir una sua raccolta di versi e di prosa *Lučšie časy moej žizni* (Le ore migliori della mia vita), un titolo davvero curioso per una diciottenne. La pubblicazione delle sue opere successive viene appoggiata e raccomandata da scrittori come Nikolaj Karamzin, Michail Chersakov e Gavrila Deržavin. Nel suo racconto *Ručėek* (Il ruscello) Pospelova segue lo stesso procedimento dei versi: mette uno accanto all'altro i pensieri che sfociano in un inarrestabile flusso di coscienza che abbraccia tutta l'umanità, al di là del destino singolo. Muore giovanissima di tubercolosi.

⁴ Ekaterina R. Daškova fu nominata da Ekaterina II a capo dell'Accademia delle Scienze nel 1783.

⁵ Vissarion Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, (pod. red. Nikolaj Bel'čikov) vol. VII, Akademija nauk SSSR-Institut ruskoj literatury "Puškinskij Dom", Moskva 1955, p. 651.

Il destino della Pospelova rappresenta ancora un'eccezione in quanto le donne scrittrici diventano note per la maggior parte se appartengono a una determinata cerchia sociale o a un salotto letterario e se hanno ricevuto protezione e consenso di noti scrittori; entrano nella storia letteraria grazie alla loro vicinanza con questi, mentre alla loro personalità viene dedicato poco spazio.

I decenni successivi dal 1806 al 1829 presentano i primi frutti della naturale entrata di donne scrittrici nella letteratura russa, con Anna Bunina e Anna Volkova. Aleksandr Bestužev-Marlinskij in un saggio del 1823, *Vzgljad na staruju i novuju slovesnost'* (Opinioni sulla nuova e vecchia letteratura), afferma: «E poi ancora alcune delle nostre concittadine lasciarono brillare dei fuocherelli in diverse riviste»,⁶ mentre Belinskij 20 anni più tardi sbotta con impeto: «Ma che cosa sono tutte quelle scrittrici a confronto con l'allora famosa Bunina?».⁷

Non si tratta solo di un giudizio soggettivo di Belinskij, ma dietro questo sta anche una compatta istituzione: le opere di Anna Bunina furono infatti pubblicate dall'Accademia delle Scienze. Comunque il suo destino presenta dei tratti particolari per una poetessa del suo tempo: è la poesia che domina la sua vita, ma diventa anche una necessità il mantenersi con i lavori letterari. Il vero guadagno deve essere considerato alla luce dei tempi: l'ottenimento di una pensione dalla corte imperiale, un aiuto per un soggiorno curativo in Inghilterra di quattro anni, la possibilità di consultare gratuitamente i medici della corte non potevano non influenzare la sua opera. La Bunina scrive i suoi versi sul finire del classicismo russo, che lei ha appena scoperto nei suoi valori estetici con la traduzione di Boileau, e con questo entra in contraddizione con le idee del suo tempo che erano ormai mutate. Quando rientra dall'Inghilterra nel 1817 inizia per lei un lungo periodo di autoanalisi: « Il fuoco non si spegne nel petto; la stessa serpe succhia il cuore, lo stesso veleno scorre per le vene, il mio inferno è là dove metto il piede».⁸

⁶ Aleksandr Bestužev-Marlinskij,, *Vzgljad na staruju i novuju slovesnost' v Rossii*, in "Izbrannye socialno-političeskie i filosofskie proizvedenija dekabristov, vol. 1, Leningrad 1951, p. 463.

⁷ Vissarion Belinskij,, *Polnoe sobranie sočinenij*, *op.cit.*, p. 652.

⁸ Anna Bunina, *Majskaja progulka boljaščej*, in "Russkie poetessy XIX veka" (a cura di Nikolaj Bannikov), Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, p. 27.

Alla sua produzione letteraria si aggiunge *Sel'skie večera* (Sera di campagna) e qualche altra poesia per l'edizione delle sue opere complete da parte dell'Accademia (1819-21). Dunque Bunina appartiene al ristretto cerchio delle poetesse che riflette nei versi anche i problemi della scrittura femminile. Numerose donne trovano ospitalità letteraria nei primi decenni dell'Ottocento nel numero sempre maggiore delle riviste, non solo come traduttrici ma anche con opere proprie, che diventano per loro piattaforme di comunicazione con l'esterno. Un'altra poetessa, quasi dimenticata, lontana dai salotti delle capitali, che pubblica per circa vent'anni affidandosi alle riviste del tempo, è Anna Volkova (1781-1834) che meriterebbe una riscoperta della sua opera.

Non è più solo un fatto sensazionale quando i versi di una giovane poetessa vengono presentati nei salotti letterari, anche se magari denotano ancora una certa immaturità. Comunque questi pochi nomi presuppongono un loro completamento che probabilmente avverrà solo dopo una estesa pubblicazione del materiale dagli archivi delle province russe, ad esempio Kazan', Odessa, Kaluga, Smolensk, Char'kov ecc, della quale siamo in attesa. Comunque se giudichiamo il materiale letterario noto delle scrittrici e poetesse russe agli inizi dell'Ottocento, possiamo affermare che, ad eccezione di Anna Naumova, i loro versi o prosa non sono mai indirizzati solo a donne e che "poetologicamente" le loro opere evidenziano una certa neutralità, un legame forse troppo forte col genere letterario corrente che non ammetteva un compenetrarsi con la realtà del momento.

Elizaveta Kul'man (1808-1825) con la sua morte precoce ci lascia un'opera ricca e matura; traduceva da sette lingue e scriveva poesie in quattro. Mentre Belinskij nega il suo talento poetico, Alexander Erman, in un articolo sulle donne scrittrici del 1843 pubblicato a Berlino, la annovera tra le celebri poetesse come Zinaida Volkonskaja, Karolina Pavlova, Evdokija Rostopčina. Il giudizio critico di Robert Schumann, che dalle sue poesie ha creato nel 1851 due cicli vocalici, è entusiastico.⁹ Le opere della Kul'man furono pubblicate dal suo insegnante Karl Friedrich von Grossheinrich nelle collane dell'Accademia. Anche in questo

⁹ Alexander Erman (Hrsg.), *Archiv für wissenschaftliche Kunde von Russland*, Berlin 1843, vol. 3; R.Schuman creò dalle poesie di E. Kulman due cicli vocalici: op. 103 e op. 104.

caso come in quello di Karolina Pavlova ci si può chiedere se Elizaveta Kul'man possa essere considerata a buon diritto anche una poetessa tedesca. Nessuna delle scrittrici nominate restò famosa a lungo. Vissarion Belinskij nel suo articolo sempre del 1843 scrive: «Con l'affermazione di Puškin la comparsa delle scrittrici era diventato più frequente, ma di nomi famosi pochi».¹⁰

Possiamo affermare che negli anni trenta e quaranta dell'Ottocento avviene una commercializzazione dell'editoria in Russia che permette una maggiore cristallizzazione dei generi: poesia e prosa percorrono vie differenti. Le scrittrici godono di una maggiore possibilità di pubblicare, un fatto che le rende indipendenti dalla sola comunicazione attraverso i salotti letterari, e anche la critica letteraria seria prende le loro opere in esame. Proprio in questi decenni entrano nella letteratura Eydokija Rostopčina, Karolina Pavlova, Nadežda Durova, Mar'ja Žukova ed Elena Gan che si muovono tra poesia e narrativa. Forse la fama di Karolina Pavlova si è rivelata la più duratura. Sul modello di Zinaida Volkonskaja, anche Karolina Pavlova si trovò al centro di un salotto letterario non meno famoso di quello dell'amica, salotto che negli anni 1839-1841 attraeva molti poeti e scrittori. Diventa una tematica costante la contraddizione tra un sentimento autentico e regole di convenzione della società che riguardano in particolare il genere femminile. Intorno ai sentimenti feriti delle donne si eleva un lamento corale di molte scrittrici per la mancata autorealizzazione della donna nell'amore e nel matrimonio. Questo tema non appartiene solo alle opere delle donne, ma anche agli scrittori che però sono piuttosto reticenti di fronte all'idea dell'emancipazione.

La crisi esistenziale che coinvolge Karolina Pavlova (il marito oltre ad aver sperperato i suoi soldi ha un'altra famiglia) si riflette nella sua opera centrale, il poema *Kadriľ* (La quadriglia) scritto negli 1843 e 1859, una confessione intima di Liza (la protagonista) che mette in evidenza le contraddizioni sociali che dominano ancora la società russa e innesca varie discussioni, ma il tema viene considerato dalla critica del tempo un problema appartenente ormai al passato.

Zinaida Volkonskaja, Karolina Pavlova, Eydokija Rostopčina sono poetesse formatesi in salotti letterari che ovviamente non

¹⁰ Vissarion Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij, op. cit.*, p. 573.

sono confrontabili con raggruppamenti letterari. Il successo del salotto letterario, una forma di vita in società soggetta ad alcune regole, dipendeva in gran parte dal carisma e dalle intenzioni della padrona di casa; un esempio è quello del salotto di Karolina Pavlova che cercava di avvicinare due correnti opposte, gli slavofili e gli occidentalisti, mentre il salotto di Evdokija Rostopčina introduceva giovani letterati nell'establishment della letteratura. Oltrepassare l'etichetta dominante del salotto letterario era una cosa del tutto impossibile, come scrive Nadežda Durova con rammarico nel suo libro *God žizni v Peterburge, ili nevygody tret'ego poseščeniija* (Un anno a Pietroburgo o gli svantaggi della terza visita): infatti dopo assidui inviti nei salotti come riconosciuta amazzone, alla fine furono trovati pretesti per liberarsi di lei. Non disponiamo di sufficienti conoscenze per approfondire in quale modo il salotto letterario abbia influenzato la formazione estetica delle donne che scrivevano. L'atteggiamento patriottico e la simpatia per il movimento progressista di Zinaida Volkonskaja, i tentativi di mediazione tra due campi letterari ostili da parte della Karolina Pavlova, come la cura per i nuovi talenti di Evdokija Rostopčina erano certamente d'aiuto per guadagnarsi consensi e popolarità. Nelle testimonianze raramente viene nominata un'altra donna oltre la padrona di casa; forse ciò è dovuto a un dominante sistema di valori usato nei confronti delle donne letterate (con l'eccezione dei salotti dei simbolisti), in quanto la misura applicata nei loro confronti è quella usata per la letteratura maschile. Basta citare un giudizio dalla storia letteraria del 1862 pubblicata in Italia: «La signora Pavloff all'incontro è fra le poetesse russe che ha ingegno più maschio, tantoché a leggere le sue poesie nessuno le direbbe opera femminile».¹¹ Dunque vige la legge “ne poetessa, a poet” (non poetessa ma poeta). Evdokija Rostopčina in molte poesie e soprattutto nel dramma *Neljudimka* (1849, Una solitaria), dai tratti autobiografici, delinea il percorso faticosissimo della donna per arrivare alla scrittura. La sua poesia programmatica *Kak dolžny pisat' ženščiny*” (1840, Come dovrebbero scrivere le donne) sottolinea il suo particolare rapporto alla poesia femminile: «Ogni verso femminile mi agita

¹¹ Stefano Scéviref e Giuseppe Rubini, *Storia della letteratura russa*, Le Monnier, Firenze 1862, p. 232-233.

il cuore, e nel mare dei miei pensieri esso si riflette come angoscia e come gioia».

Comunque le condizioni degli anni Quaranta sembrano più favorevoli per la letteratura femminile giudicando dall'affermazione di Bilevič (1847) che conclude il suo lavoro: «Sarebbe auspicabile che una donna si occupasse di questa faccenda e con ciò si potesse giungere ad un risultato letterario (in Russia – ciò non è ancora avvenuto)».¹²

Un posto particolare nella letteratura lo occupa Nadežda Durova (1783-1866) con la sua pubblicazione di *Kaval'erist–devica* (Il cavaliere pulzella) di cui i primi capitoli furono pubblicati sulla rivista puškianiana *Sovremennik* (Il contemporaneo) nel 1836. Le sue memorie descrivono la sua vita insolita: un'esperienza di 10 anni travestita da uomo come ufficiale della cavalleria russa dal 1806 al 1816 in seguito a una fuga di casa per l'odio della madre, le limitazioni imposte dall'educazione e, dopo un matrimonio con un piccolo impiegato, la sua partecipazione come ufficiale alle più importanti battaglie contro Napoleone. La scelta di un cammino di questo tipo è sviluppato e rafforzato anche per esperienza quando afferma: «Oh, le donne del reggimento non sono per niente quelle donne degli altri strati sociali»¹³ e accenna a un maggiore spazio di libertà personale delle mogli degli ufficiali, un'affermazione che ci porta all'opera di Elena Gan (1814-1842) che, nonostante la sua morte a soli 28 anni, ci ha condotto a un tratto particolare nella letteratura russa femminile. Elena Gan condivide il suo destino con quelli di parecchie altre donne russe: un'infanzia spensierata, un'istruzione umanistica di eccellenza, il matrimonio con un uomo in servizio militare attivo, di 15 anni maggiore di lei e che mostra scarso interesse per l'attività letteraria della moglie. La sua prima opera, *Sud sveta, povest'* (Il giudizio del mondo, romanzo breve) pubblicato sull'allora celebre rivista *Biblioteka dlja čtenija* (Biblioteca per la lettura), riflette già una più approfondita concezione della realtà e una maggiore esperienza della vita rispetto alle altre scrittrici, anche se il racconto è estremamente tradizionale nella struttura e nel contenuto. Si tratta di una confessione di un giovane no-

¹² Nikolaj Bilevič, *Russkie pisatel'nicy XIX veka*, s.e., Moskva 1847, p. 19.

¹³ Nadežda Durova, *Izbrannye sočinenija kavalerist-devicy N.A. Durovoj*, Moskovskij rabočij, Moskva 1983, p. 109.

bile che per gelosia diventa l'assassino della sua amata e si ritira in seguito nella sua proprietà. La narratrice non è solo donna, ma una donna che scrive, che giudica con ironia la società e se stessa, che parla degli intrighi e della monotonia, della noia e dei divertimenti, della tristezza della vita quotidiana e dei pochi punti alti nella vita delle nobili in campagna. Nell'analisi della società Elena Gan si muove verso le scrittrici degli anni Sessanta che non si accontentano più del ruolo sofferente e passivo della donna: alcune sono studentesse dell'università, esercitano delle professioni, fondano dei circoli e sono più indipendenti dal punto di vista finanziario. Diventa importante l'*ukaz* (la legge) del 5 marzo 1856 sulla fondazione dei ginnasi femminili in provincia o dell'anno 1859 che permette alle donne l'immatricolazione alla facoltà di medicina a Pietroburgo. A questo potenziale sviluppo si aggiunge che dall'inizio degli anni 50 molte riviste come *Sovremennik* (Il contemporaneo), *Otečestvennye zapiski* (Annali patrii), *Russkoe delo* (La questione russa) e *Slovo* (La parola) hanno assunto un atteggiamento critico nei confronti della donna russa in società. Va nominato anche il saggio di Nikolaj Dobroljubov, *Il raggio di luce nel regno delle tenebre*, del 1860 e il romanzo manifesto di Nikolaj Černyševskij, *Che fare?*, pubblicato nel 1863.

Molte donne restano attratte dal fatto di trasformare le idee e proposte in realtà, cioè fondando laboratori, comuni, organizzazioni corsi, etc. Ad eccezione di pochissime donne con una professione, la scrittura rimane una possibilità di azione per le donne sempre legate a una determinata classe e anche la scelta dei temi pure non cambia: la non libertà nei sentimenti, la mancanza di indipendenza nel rapporto uomo-donna, la rinuncia ai sentimenti autentici. A questo punto non possiamo non nominare Nadežda Sochanskaja (1825-1884) con i suoi incisivi schizzi della provincia, Nadežda Chvoščinskaja (1825-1889) con le sue sorelle Sof'ja e Praskov'ja e i suoi romanzi *Brat'ec* (Il fratellino) e *Pensionerka* (La collegiale). Marja Gorjačkina nell'edizione delle opere della Chvoščinskaja cita le parole della scrittrice: «Mi si accusa di non descrivere degli eroi, ma io non posso descrivere ciò che non ho visto»,¹⁴ mentre dalla critica le viene testimoniato:

¹⁴ Mar'ja Gorjačkina, in "N.D. Chvoščinskaja, povesti i rasskazy", Moskva 1958, p. 371.

«La signora Chvoščinskaja ha un occhio penetrante per i difetti del suo tempo». ¹⁵

Avdot'ja Panaeva (1819-1893) appartiene alle forze letterarie che si erano formate in Russia alla metà del secolo che cercavano di rendere accessibile la letteratura a un pubblico più ampio di lettori insieme alle nuove idee rivoluzionarie e democratiche. Il suo nome rimane legato alla rivista *Sovremennik* (Il contemporaneo) e alle sue memorie letterarie comparse nel 1889 che sarebbero state delle fonti primarie su molti letterati dagli anni quaranta fino agli anni sessanta. Ciò fu possibile proprio per la sua diretta partecipazione alla rivista in veste di redattrice, rivista che era il centro di riferimento per Ivan Panaev, Nikolaj Nekrasov, nonché Vissarion Belinskij, Nikolaj Dobroljubov e Nikolaj Černyševskij che hanno pure condiviso in certi periodi l'appartamento con lei. Avdot'ja Panaeva non si metteva mai al centro, non parlava delle sue opere: persino Vissarion Belinskij, ospite quotidiano presso di loro, fu sorpreso quando gli fu presentato il primo romanzo di lei, *Semejstvo Tal'nikovych* (La famiglia Tal'nikov), sul quale espresse un giudizio lusinghiero. Le sue memorie insistono sulla psicologia e sul comportamento dei personaggi che sono passati attraverso la redazione del *Sovremennik* (Il contemporaneo), tra cui Michail Saltykov-Ščedrin, Vasilij Slepcev, Aleksandr Herzen, Ivan Turgenev, Nikolaj Ostrovskij, Lev Tolstoj, Ivan Gončarov e altri, ma non contengono riflessioni sulle idee sociali, anche se Avdot'ja Panaeva non oscura il suo aperto disprezzo per la servitù della gleba come, ad esempio, quando nella divisione di una tenuta del marito tra gli eredi vengono separate intere famiglie di contadini. Si sa che fino alla metà degli anni quaranta è vissuta con Ivan Panaev, poi con Nikolaj Nekrasov e, alla morte del primo, ha sposato Apollon Golovačev.

Comunque la sua scelta sentimentale non ha interrotto la collaborazione tra i due primi uomini che continuarono a pubblicare insieme la rivista *Sovremennik*. Nelle sue memorie parla con molta stima di Nadežda Suslova che frequenta i corsi di medicina a Pietroburgo e, dopo la chiusura alle donne della facoltà, finisce i suoi studi a Zurigo e ritorna in Russia come prima donna medico. Tutti i romanzi di Avdot'ja Panaeva, anche quelli firmati

¹⁵ Ernst Friedrich, *Russische Literaturgeschichte*, Verlag Friedrich Andreas Perthes A.-G., Gotha 1921, p. 102.

insieme con Nikolaj Nekrasov e Ivan Panaev, furono vietati dalla censura anche se, leggendoli oggi, non rispecchiano in nulla la vita coraggiosa e anticonvenzionale di questa donna.

Il riconoscimento e la negazione dei diritti alle donne si muovono negli anni sessanta come in una curva sinusoidale con punte emancipative e punte patriarcali: l'apertura dei corsi di medicina a Pietroburgo nel 1859 si concludono già nel 1861 con la loro chiusura per essere riaperti solo nel 1880. Una soluzione si era trovata nell'andare a studiare all'estero: nel 1873 solo a Zurigo 108 studentesse russe erano iscritte alla facoltà di medicina. Comunque i diritti furono cambiati, ma solo dal 1911 le donne potevano ottenere qualsiasi tipo di laurea come gli uomini. Un altro aspetto di difficile affermazione rappresentava l'indipendenza professionale pur se le donne erano apprezzate come collaboratrici nelle redazioni, come traduttrici, editrici, creatrici di istituzioni pedagogiche e caritative.

Anche se negli anni Settanta fino alla fine degli anni Ottanta alla ribalta letteraria si affacciano molte donne, nessuna delle autrici ha trovato spazio nella grande letteratura; in questo periodo in cui continuano a pubblicare le scrittrici degli anni Sessanta come Avdot'ja Panaeva, nata nel 1819, appaiono, pur con limitato successo, i romanzi di Nadežda Chvoščinskaja; inoltre Valentina Dmitrieva, defunta solo nel 1948, si affaccia alla ribalta letteraria.

Se consideriamo la letteratura femminile nel senso di *gendre* che si sente debitrice alle idee dell'emancipazione femminile, il periodo seguente necessita di considerazioni diverse. L'istruzione ha rappresentato il primo trampolino di lancio delle donne nella vita pubblica della Russia e sempre più spesso ritroviamo delle famiglie dove marito e moglie o altri famigliari collaborano alla popolarizzazione di testi scientifici, ad esempio Sergej Beketov, la moglie Elizaveta (1834-1902), le figlie Ekaterina e Mar'ja; lo stesso vale anche per Elizaveta Vodovozova (1844-1923).

Per le donne anche dell'*intelligencija* diventare attive nella diffusione di un'idea era stato finora un sogno irraggiungibile e solo negli anni Settanta e Ottanta la grande idea dell'"illuminazione del popolo" fornisce lo spazio per l'idea e la prassi per poter riunire le donne di varie classi e di varie convinzioni in un unico movimento sociale. Però di solito la partecipazione delle donne al movimento dei *Narodniki* (populisti) viene considerato dal lato

estremista, cioè come partecipazione all'attività terroristica; nel giusto tributo alla storiografia, nella Russia degli anni Settanta e Ottanta è cambiata la coscienza delle donne. Centinaia di insegnanti, infermiere, bibliotecarie, perlopiù di classi agiate, partono per la campagna, si mischiano al popolo rendendosi sospette al governo e al popolo. Abbiamo meno opere letterarie, ma una serie di memorie che vengono pubblicate all'inizio del Novecento, come quelle di Vera Zasulič (1849-1919), diventata nota con l'attentato a Fedor Trepov, Sof'ja Perovskaja, condannata a morte per l'attentato ad Alessandro II, Vera Figner che passa vent'anni nella fortezza Schlüsselberg, autrice di memorie *Zapečatlennyj trud* (1921-22, La fatica suggellata) che mettono in rilievo il suo grande talento di narratrice e che andrebbero valutate diversamente e non solo come un contributo alla storiografia.

La situazione all'inizio del Novecento cambia per le donne in modo decisivo e radicale rispetto ai decenni precedenti attraverso la professionalizzazione, l'appartenenza ai gruppi, la posizione di fronte alle guerre e alla rivoluzione, la loro rottura con le convenzioni letterarie. Da questo punto di vista è comprensibile che il concetto di letteratura femminile diventi un problema del *gender* che ricorre al rapporto con l'emancipazione della donna e qui si rimanda al lavoro di Tatjana Antalovskij, *Der russische Frauenroman* (1890-1917).¹⁶ Nel lavoro vengono analizzati i romanzi di Evdokija Nagrodskaja, di Anastasija Verbickaja e di Ol'ga Šapir, ma mancano le linee più importanti della poetologia simbolista dell'eterno femminile (*večnaja ženstvennost'*), quel fantasma passionale che domina la nuova città, come nota un critico.¹⁷

Accanto all'"eterno femminile" esplose anche la letteratura di massa. Alexander Luther dà un giudizio che si potrebbe condividere riguardo alla letteratura di massa o di divertimento: «non sono meglio e non peggio dei loro colleghi maschi... e come dappertutto le donne anche in Russia sono molto più abili nell'arte di produrre la merce come lo desidera il pubblico».¹⁸

¹⁶ Tatjana Antalovskij, *Der russische Frauenroman (1890-1917), exemplarische Untersuchungen*, München 1987.

¹⁷ Elena Koltonovskaja, *Kritičeskie etjudy*, Prosveščenie, Sankt-Peterburg 1912, p. 182.

¹⁸ Alexander Luther, *Geschichte der russischen Literatur*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1924, p. 370.

Queste linee evolutive della letteratura russa femminile si interrompono o si spezzano con la rivoluzione d'ottobre in cui diventa determinante in primo luogo la spaccatura ideologica. Molte scrittrici e poetesse sono spinte in emigrazione: Zinaida Gippius, Marina Cvetaeva, Teffi (Nadežda Lochvickaja), Nina Berberova, Irina Odoevceva e altre con un destino spesso tragico. Questo riguarda il periodo posteriore al 1917, ma non si può dimenticare che poco prima della rivoluzione, all'inizio del Novecento, Anna Achmatova e Marina Cvetaeva non solo hanno pubblicato le loro prime opere ma sono state accolte a braccia aperte nella comunità dei poeti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Belinskij Vissarion, *Polnoe sobranie sočinenij*, (pod. red. Nikolaj Bel'čikov) vol. VII, Akademija nauk SSSR-Institut ruskoj literatury "Puškinskij Dom", Moskva 1955.
- Bestužev-Marlinskij Aleksandr, *Vzgljad na staruju i novuju slovestnost' v Rossii*, in "Izbrannye socialno-političeskie i filosofskie proizvedenija dekabristov, vol. 1, Leningrad 1951.
- Bilevič Nikolaj, *Russkie pisatel'nicy XIX veka*, s.e., Moskva 1847.
- Bunina Anna, *Majskaja progulka boljaščej*, in "Russkie poetessy XIX veka", (a cura di Nikolaj Bannikov), Sovetskaja Rossija, Moskva 1979.
- Durova Nadežda, *Izbrannye sočinenija kavalerist-devicy N.A. Durovoj*, Moskovskij rabočij, Moskva 1983.
- Erman Alexander, *Archiv fur wissenschaftliche Kunde von Russland*, edito da A.Erman, Berlin 1843.
- Friedrich Ernst, *Russische Literaturgeschichte*, Verlag Friedrich Andreas Perthes A.-G., Gotha 1921.
- Gorjačkina Mar'ja, in "*N.D.Chvoščinskaja, povesti i rasskazy*", Moskva 1958.
- Koltonovskaja Elena, *Kritičeskie etjudy*, Prosveščenie, Sankt-Peterburg 1912.
- Luther Alexander, *Geschichte der russischen Literatur*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1924.
- Sceviref Stefano-Rubini Giuseppe, *Storia della letteratura russa*, Le Monnier, Firenze 1862.

KEY WORDS: Russian women literature, quotidian metaphysics , social responsibility

PAROLE CHIAVE: Letteratura russa femminile, metafisica del quotidiano, responsabilità sociale

ABSTRACT: The article represents an attempt to create and to interpret some essential aspects of historical and psychic development of Russian women's literature during the 19th and 20th centuries. Most women writers came from gentry families and this may be the reason to consider literature as an individual pleasure. Until the latter part of the 19th century most women writers came from the middle level gentry: need for money played an important role in their pursuit of writing and the choice of the arguments. Poetry was the primary form of women's writing; gradually women began to publish prose and continued to portray what society tended to see as their natural sphere – domestic and sentimental. The 1917 revolution forced thousands of intellectual figures into emigration and brought about a break in the literary development of Russia.

«IL N'Y A QU'UN SEUL ART, LE DRAMATIQUE».
LE INCHIESTE SULLA STAMPA PERIODICA
AL CROCEVIA DELLE DISCUSSIONI SUL TEATRO
A INIZIO NOVECENTO: MATERIALI PER UNA SINTESI
Cristina Trinchero

Nel movimentato e plurisfaccettato paesaggio letterario e artistico del primo Novecento, un *fil rouge* si snoda congiungendo tutte le discussioni e le sperimentazioni in atto nelle lettere, nel teatro, nella musica e nelle arti figurative a livello europeo: la necessità di superare le vecchie distinzioni e separazioni tra generi letterari e artistici, i confini tra una disciplina e un'arte, accogliendo la ricchezza espressiva che la pluralità di linguaggi può apportare. Questo tratto distintivo delle poetiche e delle estetiche dei primi decenni del secolo si impone con prepotenza nel processo di trasformazione dell'arte di far teatro.

Nel presente studio, sullo sfondo delle disquisizioni teoriche e delle esperienze artistiche in atto nel mondo del teatro in tutta Europa all'inizio del XX secolo, ci si soffermerà – lavorando all'interno della cornice culturale francese – sui commenti e sulle conclusioni che è possibile ricavare da tali teorizzazioni e sperimentazioni esaminando materiali tanto rari quanto vividi per la loro capacità di condensare e trasmettere un pensiero comune che esorta a volgere lo sguardo agli albori del Teatro recuperandone e rinnovandone la natura più profonda e antica, quello di arte unica, fusione ed espressione di più arti e linguaggi. Tali materiali sono reperibili in quella memoria del confronto artistico e culturale che ci fornisce la stampa periodica francese dove, attraverso vere e proprie “inchieste” così in voga su giornali e riviste nel periodo tra le due guerre, il leit-motiv della “riteatralizzazione del teatro”, nel senso di riscoperta della sua fisionomia di arte totale e onnicomprensiva, emerge con particolare chiarezza e vivacità di esempi.

«Abbasso le teorie!»¹ si legge nel paragrafo “De l'utilité des enquêtes” redatto da Xavier de Courville a chiusura di una lunga serie di interventi pubblicati su «La Revue Critique des Idées et des Livres» nel 1923² nell'ambito di una discussione intorno all'evoluzione dell'arte teatrale, il cui motivo dominante è il rifiuto delle teorie e delle scuole in nome della flessibilità nei confronti delle opere da rappresentare.³

Crisi del teatro, estinzione delle scuole, dispersione delle correnti. Dinamico e contrastato è il primo Novecento, segnato da anni di crisi e di fulgore, una fase di passaggio che risente di tutto il fermento già presente nella transizione da un secolo all'altro e delle stoccate inferte dalle prime espressioni dell'avanguardia precedenti il fatidico 1914, poi riprese nel variegato scenario degli “anni folli”.⁴ Un'età in cui, pur se nello spirito di reazione e di rigenerazione che segue la pace, l'esperienza della guerra lascia strascichi più o meno consapevoli nelle coscienze. Epoca di grandi figure, come quella di Guillaume Apollinaire e di Jean Cocteau, capaci di svolte radicali in grado di imprimere accelerazioni decise all'affermazione della modernità e di sovrastare, per genialità e anche per maggior fortuna, un nugolo di uomini di lettere oggi

¹ «A bas les théories!»

² Per l'inchiesta in questione, cfr. *passim*. Il paragrafo di Xavier de Courville è tratto dal numero del 25 ottobre 1923, t. XXXV, n. 217, pp. 595-614, con cui si chiude il dibattito.

³ L'affermazione «Il n'y a qu'un seul art, le dramatique» citata nel titolo del presente saggio è di Gaston Baty (“Vérités premières et paradoxales sur l'art du théâtre”, in «Les Marges», 15 décembre 1920, pp. 275-280: 276).

⁴ Cfr. la recente monografia di Floran Illies, 1913. *L'anno prima della tempesta*, Marsilio, Venezia 2013 e i due volumi di fresca pubblicazione *Heroisches Elend. Misères de l'héroïsme. Heroic Misery, Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kulturen, La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*, Gislinde Seybert, Thomas Stauder (Hrsg. éds), Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2014, 2 voll. In merito all'oggetto del presente saggio rimandiamo al nostro studio “Echos de la Grande Guerre dans le théâtre français des années Vingt. Quelques parcours” pubblicato nel secondo volume della miscellanea sopra citata (vol. II, pp. 1191-1207) per alcuni percorsi all'interno della produzione teatrale nell'età tra le due guerre.

scivolati in secondo piano però capaci di intervenire attivamente, dai palcoscenici e sulle pagine dei giornali, nelle premesse a testi teatrali e letterari, nelle sale di spettacolo “d’arte” e “di eccezione”, nel tentativo di dare forma concreta a un rinnovamento delle arti e soprattutto dell’arte di far teatro, facendo tesoro delle recenti innovazioni tecniche e adeguandone i contenuti al mondo nuovo, ma soprattutto impegnandosi per attuare quella rigenerazione necessaria affinché il teatro recuperi il suo vero significato.⁵ È in atto un rifiuto drastico nei confronti della tradizione nel senso più ampio, dai valori della cultura borghesi ai canoni dell’estetica, e il mondo del teatro appare ricco di spunti e motivi di confronto favoriti dall’impatto tra esperienze diverse e da collaborazioni tra artisti di diversa provenienza nazionale e formazione, in quel crogiolo che è la Parigi di inizio secolo dove tutti i rappresentanti del nuovo presto o tardi finiscono con il convergere.

Alla vigilia della guerra il 1913 aveva portato la rivoluzione nella musica, sulle scene e nella letteratura: è l’anno della pubblicazione di *Alcools* di Guillaume Apollinaire e della *Prose du Transsibérien* di Blaise Cendrars, della stampa del primo volume della *Recherche* di Marcel Proust, della riapertura del Théâtre du Vieux-Colombier nella gestione di Jacques Copeau, mentre il Théâtre des Champs-Élysées ospitava la prima de *Le Sacre du printemps* di Igor Stravinskij nell’allestimento di Serge de Djagilev. Nel 1917, sul finire del conflitto, i Ballets Russes – che faranno poi ritorno nella capitale francese nel 1919-1920 – montano *Parade* di Cocteau con le scenografie futuriste di Picasso. Intanto, Fortunato Depero disegna scene e costumi per *Le Chant du rossignol*, su musiche di Stravinskij, mentre Giacomo Balla firma le scenografie per *Feu d’artifice* dello stesso compositore russo. L’inizio del 1920 è segnato da altri spettacoli memorabili: *Le Bœuf sur le toit* ancora di Cocteau dato al Théâtre des Champs-Élysées e la performance del ballerino solista Jean Börlin nello stesso teatro, in un amalgama di generi diversi (teatro di varietà, spettacolo circense, music hall, cinema, jazz). Sempre al Théâtre des Champs-Élysées, l’intuitivo Rolf de Maré fonda i

⁵ Nella copiosa bibliografia sul teatro europeo e quindi anche francese di inizio Novecento, alcuni studi risultano oggi di imprescindibile riferimento, come il volume di Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion éditeur, Paris 2007.

Ballets Suédois, balletti che portano un rovesciamento del concetto di spettacolo coreutico aspirando a raggiungere una sintesi tra movimento, azione drammatica, scenografia e musica nella ricerca della simultaneità – quest’ultima divenuta ormai parola d’ordine e quasi ossessione di arti e lettere. Nel giugno del 1921 Jean Cocteau assiste alla messa in scena della sua pièce *Les Mariés de la Tour Eiffel*, altra composizione che fonde esperienze artistiche diverse in uno spettacolo multiforme. Tra il 1920 e il 1925 si impongono le più innovative ideazioni della drammaturgia con Copeau e i componenti del futuro Cartel des Quatre, sebbene sia sempre il balletto a dominare le scene con novità sensazionali grazie soprattutto alla collaborazione con pittori attivi a Parigi.

Accanto alle provocazioni delle avanguardie e alle proposte della modernità che sfilano nei libri e sui palcoscenici, merita tuttavia concentrare l’attenzione sui dibattiti attorno a quei nuovi percorsi che si accendono sulle riviste, in pagine oggi purtroppo in larga parte dimenticate. *Animateurs de théâtre*⁶ discutono e stimolano la discussione attorno alla fisionomia contemporanea e futura del teatro e, soprattutto, alla natura stessa del teatro. Superate la scuola naturalista e la ricerca degli “spaccati di vita” sul palcoscenico, attraversate le trasfigurazioni poetiche del momento simbolista, al di là delle sfide spesso estreme delle avanguardie – pur tuttavia immagazzinando tutto questo patrimonio di sperimentazioni, checché talora contrastanti – si intravede un sottile *fil rouge*: la volontà di recuperare l’identità primordiale del Teatro. A Parigi trovano terreno fertile sin dalla fine degli anni Dieci le istanze di rinnovamento più salienti provenienti dall’area germanica e da quella slava, dal cui confronto traggono profitto quelle forze intellettuali francesi che reclamano all’unisono una cristallizzazione e concretizzazione di sforzi, al di là

⁶ L’espressione «animateur de théâtre» ricorre in quel periodo e torna negli studi critici successivi per designare alcune figure capaci di fondere nella stessa persona il regista, il direttore di teatro, l’autore e talora l’attore. Si veda, per la letteratura sull’argomento, almeno il panorama di Robert Brasillach, *Animateurs de théâtre: Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, édition préfacée et annotée par Chantal Meyer-Plantureux, Editions Complexe, Paris 2003 [si tratta della più recente ristampa, in edizione critica; prima edizione: Correa, Paris 1936; ristampa: La Table Ronde, Paris 1954]. Su queste figure, cfr. *passim*.

delle sembianze di una deflagrata molteplicità di sfumature nelle posizioni di autori, attori, registi, scenografi, gestori di sale teatrali, e di personalità che al pari di Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet e Georges Pitoëff condensano più di uno di questi profili nella medesima persona.⁷ Tratto comune a tutti questi «*évolutionnaires du théâtre*»⁸ è lo spirito della “rivoluzione” espresso con decisione all’alba del secolo nuovo da Georg Fuchs nel saggio *Die Revolution des Theaters*, tant’è che una delle espressioni più ricorrenti diventa infatti “riteatralizzare il teatro”.⁹ Vi insiste soprattutto Gaston Baty:

⁷ In questa cornice è l’Italia il paese in maggiore sofferenza, in quello che è stato definito il “ritardo italiano” del teatro che tocca l’intera penisola fatte salve alcune felici intuizioni di teatri d’eccezione rimaste tutto sommato isolate. Si ricordino tra il 1925 e il 1930 l’esperienza del Teatro di Torino di Riccardo Gualino e gli esempi di piccole sale milanesi coeve, nonché il lavoro di autori/direttori di compagnie molto avanzate, affermatesi nondimeno con maggiore agio all’estero e solo progressivamente in Italia. È il caso di Luigi Pirandello e della sua compagnia Teatro d’Arte di Roma, destinata a passare il testimone alla prima attrice Marta Abba, il cui repertorio sembra conoscere la prima autentica comprensione e il vero apprezzamento in Francia prima che in Italia, grazie alle geniali interpretazioni di Georges e Ludmilla Pitoëff. Molto è stato scritto sulla questione del “ritardo italiano”: tra le ricerche e le riflessioni più recenti si distingue però la rilettura di Mirella Schino, che consente una più completa e oggettiva informazione e valutazione grazie ai materiali riuniti in una minuziosa indagine su fonti dirette. Gli esiti della ricerca sono condensati nel numero speciale di «Teatro e Storia», anno XXII, 29/2008, *L’Italia e i maestri della scena*, raccolta di saggi, e di un corposo dossier su *L’anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio. La ricerca ha inoltre permesso la realizzazione di una catalogazione on line dei documenti reperiti nell’ambito di un progetto PRIN 2005.

⁸ Prendiamo in prestito l’efficace appellativo utilizzato da Edmond Sée nello studio *Le théâtre français contemporain* (Colin, Paris 1928) per designare l’operato di Copeau e dei componenti del Cartel des Quatre, definiti non «*grands révolutionnaires*» bensì «*grands évolutionnaires*» (p. 2).

⁹ Per considerazioni su quello che era divenuto una sorta di motto in uso in tutta l’Europa dell’arte dello spettacolo, si rimanda alla sintesi di Gaston Baty, *Théâtre nouveau. Notes et Documents*, in «Masques. Cahiers d’art dramatique», quatrième cahier, 1927, pp. 3-21 [A Paris, A la Société des Spectacles Gaston Baty – 15, avenue Montaigne].

Après trois siècles de théâtre exclusivement littéraire, nous travaillons tous à 'réthéâtraliser' le théâtre en France. Mais ce mouvement ne se borne pas à la France. Partout commandé par les mêmes nécessités spirituelles, il est né simultanément dans toute l'Europe. Les barrières que les politiciens dressent entre les peuples ne l'ont pas arrêté [...]. On le dirait spontanément écloé partout à la fois. Dans la Russie bolscheviste comme dans l'Italie fasciste, dans l'Autriche ruinée comme dans la Suède gorgée d'or, il s'est donné la même consigne: 'Rethéâtraliser le théâtre'.¹⁰

Riteatralizzare: riconquistare la teatralità perduta o perlomeno confusa, in un recupero che non significa un ritorno a vecchi soggetti, bensì riappropriazione della natura del Teatro, quella di non essere né semplicemente un testo letterario portato sulle scene, né puro spettacolo svincolato dalla letteratura, bensì un'arte al di sopra delle arti, una fusione di tutte le arti e persino dei mestieri, nella quale i confini tra le diverse discipline coinvolte (la letteratura, unita al linguaggio della parola e a quello della musica per il testo; la scenotecnica e le arti figurative per la messa in scena; la recitazione) diventano necessariamente labili e sovrapposti, giacché ciascuna concorre alla realizzazione di un unico scopo e vuole veicolare lo stesso messaggio. Un'arte totale, superamento della divisione e della dispersione di competenze tecniche e creative diverse, un'attività superiore, che riunisce e fa esprimere tutte le arti:

Peinture; sculpture; danse; prose; vers; chant; symphonie. Voilà les sept cordes de la lyre du drame. Chacune a son registre, plus aigu que la précédente, plus grave que celle qui la suit. Pour se développer, le thème emprunte des notes à chacune,¹¹

¹⁰ «Dopo tre secoli di teatro esclusivamente letterario, lavoriamo tutti per 'riteatralizzare' il teatro in Francia. Però questo movimento non si limita alla Francia. Mosso dappertutto dal medesimo spirito, è nato simultaneamente in tutta Europa. I confini che i politici tracciano tra i popoli non l'hanno fermato [...]. Si direbbe che è sbocciato in modo spontaneo ovunque e nello stesso momento. Nella Russia bolscevica come nell'Italia fascista, nell'Australia in rovina come nella Svezia che trabocca d'oro, s'è dato lo stesso ordine: 'Riteatralizzare il teatro'». *Ibidem*, p. 17.

¹¹ «Pittura; scultura; danza; prosa; verso; canto; sinfonia. Ecco le sette corde della lira del dramma. Ciascuna ha il suo registro, più acuto di quella che la precede, più grave di quella che la segue. Per prendere sviluppo, il

asserisce Gaston Baty. Ma d'altronde così scrive un altro riferimento imprescindibile per tutti i riformatori del teatro, Gordon Craig:

L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse; il est formé des éléments qui les composent: du geste qui est l'âme du jeu; des mots qui sont le corps de la pièce; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor; du rythme qui est l'essence de la danse.¹²

E in fondo questo coro di voci attorno all'arte di far teatro altro non è se non una delle tante modalità con cui il primo Novecento reclama a gran voce la molteplicità e la fusione dei linguaggi per una riformulazione culturale nel secolo nuovo.

Il rinnovamento passa dunque attraverso un ritorno alle origini, guardando ai modelli del passato inteso come le radici delle civiltà moderne europee, dunque nell'antichità greca e in quel Medioevo precedente la stampa, quando la letteratura si trasmetteva con il manoscritto e soprattutto con la voce, ma anche con il gesto, la mimica, concretizzazione realistica oppure simbolica e trasfigurata del racconto. Gli esempi da cui ripartire sono il teatro antico dai più remoti rituali religiosi e poi con le tragedie e le commedie dell'età classica; viene quindi il dramma religioso medievale cui concorreva l'intera comunità del villaggio in una partecipazione intensa sia di ordine organizzativo sia a livello emotivo, intervenendo ciascuno con le sue competenze artistiche o tecniche; si guarda infine a certi momenti del teatro seicentesco, primo fra tutti al teatro inglese del periodo elisabetiano, incurante della separazione "all'italiana" tra sala e scena, tra pubblico e attori, con la piena partecipazione e quasi imme-

tema trae delle note da ciascuna». Gaston Baty, *Les sept voix de la Lyre*, in «La Chimère. Bulletin d'art dramatique», n. 2, mars 1922, pp. 17-19: 18.

¹² «L'arte del teatro non è né la recitazione degli attori, né l'opera teatrale, né la messinscena; è formata dagli elementi che la compongono: dal gesto, che è l'anima della recitazione; dalle parole, che sono il corpo del dramma; dalle linee e dai colori, che sono la concretezza della scenografia; dal ritmo, che è l'essenza della danza». Citiamo dalla traduzione francese in circolazione negli anni di nostro interesse nel presente saggio: Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, NRF, Paris 1920, p. 115 [la prima edizione del saggio è datata 1905].

desimazione degli spettatori nella vicenda e nei personaggi.¹³ È a questa riformulazione del teatro che in parte si deve inoltre il progetto di ‘teatro popolare’, destinato a diventare nei decenni successivi motivo di controversie, programmi, iniziative persino d’ordine di politica culturale con il processo della ‘decentralizzazione’ della vita teatrale dalla capitale alle province. Un teatro che possa essere accessibile a tutti, ovunque, per ogni rango della società, senza distinzioni di ceto e di formazione – progetto tanto democratico quanto ambizioso e di non agevole realizzazione, capace di sollevare contrasti non indifferenti in primo luogo sui contenuti degli spettacoli.¹⁴

¹³ Tra le proposte e le sperimentazioni in atto nel periodo che ci interessa in questa sede, si ricordino almeno il pionieristico esperimento attuato dall’Institut Jaques-Dalcroze nel 1911: un teatro come luogo unico, dove una gradinata è collocata davanti a un ampio spazio destinato alla recitazione. Lo stesso spirito anima il Théâtre du Vieux-Colombier durante la gestione di Jacques Copeau, quando vengono ricomposte e avvicinate sala e palco grazie all’abolizione del proscenio. Dal 1924, in Germania, Gropius elabora il progetto di un “teatro totale”, con una scena circolare inserita in una sala a forma di conchiglia a sua volta circondata da una scena a forma di anello: scena e posti a sedere potevano ruotare. Mai realizzata, la sua idea ispira nondimeno le esperienze architettoniche successive.

¹⁴ Sin dalle prime manifestazioni di questa rilettura del ruolo e della presenza del teatro nella società sorgono perplessità: un “teatro popolare” non rischierà di essere inevitabilmente “commerciale” e meno colto per andare incontro a platee inevitabilmente meno preparate? Oppure i linguaggi dell’arte drammatica – testo, musica, recitazione, allestimento scenografico – possono tutti insieme “parlare” a qualsiasi categoria di pubblico? Nella sterminata messe di materiale pubblicato sulla questione, circoscrivendo il discorso agli anni presi in esame in questo saggio e alle principali voci menzionate, rimandiamo, a guisa di campioni delle diverse tesi, a: Pierre Paraf, “La Crise des spectacles. Le Théâtre de l’avenir”, in «La Revue Mondiale», n. 17, vol. CXLX, VII^e série, 1^{er} septembre 1922, pp. 62-71; Xavier de Courville, «Une chimère: le théâtre d’art populaire», in «La Revue Critique des Idées et des Livres», t. 34, n. 206, novembre 1922, pp. 641-645. Si veda inoltre: Marie-José Pottecher-Onderet, Catherine Foki, Christine Devallois, *L’aventure du théâtre populaire: une idée, le théâtre populaire: trois lieux, Bussang 1895, Théâtre national populaire 1920, Avignon 1947: trois hommes, Pottecher (1867-1960), Gemier (1869-1933), Vilar (1912-1971)*, Conseil général des Vosges Epinal, 1992, 53 p. (dossier pédagogique). Si annoti infine, per coerenza di discorso e

Di tutto questo discutono voci illustri, intrecciate a quelle di sagome dai contorni oggi sfumati: drammaturghi, critici, direttori di teatro dicono la loro, interpellati da giornali e riviste dove proliferano le “inchieste” su qualsiasi argomento, secondo le nuove strategie del mondo della stampa, che le considera particolarmente adatte a coinvolgere tanto gli “addetti ai lavori” quanto le personalità meglio note al grande pubblico, capaci di raggiungere un ampio ventaglio di lettori in virtù della crescente diffusione di giornali e riviste: il numero e la varietà delle testate conosce un’impennata proprio all’inizio del secolo e, al di là dei periodici specialistici, i quotidiani dedicano via via maggiore spazio alle notizie e alle questioni di argomento non soltanto politico, economico e sociale, per dar voce al costume e, con sistematica regolarità, alla cultura e a tutto quanto ricade nella categoria del *loisir*. La consuetudine – praticata fino a rasentare la mania – delle inchieste valica le frontiere e gli argomenti di indagine, dai più seri ai più futili, dalle questioni artistiche alle mode. Ben ne aveva inteso l’efficacia comunicativa Jean Huret, che nel 1889 aveva inaugurato il genere su «Le Figaro» e soprattutto su «L’Echo de Paris», dove nel 1891 aveva promosso una *Enquête sur l’évolution littéraire* indubbiamente pionieristica di una modalità di discutere e far discutere di cultura.¹⁵ Aveva capi-

quale riflessione sul clima culturale che andava delineandosi, l’emergere del concetto di arte pubblica, che prevedeva l’accesso gratuito ai musei, la promozione dell’insegnamento dell’arte nelle scuole e l’organizzazione di manifestazioni culturali (artistiche e teatrali) aperte a tutti, nell’ottica della divulgazione e del lavoro in direzione di una maggiore formazione culturale del pubblico.

¹⁵ Molte di queste inchieste sono poi riunite in volume. Lo stesso anno del lancio su «L’Echo de Paris» esce presso Carpentier il volume *Enquête sur l’évolution littéraire: conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.*, Charpentier, Paris 1891, XXI-455 p.; in-12. La più recente riedizione dell’inchiesta di Huret è del 1999: *Enquête sur l’évolution littéraire*, préface et notes de Daniel Grojnowski, J. Corti, Paris 1999 (ristampa del volume edito con lo stesso titolo presso le Editions Thot, Vanves 1982 e 1984).

Di interesse per l’impostazione, pur se focalizzato su inchieste concernenti tre figure letterarie di spicco negli anni Dieci (Maurice Barrès, Paul Claudel e Romain Rolland), è il volume *Corpus d’enquêtes 1900-1930*, enquêtes réunies et présentées par Christine Jacquet-Pfau, Schena/Nizet,

to che l'interesse delle inchieste lanciate dalla stampa, pubblicate a puntate e spesso poi riassunte in numeri o servizi speciali di quotidiani o periodici destinati a tirare le somme dei contributi pervenuti è proprio quello di riunire in una stessa sede un mosaico di voci disparate, favorendo la circolazione delle idee, l'aggiornamento sulle novità, i contatti tra figure e il confronto di casi, tra personalità ed esperienze apparentemente distanti, tentativi estemporanei, prove isolate, in un'epoca in cui le scuole non esistono più e in cui le correnti e le tendenze artistico-letterarie si sovrappongono, si fondono, per poi spesso sfilacciarsi in tentativi individuali. Al di là delle posizioni specifiche e delle precisazioni di ciascuno, il corpus di materiali fornito dalle inchieste giornalistiche attorno al presente al futuro del teatro mette insieme la via via più intensa attività della stampa francese consentendo di individuare i punti in comune e soprattutto di disporre di fonti di prima mano indispensabili per una visione di insieme delle varie questioni affrontate che permette di chiarire, accompagnandole da una esplicitazione critica, le esperienze legate alla più o meno breve vita di una sala teatrale, di una compagnia, di una gestione, o persino di un singolo spettacolo.

Tra l'autunno del 1922 e l'autunno del 1923 ben tre grandi inchieste si susseguono, in parte sovrapponendosi e dunque intrecciandosi, intorno alla situazione presente e all'avvenire del teatro. La prima, "Le Théâtre de demain", è lanciata da tre riviste simultaneamente: «La Revue Mondiale», «La Revue Hebdomadaire» e «L'Opinion». La seconda viene avviata nel marzo dell'anno successivo da Xavier de Courville su «La Revue Critique des Idées et des Livres» e si concentra soprattutto sulla questione della messa in scena: «Enquête sur le renouvellement du décor et de la mise en scène et sur l'évolution du théâtre». Tra luglio e agosto 1923 Léopold Lacour pubblica su «Comoedia» le risposte al suo quesito «Sur le présent et l'avenir prochain du théâtre en France». Tutte e tre entro la fine del 1923 trovano una conclusione nella pubblicazione di lunghi articoli di sintesi dove si cerca di cogliere e spiegare alcuni motivi conduttori, sintesi che talora

Fasano/Paris 1995, vol. I. Purtroppo non hanno trovato pubblicazione i volumi successivi annunciati nella premessa, che avrebbero dovuto essere occuparsi delle inchieste intorno al cinema muto, al romanzo, alla poesia e al rapporto tra le arti.

trovano collocazione in altre pubblicazioni, in un intrico di “riviste delle riviste” da cui emerge un importante dialogo tra forze intellettuali anche di ambienti e posizioni distanti.

È il «Bulletin de La Chimère» a dare conto con precisione delle numerose reazioni a “Le Théâtre de demain”. Il numero 8 dell’aprile 1923¹⁶ anticipa il commento trascrivendo la risposta all’inchiesta data da Gaston Baty sulle colonne de «L’Opinion», significativamente intitolata “Le malaise du théâtre contemporain”.¹⁷ Il «Bulletin de La Chimère» si stampa infatti dal febbraio 1922 in seno alle attività della Baraque de La Chimère, locale teatrale sito al n. 143 di boulevard Saint-Germain, voluto e gestito da Baty. Esperienza tanto impegnativa quanto effimera, sopravvive alle non indifferenti difficoltà economiche per pochi mesi del 1923 riunendo attorno al suo promotore autori e artisti – Les Compagnons de La Chimère¹⁸ – che con Baty avevano iniziato a lavorare durante la sua prima collaborazione con il Théâtre des Champs-Élysées nel 1919, all’epoca della direzione di Firmin Gémier. Chiusa la parentesi della Chimère, Gaston Baty tornerà al Théâtre des Champs-Élysées su invito di Jacques Hébertot, divenuto direttore del Grand Théâtre e della Comédie, e per lui sarà aperto nel complesso di 15 avenue Montaigne lo Studio, usufruendo i locali della Galerie Montaigne debitamente adattati dall’architetto Auguste Perret. Piccola sala *d’essai* elegante ma austera, intima, votata a rappresentazioni non destinate a richiamare grandi folle ed emule dei Kammerspiele tedeschi e degli Studio russi, dopo un esordio difficile fa scoprire al pubblico memorabili allestimenti tra il 1924 e il 1928, come *Maya* di Simon Gantillon.

È assegnato al drammaturgo Simon Gantillon, fra i prediletti di Baty e membro del comitato di lettura del «Bulletin»,¹⁹ il compito di tirare le fila della prima grande inchiesta teatrale nel

¹⁶ Pp. 121-124.

¹⁷ Gaston Baty, “Le malaise du théâtre contemporain”, in «La Chimère. Bulletin d’art dramatique», n. 8, avril 1923, pp. 121-124.

¹⁸ I primi allestimenti della Chimère, in attesa di trovare collocazione nella Baraque, si tengono in diversi teatri disponibili a ospitare la compagnia.

¹⁹ Gestisce il «Bulletin» un comitato di lettura incaricato a selezionare nuove pièce da proporre al pubblico: vi siedono Simon Gantillon, Henri-René Lenormand, Gabriel Marcel, Lucien Bernard, Adolphe Orna, Jean-Victor Pellerin, Jean Sarment, Auguste Villeroy.

n. 9 dell'aprile 1923.²⁰ Cita da più interventi che hanno messo in risalto il programma innovativo di Gémier²¹ e che hanno polemizzato contro il pubblico, accusato di abbassare il livello della produzione: i teatri in fin dei conti allestiscono quello che gli spettatori richiedono, quindi se gli spettacoli sono di basso livello è perché un pubblico di gusto scarso continua a frequentarli. Una ventata di speranza viene tuttavia dall'intervento di Gémier stesso, il quale si dice invece sicuro dei nuovi percorsi che il teatro sta per intraprendere, adeguandosi ai tempi e abbandonando finalmente lo schema stereotipato del vaudeville, ormai confinato a teatro di consumo e di divertimento fine a se stesso sfruttando canovacci collaudati e banali:

Cet art de demain ne nous ressassera plus la sempiternelle histoire du mari, de la femme et du gigolo; il ne nous assassinera plus avec des histoires de grues et de barbillons. Il cessera de prendre l'oreiller et le pantalon de madame comme accessoires essentiels. Il délaissera la gaudriole et la gravelure. Il reconnaîtra peut-être qu'il y a d'autres types humains que les dégénérés et les inconscients. Il ne réclamera plus notre compassion pour les dames mûres amoureuses de collégiens ni pour les pères de famille épris de petites demoiselles [...]. Il sortira de l'alcôve et regardera dans la rue. Il respirera le grand air, se promènera par les villes, par les champs; il voyagera. Il vivra avec son temps: il le devancera pour le guider. Il abordera les problèmes actuels. Il étudiera le conflit des préjugés et de la raison dans toute la vie moderne.²²

²⁰ S. G. [Simon Gantillon], "Le Théâtre de demain", in «La Chimère. Bulletin d'art dramatique», n. 9, avril 1923, pp. 140-151.

²¹ Cfr. *ibidem*, pp. 140-141.

²² «Quest'arte di domani non ci abbufferà più con l'eterna storia del marito, della moglie e del gigolo; non ci torturerà più con le vicende di peripatetiche e protettori. Smetterà di considerare accessori essenziali il cuscino e la biancheria della signora. Lascerà perdere le storielle licenziose e le scurrilità. Ammetterà forse che esistono altri tipi umani oltre ai traviati e agli inconscienti. Non reclamerà più la nostra compassione per signore attempate invaghiate di studentelli, nè per padri di famiglia infatuati da signorine [...]. Uscirà dall'alcova per guarderà alla strada. Respirerà all'aperto, vagabonderà per le città, nei campi; viaggerà. Vivrà nella sua epoca: la precederà per guidarla. Affronterà i problemi attuali. Studierà i conflitti dei pregiudizi e della ragione nell'intera vita moderna», in *ibidem*, p. 143.

Le nuove trame saranno tratte dal presente e dal passato: «Andrà a spasso nella storia per cercare nel passato un abbozzo e una spiegazione del presente».²³ Gli fa eco l'articolo di Henri-René Lenormand, che su «La Revue Mondiale» riflette sulle nuove dimensioni della vita umana aperte dalla scienza e dalla filosofia, già influenti sulla narrativa:

Les découvertes intuitives de Marcel Proust, coïncidant avec les recherches expérimentales de Freud, ont révolutionné l'art du romancier. Il est impossible que celui du dramaturge n'en soit pas influencé. Je ne veux pas dire que les jeunes auteurs de demain vont se mettre à écrire des pièces où seraient exploitées et appliquées les trouvailles de Proust et de Freud. L'utilisation concertée des nouveaux concepts intellectuels n'a jamais réussi aux artistes. Mais je pense que l'assimilation lente et involontaire de la pensée freudienne produira sur les sensibilités de telles réactions que les jeunes gens ne pourront pas, dans quelques années, ne pas écrire des œuvres profondément différentes de celles qu'ils écrivent encore aujourd'hui.²⁴

Anche Denys Amiel approfondisce il discorso sulle fonti di ispirazione per le trame moderne, elencando su «La Revue Hebdomadaire» gli autori che sembrano maggiormente destinati a

²³ «Il se promènera à travers l'histoire pour chercher dans le passé l'ébauche et l'explication du présent», *ibidem*.

²⁴ «Le scoperte intuitive di Marcel Proust, che coincidono con le ricerche sperimentali di Freud, hanno rivoluzionato l'arte del romanziere. Impossibile che quella del drammaturgo non ne venga influenzata. Non voglio dire che i giovani drammaturghi di domani debbano mettersi a scrivere drammi dove sarebbero utilizzate e applicate le scoperte di Proust e di Freud. L'adozione concertata di nuovi concetti intellettuali non è mai riuscita agli artisti. Credo tuttavia che l'assimilazione lenta e incoscia del pensiero freudiano produrrà sulle sensibilità reazioni tali che i giovani non potranno, tra qualche anno, non scrivere opere profondamente diverse da quelle che scrivono ancora oggi».

Lenormand suggerisce per le nuove trame teatrali la soppressione della convenzione del tempo, cosa che peraltro si sforzerà di realizzare nelle sue pièce: «Pourquoi ne verrions-nous pas une action partir du présent pour s'enfoncer dans un passé révélateur? ou des événements particulièrement complexes se dérouler 'au ralenti'?», p. 148 («Perché non vedere un'azione che ha inizio nel presente inabissarsi in un passato rivelatore? oppure vedere avvenimenti particolarmente complessi svolgersi al rallentatore?»).

influenzare il teatro attuale e la cui eco è già presente in molte opere degli anni più recenti:

Depuis quelque quinze à vingt ans, on a fait enfin sa place au *subconscient* et c'est à Maeterlinck que revient l'impérissable honneur de l'avoir introduit dans notre littérature. Avant lui y peut-être Ibsen et les Russes, les Russes surtout avec le titan Dostoïewsky. De ces deux influences différentes, la science exacte d'une part et la reconnaissance du subconscient de l'autre, découlera notre littérature future, soucieuse du pondérable et respectueusement attentive à l'impondérable, ce labyrinthe dans les arcanes mystérieuses duquel nous avançons avec plus de prudence et de méthode chaque jour. On est curieux de Freud et vous verrez qu'Einstein aura son influence en art...²⁵

Dell'intervento di Jean-Jacques Bernard²⁶ Gantillon ricorda l'esortazione rivolta al teatro ad affrancarsi dalla pura letteratura, secondo quello che già da alcuni anni Baty ha condannato come l'impero di «Sire le Mot», che piega il teatro alla letteratura senza lasciare il necessario spazio alle altre arti, così che per lungo tempo i testi dei drammi sono vissuti di vita distinta rispetto alla musica, alla pittura, alla recitazione e all'arte della messa in scena, giacché

Pour nous en tenir aux questions esthétiques, je crois que le théâtre sera de plus en plus un art en profondeur, un art de synthèse et de suggestion, l'art de l'inexprimé. J'ai déjà écrit cela une fois et je n'ai été qu'à moitié compris. Certains m'ont reproché, d'autres m'ont félicité de vouloir écrire des pièces avec des silences. Comme si le silence, ailleurs que dans la pantomime, avait une valeur en soi. L'inexprimé n'est pas le silence, mais ce dialogue sous-jacent

²⁵ «Da quindici-venti anni a questa parte, si dà finalmente spazio all'*inconscio* e va a Maeterlink l'eterno onore di averlo introdotto nella nostra letteratura. Prima di lui forse Ibsen e i Russi; i Russi soprattutto con il titano Dostoevskij. Da questi due influssi diversi, la scienza esatta da una parte e il riconoscimento dell'inconscio dall'altro, deriverà la nostra letteratura futura, scrupolosa dell'elemento razionale e rispettosamente attenta alla componente irrazionale, labirinto nei cui arcani misteriosi ci addentriamo ogni giorno con crescente prudenza e metodo. C'è curiosità verso Freud e vedrete che Einstein avrà il suo ascendente sull'arte...».

Ibidem, p. 149.

²⁶ *Ibidem*.

qui court sous les répliques, les sentiments que les personnages ne peuvent ou ne veulent exprimer ou dont ils n'ont pas conscience, ou, pendant un dialogue, ceux d'un tiers qui l'écoute. Le texte restera toujours le seul moyen d'exprimer cet inexprimé et il n'atteindra son but que s'il est assez souple et transparent pour que l'imagination d'un lecteur ordinaire puisse suppléer tout naturellement à l'habileté des interprètes et du metteur en scène. Un tel théâtre exige évidemment de ces derniers des qualités nouvelles. De plus en plus étroite sera la collaboration entre tous ceux qui concourent à l'éclosion du drame.²⁷

Torna quindi il motivo del teatro quale arte che riunisce tutte le altre, assai caro a Baty. D'altro canto, all'interno della stessa discussione, sin dal numero del 1° settembre 1922 «La Revue Mondiale» aveva riportato simili conclusioni nell'intervento di Pierre Paraf su «La Crise des spectacles. Le Théâtre de l'Avenir», dove significativamente figura l'espressione «travailleurs du spectacle», con la quale si designano tutte le componenti dell'arte di far teatro, letterarie e tecniche, artistiche e organizzative, poiché

Tous les travailleurs du spectacle, comédiens, électriciens, décorateurs, machinistes, assisteraient à la lecture des pièces nouvelles, s'unissant pour réaliser l'harmonie de cette symphonie multiple qu'est l'œuvre théâtrale.²⁸

²⁷ «Per limitarci alle questioni di estetica, credo che il teatro sarà sempre più un'arte profonda, un'arte di sintesi e suggestione, l'arte dell'inespresso. L'ho già scritto una volta e sono stato compreso solo a metà. Alcuni mi hanno rimproverato, altri si sono felicitati del mio voler scrivere drammi con dei silenzi. Come se il silenzio, al di là della pantomima, avesse un valore in sé. L'inespresso non è il silenzio, bensì quel dialogo sotteso che scorre dietro le battute, quei sentimenti che i personaggi non possono o non vogliono esprimere, o di cui non hanno consapevolezza; oppure, in un dialogo, è il silenzio di una terza persona che ascolta. Il testo resterà sempre l'unico mezzo per esprimere quell'inespresso e raggiungerà il suo scopo solo se sarà abbastanza flessibile e trasparente perché l'immaginazione di un lettore comune possa supplire con naturalezza all'abilità degli interpreti e del regista. Da questi ultimi un teatro del genere esige evidentemente doti nuove. Sempre più stretta sarà la collaborazione tra tutti coloro che concorrono allo schiudersi di un dramma». *Ibidem*, p. 150.

²⁸ «Tutti gli addetti allo spettacolo, drammaturghi, elettricisti, pittori, macchinisti, assisterebbero alla lettura dei nuovi drammi, unendosi per realizzare l'armonia di quella sinfonia multipla che è l'opera teatrale». «La

Intanto, «La Revue Critique des Idées et des Livres» pubblica le considerazioni uscite dall'inchiesta «sur le renouvellement du décor et de la mise en scène et sur l'évolution du théâtre». Dal 1920 al 1930 direttore della compagnia Théâtre Ambulant de la Petite Scène, Xavier de Courville vuole far riflettere i suoi contemporanei sulle tendenze contemporanee dell'arte della messa in scena. Il dibattito si apre il 23 marzo 1923 con la presentazione del quesito, per ricevere un punto finale il 25 ottobre dello stesso anno, quando nell'articolo "Les trois mises en scène. Conclusion"²⁹ Courville prende nuovamente la parola tornando sui tre interrogativi sottoposti ai partecipanti. In effetti, punto di partenza è la constatazione della coesistenza di tre generi di messa in scena: una tendenza al realismo, che vuole fare della scenografia e della messa in scena l'imitazione più scrupolosa della realtà; un'interpretazione simbolista,

[...] parti pris d'enrichissement et de symbole qui tend à renforcer au théâtre la valeur du spectacle en créant par tous les moyens qui relèvent du décor et de la mise en scène une atmosphère correspondant à l'œuvre représentée et capable de suggérer toutes les harmonies d'un texte qui s'inscrit tout au plus comme la ligne de chant;³⁰

una tendenza alla sobrietà e alla rinuncia, che porta alla soppressione degli arredi di scena e dei fondali dipinti, riducendo il teatro all'essenziale, subordinando al testo una messa in scena 'architettonica'. La domanda rivolta ai lettori è la seguente: «Vedete quel che il rinascente teatro che cerca la sua strada può perdere o guadagnare seguendo l'una o l'altra di queste linee direttrici?»³¹

Revue Mondiale», n. 17, vol. CXLX, VII^e série, 1^{er} septembre 1922, pp. 62-71: 69. Lo scritto di Pierre Paraf risale tuttavia già al mese di marzo 1922.

²⁹ Cfr. nota 1.

³⁰ «[...] partito preso di arricchimento e di connotazione simbolica che tende a rafforzare, nel teatro, il valore dello spettacolo, creando attraverso tutti gli strumenti della scenografia e della messa in scena un'atmosfera che corrisponda all'opera rappresentata e che sia capace di suggerire tutte le armonie di un testo che si colloca al livello della melodia nel canto».

³¹ «Voyez-vous ce que le théâtre renaissant qui cherche sa voie peut perdre ou gagner à suivre l'une ou l'autre de ces idées directrices?», in una ricerca della soluzione ottimale per il teatro contemporaneo e futuro».

Il saggio conclusivo di Courville si articola in più paragrafi nel tentativo di precisare i punti salienti delle riflessioni stimolate dai quesiti di partenza³² – *Divers aspects du parti pris réaliste* (tipico degli allestimenti della Comédie Française, dell'Opéra Comique e dei théâtres de boulevard, che prevedono l'utilizzo del fondale in trompe-l'œil, l'accumulo di arredi di scena, la ricerca del pittoresco, portando al «triomphe du carton et de la toile peinte»), *Divers aspects du parti pris d'enrichissement et de symbole* (partito che si biforca in due diverse scuole, un «théâtre des peintres», rispetto al quale il Vieux-Colombier di Copeau ha voluto prendere le distanze, e che si può identificare con il lavoro di Rouché al Théâtre des Arts, e un «théâtre polyphoniste», reazione all'austerità di Copeau, rappresentata dall'impresa di Baty al Théâtre de la Chimère³³), *Divers aspects du parti pris de sobriété et de renoncement* (il teatro alla Copeau, per certi versi ripreso, pur se con elementi di diversità, da Dullin e Pitoëff. Semplici tende, *décor* scarno, giochi di ombre e luci a creare atmosfere

³² Diamo qui l'elenco degli interventi pubblicati su «La Revue Critique des Idées et des Livres». 25.04.1923: risposte di Charles Granval, Henri Duvernois, George Wague, Jean Croué, Maurice Brillant, Charles Dullin (al tempo direttore del Théâtre de l'Athénée); 25.05.1923: risposte di Lugné-Poe (all'epoca direttore del Théâtre de l'Œuvre), Drésa, Henri de Curzon, Léo Claretie, Jacques-Emile Blanche; 25.06.1923: risposte di Alexandre Arnoux, Jean-Jacques Bernard, Adolphe Boschot, Marcel Boulenger, Henri-René Lenormand, Jean Schlumberger; 25.07.1923: risposte di André Beaunier, André Boll, Fernand Gregh, Paul Ginisty, Eugène Marsan, Saint-Georges de Bouhélier, Gonzague Truc; 25.08.1923: risposte di Denys Amiel, Gaston Baty, Dumont-Wilden, Emile Bertin, André Levinson, Georges Polti; 25.09.1923: risposte di Jules Bertaut, Hervé Lauwick, René Salomé, Louis Schneider; 25.10.1923: risposta di Henri Ghéon.

³³ Determinante su questa tendenza è la lezione dei Russi. Le stagioni dei Ballets Russes di Djagilev e poi quelle del Théâtre de la Chauve Souris, quindi le tournée del teatro Kamerny hanno favorito la rinascita del *décor* grazie alla collaborazione stretta tra *metteurs en scène* e pittori. Djagilev ha insistito parecchio sul fatto che quella teatrale è un'arte e che in quanto tale non è possibile pensare di 'fotografare' la realtà e di riprodurla sulla scena; al contrario, la bellezza di uno spettacolo dipende dall'armonia di tutte le sue componenti.

La principale espressione francese di un *décor* stilizzato è quella delle brevi stagioni del Théâtre des Arts di Jacques Rouché, il quale recluta pittori come Maxime Delthomas.

ed evocare, secondo quanto voluto da Gordon Craig in *On the Art of the Theatre*) – per infine pervenire alle *Conciliations*, dove si giunge a concludere che tutte le classificazioni sono arbitrarie e che il giovane teatro deve saper conciliare le tre tendenze. Così, Dullin è talora «magie», talora è realistico, mentre Pitoëff passa da una «decorazione tutta ideologica»³⁴ come nel *Mangeur de rêves* a un quadro realistico in *Mademoiselle Bourrat*. E Copeau stesso sa allontanarsi dall'austerità de *La Mort de Sparte* ne *La Princesse Turandot*, definito un «fastoso divertissement».³⁵ A questa conclusione conducono autorità quali Dullin e Baty, nel momento in cui proclamano «la necessità di sottomettere lo stile della loro messa in scena all'opera rappresentata».³⁶ Pur nelle soluzioni differenti, muovono entrambi dallo stesso principio: «Il teatro è un'arte completa in sé»,³⁷ esclama Dullin, e «Per noi il teatro è diventato un mondo completo»,³⁸ il che fa cadere ogni barriera tra le diverse tendenze dibattute, anzi le rende necessarie tutte a seconda dell'opera da allestire.³⁹ Seguono poi ancora gli approfondimenti dedicati alla *Critique du parti pris réaliste*, alla *Critique du parti pris d'enrichissement et de symbole* e alla *Critique du parti pris de la sobriété*, fino alla chiusura della discussione nel paragrafo «Sagesse», dove Courville ammette l'impossibilità di pervenire a una conclusione precisa – «Questa conclusione si incammina verso la sua fine senza che alcuna 'conclusione' abbia preso forma».⁴⁰ Nonostante tutto, le ultime citazioni testimoniano chiaramente la direzione dei criteri della flessibilità e dell'equilibrio, poiché

³⁴ «décoration toute idéologique».

³⁵ «divertissement fastueux».

³⁶ «[...] la nécessité de plier le style de leur mise en scène à l'œuvre représentée».

³⁷ «Le théâtre est un art complet en soi».

³⁸ «Pour nous le théâtre est devenu un monde complet», Xavier de Courville, «Les trois mises en scène. Conclusion», in «La Revue Critique des Idées et des Livres», t. XXXV, n. 217, 1923, pp. 595-614: 602.

³⁹ Su questo aspetto insistono molto anche i «peintres décorateurs» Emile Bertin e André Boll, critici come Eugène Marsan, drammaturghi come Jean-Jacques Bernard, Henri-René Lenormand, Denys Amiel.

⁴⁰ «Cette conclusion approche de sa fin sans qu'aucune 'conclusion' s'y soit dessinée».

[...] chaque pièce contient en puissance sa mise en scène, et le rôle du metteur en scène n'est que de dégager celle-ci. Au langage appartient le sceptre: le choix des répliques doit guider les mouvements; le poème doit inspirer tout accompagnement de couleurs ou de sons. Et puis que c'est d'abord à l'homme que ce langage est confié, l'homme, qui est en outre 'la seule réalité authentique qui ait place sur le théâtre' doit être l'élément principal du spectacle, celui que les autres éléments doivent chercher à mettre en valeur,⁴¹

e «Tutto dev'essere concentrato nella recitazione dell'attore al servizio del pensiero del poeta».⁴² Quest'ultima citazione, tratta ancora da Dullin, in definitiva si sposa con le richieste di Baty. L'annosa questione della messa in scena si risolve in definitiva nelle parole di André Boll:

Qu'il soit riche ou sobre, synthétique ou stylisé, le décor doit situer l'œuvre, éveiller l'atmosphère qui lui convient, et puis s'incorporer au texte ou à la musique «au point qu'il perd toute existence propre».⁴³

Trova infine nuovamente sede nel «Bulletin de La Chimère» un resoconto sintetico firmato anche questa volta da Simon Gantillon dell'inchiesta coordinata da Léopold Lacour su «Comœdia», «Le présent et l'avenir prochain du théâtre».⁴⁴ Il resoconto

⁴¹ «[...] ogni dramma contiene in potenza la sua messa in scena, e il ruolo del regista altro non consiste che nel farla emergere. Il linguaggio detiene lo scettro: la scelta delle battute deve guidare i movimenti; la poesia deve ispirare ogni accompagnamento di colori o suoni. E poi, è all'individuo che viene affidato questo linguaggio: l'individuo, che è inoltre 'la sola realtà autentica trovi posto nel teatro', deve essere l'elemento principale dello spettacolo, ciò che gli altri elementi devono cercare di mettere in risalto».

⁴² «Tout doit être concentré dans le jeu de l'acteur au service de la pensée du poète».

⁴³ «Sia esso sontuoso o sobrio, sintetico o stilizzato, il décor deve situare l'opera, evocare l'atmosfera appropriata, e poi entrare a far parte del testo o della musica 'al punto di perdere ogni sua esistenza propria'. Xavier de Courville, «Les trois mises en scène. Conclusion», in «La Revue Critique des Idées et des Livres», t. XXXV, n. 217, pp. 595-614: 614.

⁴⁴ S. G. [Simon Gantillon], «Le Présent et l'Avenir prochain du théâtre» in «La Chimère. Bulletin d'art dramatique», n. 13, s. d. [ma 1923, ultimo numero del Bollettino], pp. 205-207.

trova posto nel n. 13 del 1923, ultima uscita dei fascicoli della Chimère. Le reazioni al quesito di Lacour presentano perlopiù la forma dell'intervista e si dispiegano su due mesi,⁴⁵ con molti interventi dei maggiori autori emergenti in quegli anni, fra cui Amyel, Lenormand, Bouhélier, Bernard, Villeroy, Marcel.

In luogo di affrontare un discorso di insieme sul teatro, la maggior parte delle reazioni a questa inchiesta sono molto tecniche ed esprimono critiche dirette a esperienze o a scelte estetiche non condivise. André Antoine⁴⁶ ad esempio circoscrive il discorso al ruolo e alle competenze dei «peintres-décorateurs», riscontrandone l'inesperienza in materia di costruzione scenica:

Bakst était un coloriste prodigieux, mais il ne savait pas construire; et, à cause de cela, une mode est née, dédaigneuse de toute composition constructive, voire de toute vraisemblance matérielle: plus de plafond, plus de pitres!⁴⁷

Laconicamente liquida la conversazione con Lacour ricordando che «Un quadro per il teatro non è l'ingrandimento d'un quadro da cavalletto/ Un tableau théâtral, ce n'est pas l'agrandissement d'un tableau de chevalet». Da parte sua, da drammaturgo, Henry Bernstein⁴⁸ si diffonde invece su lodi e critiche nei

⁴⁵ Diamo qui di seguito l'elenco degli interventi pubblicati nell'inchiesta di «Comoedia». 01.07.1923: Henry Bernstein; 06.07.1923: André Antoine; 10.07.1923: Pierre Frondaie; 11.07.1923: Alfred Mortier; 12.07.1923: Robert de Flers; 13.07.1923: Charles Vildrac; 14.07.1923: Jean Sarmant; 15.07.1923: Maurice Rostand; 16.07.1923: Boussac de Saint-Marc; 17.07.1923: Henry-Marx; 18.07.1923: Alfred Savoir; 19.07.1923: Alexandre Arnoux; 20.07.1923: Denys Amiel; 24.07.1923: Lucien Besnard; 26.07.1923: Jules Romains; 30.07.1923: Jean-Jacques Bernard.

Un ordinato e completo regesto degli articoli è consultabile presso la Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique: Léopold Lacour, «Enquêtes. Sur le présent et l'avenir prochain du théâtre en France», [s.l.], 1923 [estratto da «Comoedia», 13 juin-9 août 1923; 1 *brochure*, 106 p.; fig.; in-8°].

⁴⁶ La sua risposta è pubblicata su «Comoedia» il 6 luglio 1923.

⁴⁷ «Bakst era un colorista prodigioso ma non sapeva costruire; e, per questa ragione, è nata una moda che disdegna ogni composizione costruttiva, cioè ogni verosimiglianza concreta: basta soffitti! basta ciarlatani!».

⁴⁸ V. «Comoedia» del 1° luglio 1923.

confronti dei suoi colleghi, guardando più ai contenuti delle opere che non al complesso della questione della riforma teatrale. Esprime ammirazione verso *Sei personaggi in cerca d'autore*, che giudica un esempio dell'incertezza, dell'imperfezione, dello straniamento e del mistero umano, portando al meglio in scena i grandi conflitti dell'anima e i drammi della coscienza, suoi temi prediletti. Altri orientano invece l'attenzione sulla questione del pubblico. Alfred Mortier⁴⁹ appare piuttosto scettico circa la possibilità di riformare l'arte dello spettacolo in direzione di un avvicinamento della massa a un teatro non commerciale, poiché il *grand public* si aspetterà sempre commedie allegre, romanzesche e "ben fatte", cioè dalla trama limpida e facilmente comprensibile nel suo snodo finale, dall'impianto tradizionale e con personaggi trasparenti. All'opposto, Charles Vildrac⁵⁰ vede nelle esperienze di Copeau, Pitoëff, Baty e Dullin, proprio la possibilità di formare un pubblico nuovo, stanco degli stilemi e della banalità del *théâtre boulevardier*:

Elles ont rallié au théâtre tous les gens cultivés que le Boulevard avait dégoutés des spectacles; et en révélant des chefs-d'œuvre du passé qu'on n'avait jamais montés chez nous ou qui étaient tombés dans l'oubli, elles ont formé le goût et libéré l'esprit du public.⁵¹

Meno pessimista sul rapporto teatro/pubblico, dichiara che

Pour être vivant et fiable, le théâtre doit toujours être l'image d'une société, projeter quelque lumière sur son temps, que cette lumière soit brutale ou pitoyable; c'est elle qui confère à l'œuvre son authenticité humaine et par conséquent sa valeur générale, sa possibilité non pas d'être classique, mais de le devenir.⁵²

⁴⁹ V. «Comoedia» dell'11 luglio 1923.

⁵⁰ V. «Comoedia» del 13 luglio 1923.

⁵¹ «Hanno riavvicinato al teatro tutte le persone colte in cui il Boulevard aveva insinuato disgusto verso lo spettacolo; e facendo conoscere capolavori del passato che da noi non avremmo mai allestito oppure che erano caduti nell'oblio hanno formato il gusto e liberato lo spirito del pubblico».

⁵² «Per essere vivo e affidabile, il teatro deve essere sempre l'immagine di una società, proiettare qualche luce sulla sua epoca, sia essa brutale o compassionevole; è questa luce che conferisce all'opera la sua autenticità umana e di conseguenza il suo valore generale, la sua possibilità o meno non di essere classica, ma di diventarlo».

Uno sguardo di respiro più ampio è quello dell'unanimista Jules Romains, il quale esorta a guardare alle origini del teatro:

A l'origine, en effet, qu'est-ce que le théâtre? C'est la collectivité se donnant en spectacle à elle-même. C'est une cérémonie sociale. Il s'est peu à peu détourné de sa nature originelle, pour émouvoir ou divertir des individus avec des fictions d'aventures individuelles.⁵³

Esorta allora a lavorare al fine di ricreare tra autori e spettatori l'intesa e l'empatia primigenie. Dopo alcune considerazioni sull'incomprensione del cosiddetto "teatro del silenzio",⁵⁴ Jean-Jacques Bernard conclude definendo l'autore teatrale una specie di ricercatore che esplora sempre nuove strade: di qui la necessità di svincolare il teatro da formule rigide e da imposizioni uniformi quanto alla messa in scena. Ma soprattutto, ricollegandosi al cuore della riforma teatrale di inizio secolo, rammenta la differenza tra la letteratura teatrale e l'altra letteratura, ad esempio il romanzo, schierandosi così in netta opposizione rispetto al «*théâtre littéraire*», teatro falsato, e reclamando l'intreccio e la collaborazione delle arti.

La sintesi pubblicata da Simon Gantillon sembra chiosare idealmente il dibattito voluto da Lacour cogliendone le linee portanti pur nella grande diversità delle reazioni espresse e tentando una risposta capace di superare le divergenze di opinione e i tanti dettagli entrati all'interno del dibattito. Nell'impossibilità di dilungarsi a citare stralci di tutti gli interventi, Gantillon sceglie di riportare, commentandoli, passi di un commento molto significativo di Paul Blanchart su quell'inchiesta, pubblicato sulla «*Nouvelle Revue Critique*», sorta di saggia invocazione a cercare una soluzione intermedia tra opinioni così discordi. Lo studioso riscontra una diatriba in atto tra due tesi opposte: una basata su un'errata interpretazione delle riflessioni di Baty, il quale afferma la superiorità drammatica dell'inespresso, del silenzio, del dialogo nascosto, «*sous-jacent*» sul dialogo letterario e reso da suoni, colori e gesti; l'altra mira a difendere i testi teatrali dalle fantasie

⁵³ «In origine, in effetti, cos'è il teatro? È la collettività che si dà a se stessa in forma di spettacolo. È una cerimonia sociale. Si è poco alla volta allontanato dalla sua natura originaria per commuovere e divertire la gente con le storie di avventure individuali». V. «*Comoedia*» del 26 luglio 1923.

⁵⁴ V. «*Comoedia*» del 30 luglio 1923.

dei registi che rischiano di deformatli. La risposta si colloca in un equilibrato giusto mezzo:

Il est certain que la vérité en ce domaine, comme en toute matière, est dans un juste milieu. Le théâtre, encore qu'il soit *le moins littéraire des arts littéraires* (puisque l'aspect plastique y a une importance singulière) garde trop d'intimes contacts avec la littérature pour dédaigner le texte, lequel est l'essence de toute l'œuvre véritablement grande et durable. Mais cet aspect plastique de l'art dramatique impose à l'écrivain certaines nécessités qu'il ne saurait éluder pour se confiner dans la tâche, ici insuffisante, de penseur ou de styliste.⁵⁵

D'altro canto, occorre tenere in conto di quanto apporta la messa in scena: «Negarlo sarebbe contestare l'utilità stessa della scena e rispedito i testi teatrali in biblioteca / Le nier serait contester l'utilité même de la scène et renvoyer les pièces de théâtre à la bibliothèque», poiché «eppure il teatro, è il teatro: scena, scenario, atmosfera, luci... /le théâtre, pourtant, c'est le théâtre: plateau, décor, atmosphère, lumière...»⁵⁶.

Con la fine del 1923 sembra chiudersi un momento di intensa riflessione, lasciando spazio a contributi sparsi, estemporanei⁵⁷, collegati alle esperienze individuali che passano sulle scene

⁵⁵ «È sicuro che la verità, in questo ambito come in ogni altro, si trova nel giusto mezzo. Il teatro, sebbene sia *il meno letterario delle arti letterarie* (perché l'aspetto plastico ha un'importanza particolare) conserva rapporti troppo intimi con la letteratura per poter disdegnare il testo, che è l'essenza di qualsiasi opera davvero grande e duratura. Ma questo aspetto plastico dell'arte drammatica impone allo scrittore alcune necessità che non saprebbe eludere per confinarsi al ruolo, insufficiente, di pensatore o di artista». S. G. [Simon Gantillon], "Le Présent et l'Avenir prochain du théâtre", in «La Chimère. Bulletin d'art dramatique», n. 13, s.d. [ma 1923, ultimo numero del Bollettino], pp. 205-207: 205.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 206 e 207. Blanchart insiste sull'apporto di Pitoëff e Baty, ma anche di Gémier, Dullin, Jouvet, Lugné-Poe, Copeau, all'evoluzione del teatro: «J'estime qu'un Pitoëff ou un Gaston Baty ont autant d'importance pour l'avenir du théâtre que tel ou tel écrivain: ils frayent des chemins; ils sèment des idées ou des suggestions en des cerveaux de créateurs; elles y mûrissent; l'homme de génie peut venir...» («Credo che un Pitoëff o un Gaston Baty abbiano tanta importanza per l'avvenire del teatro quanto quello o quell'altro scrittore: aprono varchi; seminano idee o suggerimenti nelle menti degli artisti; qui diventeranno mature; il genio può arrivare»).

⁵⁷ Una corposa raccolta di ritagli di articoli pubblicati da periodici francesi

del Théâtre de l'Atelier e del Théâtre des Champs-Élysées, mentre nel 1924 Jacques Copeau e i suoi Copiaus abbandonano il Vieux-Colombier per isolarsi in una sorta di ritiro-laboratorio a Pernand-Vergelesses, in Borgogna, inframmezzato da tournée in vari paesi europei. Buona parte degli «évolutionnaires» del teatro non lascia testi teorici né manifesti, se non qualche frammento estemporaneo affidato – come si è visto – alla stampa. Georges Pitoëff non si cura di cristallizzare le sue idee in un saggio, né lo fanno Charles Dullin o Louis Jouvet, più inclini a lavorare per la scena e sulla scena. Di Copeau stesso resta soltanto *Un essai de rénovation dramatique*,⁵⁸ con cui accompagna nel 1913 l'apertura del Théâtre du Vieux-Colombier, e – oltre a considerazioni sparse nei *Registres*⁵⁹ – rimane il sintetico appello del manifesto rivolto alla «jeunesse française» con cui ha pubblicizzato l'inaugurazione del restaurato teatro. Maggiormente incisivo nella sua determinazione a sensibilizzare e formare i contemporanei appare invece Gaston Baty, che durante tutta la lunga carriera di uomo di teatro consacra molto tempo alla stesura di articoli per la stampa e di saggi dove riunisce le riflessioni sue e quelle comuni al periodo, ribadendo con insistenza per alcuni decenni i nodi centrali su cui era necessario lavorare. Teorizza il nuovo teatro,⁶⁰ e lo fa sempre secondo una prospettiva

è conservata presso la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle, già parte del vecchio Fonds Auguste Rondel. In particolare, riunisce una buona selezione di interventi il *Recueil factice d'articles de presse sur Gaston Baty*, dossier alfabetico con estratti dalla stampa, programmi di sala, dattiloscritti su/di vari autori e registi anni Dieci, Venti e Trenta.

⁵⁸ Il “manifesto” di Copeau è pubblicato dalla «Nouvelle Revue Française» il 1° settembre 1913 (n. 57, p. 337).

⁵⁹ Jacques Copeau, *Registres*, I: *Appels*, Gallimard, Paris 1974; II: *Molière*, 1976; III: *Les Registres du Vieux-Colombier*, 1979; IV: *America*, 1984.

⁶⁰ Non è casuale la scelta del titolo *Gaston Baty: théoricien du théâtre* per la monografia di Arthur Simon (traduit de l'américain par l'auteur; avec la collaboration de Jacques Kohlmann, Klincksieck, Paris 1972), rielaborazione di una corposa tesi sulla vita e l'opera di Baty (*Gaston Baty: Theorist of Theater Arts*, Columbia University, 1955) che costituisce oggi il riferimento più esauriente delle vicende personali e professionali dell'autore, con minuto lavoro sulle fonti. Alla ricerca di Arthur Simon fanno da contrappunto due studi di poco precedenti, apparsi l'anno successivo alla scomparsa di Baty: la monografia di Raymond Cogniat, *Gaston Baty* (Les Presses Littéraires de France, Paris 1953) e il numero speciale della «Revue d'Histoire du Théâtre» curato da Paul Blanchart nel 1953. Blanchart aveva peraltro pubblicato già

di impostazione storica capace di abbracciare in uno sguardo di continuità cronologica e geografica l'intera evoluzione del teatro mondiale, riconoscendo un'anima comune al di là delle epoche e delle civiltà. La sua prosa discorsiva, talora con accenti didattici, cerca di parlare in concreto, ricorrendo a immagini efficaci per la chiarezza, come il paragone tra il teatro e la lira, strumento a sette corde dove a ciascuna Baty fa corrispondere un'arte che contribuirà alla musica finale.⁶¹

Ancora nel 1925, però, dalle colonne di «Comoedia» e in forma di intervista,⁶² Gaston Baty tornerà a riflettere su uno dei fattori responsabili della lentezza con cui avanza la modernizzazione dell'arte drammatica, la fisionomia non netta di *metteur en scène* e della sua funzione:

On appelle souvent metteur en scène un régisseur quelconque;

nel 1939 il volume *Gaston Baty*, Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris 1939 («Choses et gens de théâtre»).

⁶¹ Cfr. nella nota 10 il già citato articolo di Baty.

⁶² «La mise en scène en France et l'étranger. En France. X. M. Gaston Baty», in «Comoedia», 17 août 1925. L'intervento di Gaston Baty riprende le fila delle sue numerose pagine dedicate a considerazioni sulla situazione del teatro e sulle direzioni da intraprendere per un suo rinnovamento. Nel 1924, in un'intervista rilasciata a Robert de Thiac («M. Gaston Baty nous parle du décor et de la mise en scène», in «Comoedia», 26 janvier 1924) richiama a una corretta «lettura» di quanto un autore drammatico ha voluto dire nella sua pièce: «Mais je n'ai aucun principe! Je ne conçois même pas que l'on puisse faire de la mise en scène avec des principes. Chaque pièce exige une présentation différente et seul le texte peut guider le metteur en scène. Le rôle de celui-ci est de traduire plastiquement la pensée de l'auteur. Son effort doit tendre à présenter l'œuvre telle qu'elle a été visuellement conçue» («Ma non ho alcun criterio! Non penso affatto che si possa fare delle messe in scena con dei principi. Ogni opera esige una rappresentazione diversa e solo il testo può guidare il regista. Il suo ruolo è tradurre in termini plastici il pensiero dell'autore. Il suo impegno deve essere teso a presentare l'opera così come è stata visualmente concepita»). Affronta la questione del reclutamento di pittori per la messa in scena, evidenziandone i limiti: «J'ai souvent déploré [...] l'habitude que l'on a de confier la décoration théâtrale à un peintre. Celui-ci peut avoir des idées, de l'originalité, il pendra des maquettes admirables mais qui ne s'adapteront qu'imparfaitement à l'action» («Ho deplorato spesso [...] l'abitudine di affidare la scenografia a un pittore. Questi può avere idee, originalità, dipingerà secondo bozzetti stupendi ma che si adatteranno all'azione solo in maniera imperfetta»).

tel comédien raté, bien incapable de concevoir quoi que ce soit d'intéressant, de *nouveau*, en fait de mise en scène. Oui, il y a le metteur en scène intelligent, sérieux à sa manière, artiste même, qui s'attache à la présentation plastique du théâtre, mais s'y borne. Cette conception-là fut celle de M. Jacques Rouché au Théâtre des Arts. M. Rouché montait une pièce pour les décors et les costumes. Le public en est encore, dans nos théâtres boulevardiers, à cette étroite religion décorative.⁶³

Uno solo deve essere il criterio da seguire: «che l'autore non ha espresso, *non ha potuto esprimere in parole che parte del suo pensiero*, ciononostante è sempre il suo pensiero che dev'essere reso percepibile». ⁶⁴ Molto di quanto proposto e sperimentato trova sviluppi e concretizzazione negli anni seguenti, pur tuttavia consuetudini del pubblico e abitudini di registi e direttori di teatro sono difficili da scardinare se nel cuore degli anni Trenta nuovamente la stampa riavvia le medesime discussioni. Del 1937 è una serie di interventi su «Le Figaro» dell'infaticabile Gaston Baty, che continua la sua opera di riformatore teatrale non soltanto nelle sale di spettacolo ma anche da giornali e riviste.⁶⁵ La rubrica *Théâtre qui s'en va... théâtre qui vient* accoglie la sua valutazione sui riformatori della scena di inizio secolo in una sequenza di articoli: «Le Théâtre du boulevard est mort: vive le théâtre!» (26.01.1937), «Quatre dangers menacent le théâtre» (02.02.1937: «Premier danger: la littérature»; 09.02.1937: «Deuxième danger: le metteur en

⁶³ «Spesso viene chiamato metteur en scène un regista qualunque; a volte un attore fallito, alquanto incapace di concepire qualcosa di interessante, di *nuovo*, in materia di messa in scena. Sì, c'è il metteur en scène intelligente, serio a suo modo, persino artista, che si concentra sulla rappresentazione plastica del teatro, ma limitandosi a essa. Quella fu la concezione di Jacques Rouché al Théâtre des Arts. Rouché allestiva un dramma per le scenografie e per i costumi. Nei nostri teatri di boulevard, il pubblico è ancora legato a questa ristretta religione decorativa».

⁶⁴ «[...] que l'auteur n'a exprimé, *n'a pu exprimer avec des mots qu'une partie de sa pensée*; et cependant c'est toujours sa pensée qu'il faut rendre sensible».

⁶⁵ Tra l'abbondante materiale sparso a disposizione, cfr. ad esempio il *Recueil factice d'articles de presse, programmes, bulletins, documents concernant l'activité de Gaston Baty 1920-1937 (et après)* conservato presso la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle [1 vol. in-4, 20 vol. in-8, 2 vol. in-16, 1 br. in-8: portr., fig., plans, autogr.].

scène»; 16.02.1937: «Troisième danger: l'Actualité;» 23.02.1937: «Quatrième danger: Le manque de cohésion du public actuel»), «Tous les espoirs sont permis» (03.03.1937). Ancora una volta è la stampa il canale cui si affidano le idee nuove e in cui si confida per la loro traduzione in fatti concreti.

Attraverso il recupero di rare e sparse fonti d'epoca, si è inteso riflettere sulle considerazioni attorno al teatro emerse nello spazio culturale della Francia negli anni Venti evidenziandone la specificità e segnalando la loro attualità, importante anticipazione delle successive, persino odierne, realizzazioni. Gli interventi rintracciabili in queste e altre inchieste, oltre all'immediatezza e alla vivacità sintetica della scrittura giornalistica, nonché alla verve a volte polemica del botta-risposta, colmano il vuoto lasciato dalle compilazioni di ordine storico-critico pubblicate nel primo trentennio del Novecento, in anni in cui studiosi e critici tentano di fare bilanci e riunire in un panorama d'insieme le espressioni artistiche e letterarie nel passaggio da un secolo all'altro, con qualche tentativo di ipotesi sulle prospettive future.⁶⁶

Già nel 1910 Jacques Rouché, al tempo direttore dell'Académie nationale de Musique et de Danse, pubblica *L'art théâtral moderne*,⁶⁷ raccolta di riflessioni sull'arte della messa in scena e i suoi compiti, a cominciare da una lettura equilibrata della funzione della messa in scena, funzionale e complementare al testo: «La messa in scena ha come scopo far risaltare il corpo d'un testo, estrarne le linee principali, vestirlo, se così si può dire»,⁶⁸ al fine di «metterne in risalto le linee principali».⁶⁹ Acuto il panorama sulle innovazioni più re-

⁶⁶ In una riflessione più ampia e non circoscritta al solo teatro, nel 1922 «La Revue hebdomadaire» coinvolge una cinquantina di giovani scrittori in un sondaggio destinato a indicare quali siano i maestri cui ispirarsi; i nomi più ricorrenti sono Maurice Barrès, Paul Bourget, Charles Maurras; Paul Claudel viene citato una volta sola. E tuttavia, sono anni in cui i cosiddetti teatri d'arte e d'eccezione sono già affermati: gli sperimentatori restano ai margini della cultura ufficiale e conosciuta, nonostante la Francia offra punte molto avanzate in grado di stare al passo e di concorrere con quelle attive in area russa e germanica.

⁶⁷ Bloud and Gay, Paris; seconda edizione 1924. Le nostre citazioni sono tratte dalla seconda edizione.

⁶⁸ «La mise en scène a pour but de mettre en lumière le corps d'une pièce, d'en dégager les lignes principales, de l'habiller si l'on peut dire».

⁶⁹ «[...] mettre en valeur ses lignes principales», *ibidem*, p. 1.

centi, con enfasi incuriosita per le scenografie di Djagilev, che collabora con Bakst e Benois, nuove per le «ammirevoli *variazioni* sui colori»,⁷⁰ citate insieme agli esempi dei russi Stanislavky, Dantchenko, Meyerhold, capaci di esplorare le risorse della «teoria dei suoni, delle luci [e che] sono giunti a meravigliose realizzazioni»,⁷¹ mentre Fuchs, Reinhardt, Erler e Craig hanno prodotto una significativa semplificazione degli scenari. Addentro il mondo dello spettacolo, Rouché dà prova di quell'attenzione e quella sensibilità verso quanto scorreva sulle scene internazionali invece generalmente scarse presso gli studiosi, soprattutto di appartenenza accademica, tendenzialmente arroccati nella tradizione e poco inclini a frequentare le sale teatrali e a seguire le iniziative dei nuovi cenacoli e dei laboratori di sperimentazione. Il volume *Le Théâtre de demain*,⁷² curato nel 1915 da Léon Guillot de Saix, autore e critico drammatico, e da Abraham Bernard Lecache, giornalista che, fra l'altro, fu segretario della direzione del Vieux-Colombier dal 1913, raccoglie le reazioni alla domanda circa il futuro del teatro posta ad alcuni accademici, a tre drammaturghi (fra cui Alfred Capus, Eugène Brieux e Maurice Donnay), e al critico letterario Emile Faguet. Interessante è peraltro scorrere la lista delle personalità interpellate, fra cui Adolphe Aderer, Antoine, Armory, Henry Bordeaux, Albert Carré, Pierre Frondaie, Paul Gavault, Paul Ginisty, Edmond Haraucourt, Maurice Hennequin, Henry Kistemaekers, Henri-René Lenormand, Emile Moreau, Nozière, Joséphin Peladan. Una lista autorevole, dove mancano però Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, André Gide, Paul Claudel, Jacques Copeau, Georges Courteline, figure capaci di segnare il corso del teatro in maniera indelebile eppure evidentemente non contattate nonostante fossero in prima linea, alcuni da tempo, anche con iniziative sufficientemente eclatanti. Ancor più distante dall'attualità e incurante delle opinioni di chi stava concretamente lavorando a una riforma del teatro è il saggio *Un demi-siècle de civilisation française (1870-1915)*, edito da Hachette nel 1916, dove si tenta una valutazione complessiva

⁷⁰ «admirables *variations* sur les couleurs», *ibidem*, p. 4.

⁷¹ «théorie des sons, des lumières, sont arrivés à des réalisations merveilleuses», *ibidem*.

⁷² Editions de «la France», Paris 1915. Del 1913 è il volume di Jean Müller e Gaston Picard *Les Tendances présentes de la Littérature française: interviews et réponses*, E. Basset, Paris 1913.

della letteratura francese nei decenni di transizione da un secolo all'altro. Per il teatro, sono menzionati Paul Hervieu, François de Curel, Alfred Capus, Henri Lavedan, Maurice Donnay, senza curarsi di ben più rilevanti e innovative figure che proprio in chiusura di quell'arco temporale stavano marcando una svolta; non è nominato neppure il ben affermato Georges Feydeau, che pur nella sua freschezza non rappresentava certo l'espressione del teatro più moderno. Ma d'altronde firma il volume René Doumic, accademico piuttosto conservatore. Perlomeno, nella sua *Histoire illustrée de la littérature française*⁷³ Gustave Lanson riconosce invece l'importanza di Paul Claudel, sebbene lo sguardo sia comunque tendenzialmente quello del critico letterario che non contempla il teatro nella sua complessità di attività a sé stante. D'altro canto – e con un certo stupore – si rileva che persino Antoine, diretto sperimentatore di spettacoli innovativi, ancora nel volume II de *Le Théâtre*,⁷⁴ dato 1932-1933, ometterà dalla sua rassegna Apollinaire, Cocteau e i surrealisti. Rimanendo nell'ambiente di chi il teatro lo faceva, in qualità di autore, se si intende leggere una prospettiva critica di respiro più ampio assai efficace è il volume di Edmond Sée, *Le théâtre français contemporain*,⁷⁵ che nel 1928 passa in rassegna il teatro francese da Antoine al presente, dedicando spazio agli innovatori e tralasciando le figure minori, e tentando altresì di classificare scuole e generi, in un'analisi puntuale del teatro contemporaneo e con una chiara catalogazione di autori e opere, individuando uno spartiacque nella data del 1914 a distinguere due momenti nella storia dello spettacolo separati dalla guerra.⁷⁶ Punto di partenza è il Théâtre Libre, liberazione dalla servitù cui era sottomesso il teatro dopo alcune prime avvisaglie di ribellione da parte di precursori cui non viene ancora resa appieno giustizia. Dando prova di acutezza nel confronto, Sée identifica alcuni innovatori assoluti, «animateurs de théâtre» di particolare intelligenza e più attivi dei loro predecessori, i «grands évolutionnaires» come Baty, Copeau, Dullin, Juvet e Pitoëff in uno studio di insieme che fa eccezione pur mancando l'illustrazione della questione centrale di tutti i percorsi teatrali di

⁷³ Hachette, Paris 1923.

⁷⁴ Vol. II, Ed. de France, Paris 1933.

⁷⁵ Colin, Paris 1928.

⁷⁶ Insiste invece sulla progressiva crisi del teatro il volume di Lucien Dubech, *La crise du théâtre*, Librairie de France, Paris 1928.

inizio secolo: la “riteatralizzazione” del teatro. Di qui, l’importanza delle inchieste di cui abbiamo tentato una succinta rassegna esemplificativa, capaci di valicare i limiti delle scuole e delle istituzioni per abbracciare in uno sguardo a 360° i termini di una questione, fino a comporre un corpus di testimonianze che sono cronaca e sintesi, senza la pretesa di giungere a conclusioni o astrazioni teoriche, bensì semplicemente di illustrarne i termini e ascoltare la viva voce di chi stava lavorando per una riforma nodale dell’arte drammatica riunendo in un florilegio di interventi di intellettuali provenienti da zone culturali e professionali molto diverse.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV., *Heroisches Elend. Misères de l’héroïsme. Heroic Misery, Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kulturen, La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes. The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*, Seybert Gislinde, Stauder Thomas (Hrsg. éds), Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2014, 2 voll.
- AA. VV., “L’Italia e i maestri della scena”, Schino Mirella et alii (a cura di), in «Teatro e Storia», anno XXII, 29/2008.
- Antoine André, *Le Théâtre*, vol. II, Ed. de France, Paris 1933.
- Baty Gaston, «Vérités premières et paradoxales sur l’art du théâtre», in «Les Marges», 15 décembre 1920, pp. 275-280.
- «Les sept voix de la Lyre», in «La Chimère. Bulletin d’art dramatique», n. 2, mars 1922, pp. 17-19.
- «Le malaise du théâtre contemporain», in «La Chimère. Bulletin d’art dramatique», n. 8, avril 1923, pp. 121-124.
- «La mise en scène en France et l’étranger. En France», in «Comœdia», 17 août 1925.
- «Théâtre nouveau. Notes et Documents», in «Masques. Cahiers d’art dramatique», quatrième cahier, 1927, pp. 3-21 [A Paris, A la Société des Spectacles Gaston Baty – 15, avenue Montaigne].
- Blanchart Paul, *Gaston Baty*, Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris 1939.

- Brasillach Robert, *Animateurs de théâtre: Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, édition préfacée et annotée par Meyer-Plantureux Chantal, Editions Complexe, Paris 2003 [prima edizione: Correa, Paris 1936; ristampa: La Table Ronde, Paris 1954].
- Cogniat Raymond, *Gaston Baty*, Les Presses Littéraires de France, Paris 1953.
- Copeau Jacques, *Registres*, I: *Appels*, Gallimard, Paris 1974; II: *Molière*, 1976; III: *Les Registres du Vieux-Colombier*, 1979.
- Courville Xavier de, «Une chimère: le théâtre d'art populaire», in «La Revue Critique des Idées et des Livres», t. 34, n. 206, novembre 1922, pp. 641-645.
- «Les trois mises en scène. Conclusion», in «La Revue Critique des Idées et des Livres», t. XXXV, n. 217, 1923, pp. 595-614.
- Dubech Lucien, *La crise du théâtre*, Librairie de France, Paris 1928.
- S. G. [Simon Gantillon], «Le Présent et l'Avenir prochain du théâtre», in «La Chimère. Bulletin d'art dramatique», n. 13, s. d. [ma 1923, ultimo numero del Bollettino], pp. 205-207.
- «Le Théâtre de demain», in «La Chimère. Bulletin d'art dramatique», n. 9, avril 1923, pp. 140-151.
- Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, NRF, Paris 1920.
- Guérin Jeanyves, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion éditeur, Paris 2007.
- Guillot de Saix Léon, Lecache Abraham Bernard, *Le Théâtre de demain*, Editions de «la France», Paris 1915.
- Huret Jean, *Enquête sur l'évolution littéraire: conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Emile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.*, Charpentier, Paris 1899 [ristampa più recente: *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notes de Daniel Grojnowski, J. Corti, Paris 1999; precedenti ristampe: Thot, Vanves 1982 e 1984].
- Illies Floran, *1913. L'anno prima della tempesta*, Marsilio, Venezia 2013.
- Lanson Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, Hachette, Paris 1923.
- Müller Jean, Picard Gaston, *Les Tendances présentes de la Littérature française: interviews et réponses*, E. Basset, Paris 1913.

- Paraf Pierre, «La Crise des spectacles. Le Théâtre de l'avenir», in «La Revue Mondiale», n. 17, vol. CXLX, VII^e série, 1^{er} septembre 1922, pp. 62-71.
- Pottecher-Onderet Marie-José, Foki Catherine, Devallois Christine, *L'aventure du théâtre populaire: une idée, le théâtre populaire: trois lieux, Bussang 1895, Théâtre national populaire 1920, Avignon 1947: trois hommes, Pottecher (1867-1960), Gemier (1869-1933), Vilar (1912-1971)*, Conseil général des Vosges, Épinal 1992, 53 p. (dossier pédagogique).
- Rouché Jacques, *L'art théâtral moderne*, Bloud and Gay, Paris 1924 (seconda edizione. Le nostre citazioni sono tratte dalla seconda edizione).
- Sée Edmond, *Le théâtre français contemporain*, Colin, Paris 1928.
- Simon Arthur, *Gaston Baty: théoricien du théâtre*, traduit de l'américain par l'auteur; avec la collaboration de Jacques Kohlmann, Klincksieck, Paris 1972.
- Thiac Robert de, «M. Gaston Baty nous parle du décor et de la mise en scène», in «Comoedia», 26 janvier 1924.
- Corpus d'enquêtes 1900-1930*, enquêtes réunies et présentées par Christine Jacquet-Pfau, Schena/Nizet, Fasano/Paris 1995, vol. I.
- «Revue d'Histoire du Théâtre», numéro spécial, par Paul Blanchart, 1953.

KEY WORDS: Twenties, France, drama [reform of], press, surveys

PAROLE CHIAVE: anni Venti, Francia, teatro [riforma del], stampa, inchieste.

ABSTRACT: In the early 20th century journalistic surveys became a cute means of communication and promotion for cultural debates. Among the many inquiries organized in France and hosted on newspapers and magazines, some important dynamic discussions about the renewal of the art of the theatre were organized. Such corpora allow today to gather lively opinions from artists, playwrights, critics and scholars otherwise forgotten and to sum up their common aim beyond individual arguments and experiences: «re-théâtraliser le théâtre» by rediscovering its most ancient tradition and its most profound, primitive spirit. A 'total' art, including all arts and techniques, appears to be the leitmotiv of that press questioning.

FENOMENI DI CONFINE: ALCUNI ASPETTI
DELLE “PALATALIZZAZIONI” IN ROMENO
TRA EREDITÀ LATINA, SVILUPPI INTERNI
E INTERFERENZE SLAVE

Roberto Merlo

1. INTRODUZIONE

Lingua “di confine” in molti sensi, ai margini delle realtà linguistiche e culturali prima della latinità imperiale e poi della neolatinità medievale ma a contatto con quelle dell’Europa centro-orientale e balcanica, la lingua romena così come la conosciamo prende forma attraverso una lunga e complessa negoziazione tra conservazione dell’eredità latina e fenomeni innovativi endogeni ed esogeni. Il romeno continua infatti una latinità relativamente “tarda”, da un lato piuttosto ben conservata,¹ dall’altro contraddistinta da specifiche innovazioni dovute allo sviluppo di tendenze latenti in latino, all’interferenza linguistica o al concorso di entrambi.² Scopo del presente contributo è illustrare tale aspetto della storia interna della lingua romena attraverso l’indagine di alcune peculiarità evolutive “al confine” tra eredità latina, sviluppi interni e interferenze slave nel contesto di fenomeni complessivamente riconducibili alla categoria – consacrata dalla linguistica storica romanza tradizionale – delle “palatalizzazioni”.

2. LE PALATALIZZAZIONI IN ROMENO

Nel lungo e complesso processo evolutivo che ha portato dal lat.

¹ Giuliano Bonfante, *Il posto del romeno tra le lingue romanze*, in Id., *Studii romeni*, Società accademica romena, Roma 1973, pp. 93-99.

² Su tale particolarità della storia linguistica del r. in ambito romanzo vd. l’illuminante raccolta di saggi di Alexandru Niculescu, *L’altra latinità.. Storia linguistica del romeno tra Oriente e Occidente*, a c. di Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, Roberto Scagno, Fiorini, Verona 2007.

alle lingue romanze hanno avuto luogo alcuni fenomeni che hanno radicalmente modificato la struttura fonetica e fonologica (e in parte, come conseguenza, morfologica) originaria della lingua lat., tra i quali un insieme di processi generalmente noti come “palatalizzazioni”, distinti – benché non necessariamente irrelati – per origine e natura, datazione, estensione ed esiti romanzi. In quanto segue discuterò alcune particolarità in ambito romeno dei fenomeni di “palatalizzazione” che chiamerò qui per comodità “jodizzazione romanza” (JR), “palatalizzazione delle velari” (PV) e “jodizzazione delle dentali” (JD), nel quadro sia degli sviluppi interni che hanno segnato l’evoluzione del lat. danubiano a protoromeno (pr.) e poi romeno (r.),³ sia dei contatti che nel corso di questa evoluzione il r. *in fieri* ha intrattenuto con il protoslavo (psl.) in corso di frammentazione dialettale.⁴

A tale proposito, per il r. faccio mio il parere ampiamente condiviso secondo cui l’accumularsi di innovazioni nel latino danubiano abbia creato i presupposti per poter parlare *intorno* al VI-VII sec., in senso strutturale, di una “lingua” ormai diversa, un pr. relativamente unitario fino almeno al X-XI sec. ca.⁵ Per lo sl. adotto

³ Così com’è attestata in epoca storica la “lingua romena” è costituita da quattro “dialetti”, il dacoromeno (dr.) ovvero il r. *tout court*, parlato principalmente a nord del Danubio sui territori delle attuali Romania e Repubblica di Moldavia, e i cosiddetti “dialetti sud-danubiani”, aromeno (ar.), meglenoromeno (mr.) e istroromeno (ir.), parlati principalmente in varie aree della Penisola Balcanica sud-occidentale e nord-occidentale. In quanto segue userò «r.» sia come termine generale per «lingua romena» sia per «dr.», ricorrendo esplicitamente a «dr.» laddove si renda necessaria una più netta delimitazione rispetto ai dial. sud-danubiani. Salvo diversa indicazione («reg.», «a.» ecc.), le forme citate come «r.» si intendono «r. lett.» o standard moderno.

⁴ Adotto qui la terminologia impiegata per il r. da Ion Coteanu, *Morfologia numelui în protoromână (română comună)*, EARSR, București 1969 e per lo sl. da Alexander M. Schenker, *The Dawn of Slavic. An Introduction to Slavic Philology*, Yale University Press, New Haven-London 1996, utilizzando “protoromeno” (pr.) e “protoslavo” (psl.) invece di «romeno comune» e «slavo comune» per indicare le fasi linguistiche relativamente unitarie ricostruite a partire dalla comparazione rispettivamente tra i quattro dial. della lingua r. e tra le lingue sl. antiche e moderne.

⁵ Marius Sala, *Contributions à la phonétique historique du roumain*, Klincksieck, Paris 1976, p. 187; Teresa Ferro, *Latino e lingue balcaniche nella formazione del romeno*, CUECM, Catania 1992, p. 227-232; Alexandru Rosetti, *Istoria limbii române*, ed. def., EȘE, București 1986, p. 322.

invece la periodizzazione secondo cui la fase “unitaria” del psl. si estenderebbe dalla fine del periodo balto-slavo (ca. 3.000 a.C.) fino alla seconda metà ca. del X sec. (quando cominciano a delinearsi più chiaramente le varianti diatopicamente differenziate la cui evoluzione porterà alle lingue slave attestata in epoca storica), divisa in una fase antica (psl. a.) – in cui hanno luogo evoluzioni che interessando in maniera più o meno uniforme tutto il territorio linguistico slavo – e una tarda (psl. t.) – in cui il processo di frammentazione linguistica del territorio slavo si accentua e giunge a compimento – lo spartiacque tra le quali sarebbe da collocare intorno a VI-VII sec.⁶ Si noti che, a grandi linee, le due periodizzazioni coincidono nell’individuare un momento di svolta nella storia linguistica dello sl. e del r. intorno al VI-VII sec., epoca in cui sono archeologicamente attestati i primi contatti tra popolazione romanzofona e slavofona (cfr. *infra*).

2.1. JR

Con JR intendo qui il processo l’evoluzione di lat. [d]^{j1} (con cui converge anche [j]₁-) e [(s)t k d g s n l]^{j2}, fenomeno – pur nella diversità degli esiti – antico e panromanzo. Si tratta verosimilmente di un’innovazione italiana precristiana che rientra (insieme al passaggio da un sistema vocalico basato sulla quantità a uno basato sulla qualità e alla caduta di -m finale) in quel gruppo di processi le cui manifestazioni sistematiche risalgono agli inizi o in ogni caso alla prima metà del periodo imperiale e che sembrano fissarsi e generalizzarsi su tutto il territorio latinofono intorno

⁶ Alexander M. Scheker, *op.cit.*, p. 69; George Y. Shevelov, *A Prehistory of Slavic. The Historical Phonology of Common Slavic*, Winter, Heidelberg 1964, p. 607; vd. anche Mario Enrietti, “Considerazioni sul costituirsi dell’unità linguistica slava. La legge della sillaba aperta”, in «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», 23 (1981-1982), pp. 3-40: p. 3; Id., “L’apertura e la richiusura della vocali in protoslavo”, in «Europa Orientalis», 6 (1987), pp. 7-24: p. 21; Id., “Il protoslavo *ĕ in Grecia”, in «Europa orientalis», 2/1992 (11), pp. 155-170: pp. 157-158 e Id., “Lo slavo baltoide”, in «Linguistica baltica», 8 (2000), pp. 59-68; Id., *La prima palatalizzazione e la periodizzazione del protoslavo*, in Mirella Billi, Massimo Ferrari Zumbini (a c. di), *Percorsi. Studi dedicati ad Angela Giannitrapani*, Viterbo, BetaGamma, 1993, pp. 263-274.

al V sec.⁷ Si osservino i seguenti es. di JR in r. (limito gli es. alle occlusive e al nesso con “s impura”):⁸

(1) (a) (i) FETIÖLUM > r. *fecior*, ar. *fcioru*, MATTEŪCAM > r. *măciucă*, ar. *măciucă*, gr. KŶMA > lat. *kjuma > r. *ciumā*, ar. *ciumā*, URCEÖLUM > r. *urcior*, ar. –, (ii) HOSPĪTIUM > r. *ospăț*, ar. *uspețu*, BRA(C)CHIUM > r. *braț*, ar. *brațu*, (iii) MATTEA > r. *mațe*, ar. *mațu*, FACIAM > r. *față*, ar. *față*; (b) (i) DEÖRSUM > r. *jos*, ar. *giosu*, ADIŪTO > r. *ajut*, ar. *agiutu*, gr. GŶROS > lat. *gjuru > r. *jur*, ar. *giuru*, SANCTUM GEORGIUM > r. *Sângeor(d)z*, *Sângiorgi*, ar. *Sâm-Giorgiu*,⁹ IÖCUM > r. *joc*, ar. *giocu*, IŪGUM > r. *jug*, ar. *giugu*, (ii) MĒDIUM > r. *miez*, ar. *nedu*, SANCTUM GEORGIUM > r. *Sângeor(d)z*, *Sângiorgi*, ar. *Sâm-Giorgiu*, (iii) RADIA > r. *rază*, ar. *radă*, AXUNGIAM > r. *osânză*, ar. *usândă*, IACÖ > r. *zac*, ar. *dacu*; (c) (i) PASTIÖNEM > r. *pășune*, ar. *pășuni*, (ii) *ŪSTIA > r. *ușă*, ar. *ușe*, FASCIAM > r. *fașă*, ar. *fașe*.

Rispetto alla differenza di esiti osservabile tra r. [z ʒ] e ar. [ɖʒ ɖʒ] in (1.b.i-iii) occorre precisare che r. [z ʒ] rappresentano l'evoluzione di uno stadio pr. *[ɖʒ ɖʒ], conservato in ar. e in dr. reg. (cfr. *infra*). Relativamente alla differenza di esiti tra r., ar. [ʃ ɖʒ] in (1.a-b.i) e r., ar. [ts ɖʒ] in (1.a-b.ii) e (1.a-b.iii) accolgo con una piccola modifica l'ipotesi di M. Sala secondo la quale lat. [t k] [d g]¹² > pr. *[ʃʃ] *[ɖʒ] / _v^[+arrotondato] e *[ʃʃ] *[ɖʒ] / _v^[-arrotondato],¹⁰ anche i termini in (1.a-b.ii) avrebbero quindi presentato originariamente *[ʃʃ] *[ɖʒ] (es. pr. *braʃʃu *miedʒu), poi sostituiti con *[ʃʃ] *[ɖʒ] come in (1.a-b.iii)

⁷ József Herman, *La chronologie de la transition: un essai*, in Id. (a cura), *La transizione dal latino alle lingue romanze*, Niemeyer, Tübingen 1998, pp. 5-26; pp. 14-15.

⁸ Indico solo le forme del r. lett. e dell'ar. Per le forme ar. mi sono basato principalmente su Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic*, EARSR, București 1974; Valeriu Rusu (coord.), *Tratat de dialectologie românească*, Scrisul românesc, Craiova 1984, pp. 423-476; Matilda Caragiu Marioțeanu, Nicolae Saramandu, *Manual de aromână. Carti trã invițari armânești*, EAR, București 2005 (di cui adottato l'ortografia, in part. ⟨ɖ⟩ per [ɖʒ]).

⁹ Gli esiti di questo etimo, che contiene gli unici casi di GEO- e di -GIU(M) – per cui compare due volte nell'esemplificazione –, presentano alcuni problemi; vd. Marius Sala, *op. cit.*, p. 130.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 119-136; l'autore parla di v “posteriori”, ma il tratto di [o u] che potrebbe spiegare la presenza di un'affricata alveopalatale piuttosto che di una alveolare, come nel caso di [t d k g]^j / _[a e], non è tanto [+posteriore] quanto piuttosto la protrusione delle labbra associata a [+arrotondato].

attraverso complessi processi di natura analogica (es. per analogia con lat. n.pl. BRACHIA > *brakja > pr. *bratsə [da cui r. *brațe*, ar. *brațâ*], pr. *braʃu → pr. *bratsu). Si noti tuttavia che il fattore [±ar-rotondato] non è rilevante nel caso dei nessi [st sk]¹² (1.c.i-ii), che risultano in [ʃ] indipendentemente dalla natura della v successiva.

2.2. PV

Con PV si intende tradizionalmente il processo di palatalizzazione-affricazione di lat. [(s)k g]^{ci}, fenomeno relativamente antico e di ampia diffusione ma non panromanzo, in quanto vi si sottraggono – in misure e in tempi diversi – dalmatico e sardo logudorese¹¹). PV rientra verosimilmente, insieme alla caduta di -s e -t finali e all'indebolimento delle occlusive intervocaliche ("lenizione"), tra quei mutamenti che, manifestatisi in modo incerto e sporadico nei sec. precedenti, si fanno realmente strada solo verso la fine dell'Impero e accelerano il proprio corso durante la seconda metà del I millennio, per cessare prima della comparsa scritta delle grandi lingue romanze.¹² Affermatasi solo in età post-imperiale, in tempi e modi anche assai diversi a seconda della regione¹³ e dei livelli di lingua¹⁴ e senza potersi imporre sull'intero territorio di lingua

¹¹ Heinrich Lausberg, *Linguistica romanza*, I. *Fonetica*, Feltrinelli, Milano 1976, § 311 e sgg.

¹² József Herman, *op. cit.*, p. 15.

¹³ Vd. ad es. Wilhelm Meyer-Lübke, "Rumänisch, Romanisch, Albanesisch", in Id. (Hrsg.), «Mitteilungen des rumänischen Instituts an der Universität Wien», I, Heidelberg, Carl Winter 1914, pp. 1-42: p. 13; Carlo Battisti, *Avviamento allo studio del latino volgare*, «Leonardo da Vinci», Bari 1941, pp. 145-146; Giacomo Devoto, *Storia della lingua di Roma* [1940], Capelli, Roma 1991, p. 302; Emanuel Vasiliu, *Fonologia istorică a dialectelor dacoromâne*, EARSR, București 1968, p. 89; Carlo Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine. Introduzione alla filologia romanza* [1952], Pàtron, Bologna 1982, p. 244; D'Arco Silvio Avalle, *Bassa latinità. Il latino tra l'età tardo-antica e l'alto medioevo con particolare riferimento all'origine delle lingue romanze*, II. *Consonantismo*, Giappichelli, Torino 1980, p. 106; Teresa Ferro, *Latino*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴ Veikko Väänänen, *Introduzione al latino volgare*, Pàtron, Bologna 1995, p. 109; Moreno Morani, *Introduzione alla linguistica latina*, LINCOM, München-Newcastle 2002, p. 190.

latina/romanza, gli sviluppi romanzi “tradizionalmente” raggruppati sotto l’etichetta “pv”, più tardi e meno generali di JR, costituiscono verosimilmente un caso di «deriva» (*drift*) convergente,¹⁵ sviluppi sostanzialmente paralleli che hanno condotto a risultati simili (ma non identici) in quanto rappresentano l’evoluzione (anche attraverso processi di natura diversa) di un medesimo stadio di partenza.

Si osservino i seguenti esempi di pv in r.:

(2) (a) (i) CĒNAM > r. *cină*, ar. *țină*, VICĪNUM > r. *vecin*, ar. *viștinu*, (ii) VACCAS > *vake¹⁶ > r. *vaci*, ar. *văț*, SACCOS > *saki > r. *saci*, ar. *saț*, PLĪCAS → *pleki¹⁷ > r. *pleci*, ar. (*a*)*pleț*, (SI) PLĪCET > *pleke > r. (*să*) *plece*, ar. –; (b) (i) GĒLUM > r. *ger*, ar. *đeru*, GINGĪVAM > r. *gingie*, ar. *đindie*, (ii) DOGAS > *doge > r. *doage*, ar. *doađi*, FAGOS > *fagi > r. *fagi*, ar. *fađ*, LĪGAS → *legi > r. *legi*, ar. *led*, (SI) LĪGET > *lege > r. (*să*) *lege*, ar. –; (c) (i) PĪSCĒM > r. *pește*, ar. *peaști*, SCĪO > r. *știu*, ar. *știu*, (ii) MŪSCAS > *muske > r. *muște*, ar. *muști*, CRESCĪS > *kreski > r. *crești*, ar. *crești*, CRESCĪT > *kreske > r. *crește*, ar. *creaști*; (d) (i) QUAERO > r. *cer*, ar. *țeru*, *CONQUAERĒRE > r. (*a*) *cuceri*, ar. –, (ii) *ECCUM ĪLLUM > *akwellu > r. *acel*, ar. *ațelu*, *ECCUM HĪC > *akwi > r. *aci(a)*, ar. *ația*; (e) SANGUEM > r. *sânge*, ar. *sânđi*, LANGŪIDUM > r. a. *lânged*, ar. *lânđitu*.

Si noti che in r. pv tocca anche le labiovelari tanto primarie (3.d.i) (3.e) quanto secondarie (3.d.ii) e le velari al confine di morfema, in part. nella flessione nominale e verbale (3.a-c.ii), fatto che sembrano supportare l’ipotesi di pv r. come fenomeno “tardo” di «deriva» convergente.

Circa l’origine della differenziazione dial. tra r. = dr. [ʃʹ dʒ] (stadio presupposto anche per l’ir.¹⁸) e ar. [ts dʒ] (condiviso anche

¹⁵ Rebecca Posner, *The Romance Languages*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 155-156.

¹⁶ Adotto qui l’ipotesi “fonologica” circa l’origine delle desinenze *-e* e *-i* romanze orientali (it. e r.) dagli accusativi *-AS*, *-OS*, *-ES*; vd. Yves D’hulst, “Romance plurals”, in «Lingua», 8/2006 (116), pp. 1303-1329 e Martin Maiden, “On the Romance Inflectional Endings *-i* and *-e*”, in «Romance Philology», 2/1996 (50), pp. 147-182.

¹⁷ La 2.sg. *-i* invece di ***-e* < *-ĀS* si deve all’estensione analogica della *-i* < *-ĪS*, *-ĒS*, *-ĪS* delle altre coniugazioni, come in it. a. *tu ame* > *tu ami*; vd. Martin Maiden, *op. cit.*, pp. 152, 160.

¹⁸ Pr. *[ʃʹ dʒ] (da JR e PV) > ir. [ʃʹ ʒ]: es. *fečor čer beserič* vs. *žos sänže luňž*

dal mr.¹⁹) osservabile in (2.a-b) e (2.d-e) sono state emesse sostanzialmente due teorie: (a) i due esiti sono paralleli, ovvero dr. (+ir.) [ʃ dʒ] e ar. (+mr.) [ts dz] sarebbero gli esiti originari di lat. [k g]^{ci} nelle rispettive aree dial., eventualmente attraverso una fase intermedia comune variamente configurata;²⁰ (b) l'esito alveolare costituisce un'evoluzione di quello postalveolare, ovvero l'esito originario sarebbe stato pr. *[ʃ dʒ], conservato in dr. (+ir.) [ʃ dʒ] e passato in ar. (+mr.) a [ts dz] per evoluzione interna²¹ o a

(Valeriu Rusu, *op. cit.*, pp. 550-591; ulteriormente, in part. nella parlata di Šušnjevică – *ibid.*, pp. 556-557 e Matilda Caragiu Marioțeanu *et al.*, *Dialectologie română*, EDP, București 1977, pp. 217-218 – [ʃ ʒ j] > [ts z s]: es. *fețor țer zos sânze căs sâse*). Questa e numerose altre concordanze tra dr. e ir. paiono suffragare l'ipotesi che l'ir. abbia vuto origine da una parlata di tipo dr. occ. i cui parlanti sarebbero giunti nelle loro sedi attuali in epoca medievale (*ibid.*, pp. 106-196).

¹⁹ Pr. *[ʃ dʒ] (da JR) > mr. [ʃ ʒ]: es. *fičor joc/juăc*, come in dr. mer.: es. *fecior joc* (vs. ar. *ficioru jocu*), e *[ts dz] (da PV e JD) > mr. [ts z]: es. *țer zer țasi zați*, come in dr. mer. *[dz] (da JD, cfr. *infra*): es. *zece* (vs. ar. *dați*) (Matilda Caragiu Marioțeanu *et al.*, *op. cit.*, pp. 200-202; Matilda Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română nord- și sud-dunăreană*, EȘE, București 1975, pp. 271-272; Valeriu Rusu, *op. cit.*, pp. 483, 501; [dʒ dz] si conservano nella parlata di Țărnareca, che presenta molte affinità con l'ar.). Questa particolarità e le numerose altre concordanze tra mr. e dr. supportano l'ipotesi che il mr. fosse all'origine una parlata di tipo dr. in territorio ar. (Valeriu Rusu, *op. cit.*, pp. 480-486; Matilda Caragiu Marioțeanu *et al.*, *op. cit.*, pp. 102-105), o più probabilmente un dial. di transizione tra dr. e ar.

²⁰ Vd. ad es. Alexandru Philippide, *Originea românilor*, II. *Ce spun limbile română și albaneză*, Tipografia «Viața românească» S.A., Iași 1928, pp. 225-227; Sextil Pușcariu, «Lateinisches *Tj* und *Kj* im Rumänischen, Italienischen und Sardischen», in «Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig», 11 (1904), pp. 167-169; Tache Papahagi, «Din epoca de formațiune a limbei române», in «Grai și suflet», 2/1924 (1), pp. 201-234: p. 216; Alexandru Rosetti, *Recherches sur la phonétique roumaine au XVIe siècle*, Édouard Champion, Paris 1926, p. 108 e sgg; più rec. Maximilien Křepinský, *De la palatalisation de C^{ci} et de G^{ci} en roumain*, in *Mélanges linguistiques offerts à Emil Petrovici par ses amis étrangers à l'occasion de son soixantième anniversaire*, EARPR, Bucharest 1962, pp. 291-294.

²¹ Vd. ad es. Ovid Densușianu, «Sur l'altération du *c* latin devant *e*, *i* dans les langues romanes», in «Romania», 29 (1900), pp. 321-333: p. 325 e Id., *Histoire de la langue roumaine*, I. *Les origines* [1901], II. *Le seizième siècle* [1914-1938], «Grai și suflet – Cultura națională», București 1997, pp. 211-212; Theodor Capidan, *Meglenoromânii*, I. *Istoria și graiul lor*,

causa di influsso esterno (greco),²² entrambi poi eventualmente evoluti in fasi successive. In quanto segue assumerò l'ipotesi (b), ovvero considererò *rv* aver prodotto originariamente *[ʃ dʒ] su tutto il territorio di lingua *r*.

Si noti che anche in questo caso – benché in un senso diverso rispetto a quanto detto per [sk st]^{j2} (1.c), cfr. *supra* – la divergenza non riguarda gli esiti del nesso “*s* impura”: [sk]^{ei} > *dr.*, *ar.* [ʃt] (2.c).

2.3. JD

Intendiamo con JD il passaggio delle alveolari pr. *[t st d s l²³] a *[ʦ ʃt dʒ (> z) ʃ ʎ (< j)] causato da *[j]₃ del dittongo *[jɛ] < *[ɛ]^[+accento] < lat. Ē^[+accento] e da *[i] < lat. Ī^[+accento]²⁴ e “-i

«Cultura Națională», București 1925, p. 130-134 e Id., *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București 1932, pp. 320-322; George Ivănescu, *Palatalizarea și africativizarea velarelor latine c, g + e, i în limba română*, in Id., *Lingvistică generală și românească*, Facla, Timișoara 1983, pp. 177-184: pp. 179 e sgg., e più recentemente Emanuel Vasiliu, *op. cit.*, pp. 102-103, Marius Sala, *op. cit.*, pp. 133-134, secondo il quale pr. *[ʃ dʒ] > *ar.*, *mr.* [ʦ dʒ] spontaneamente, conservandosi però / _[o u] per gli stessi motivi per cui lat. [t d]^{j2} / _[o u] > pr. *[ʃ dʒ] in primo luogo, ovvero a causa del carattere “posteriore” delle *v* in questione (cfr. *supra*).

²² Petar Skok, “Zur Chronologie der Palatalisierung *c, g, qu, gu* vor *e, i, y, j* im Balkanlatein”, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 46 (1926), pp. 345-410: p. 402, n. 3 e Id., “Zur Balkanlatein”, III, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 50 (1930), pp. 484-532: pp. 511-512, accettato da Alexandru Rosetti, *Istoria*, *op. cit.*, p. 343-344, che – al contrario di quanto affermato altrove, vd. n. precedente – ritiene esistano indizi sufficienti per sostenere che *ar.* [ʦ dʒ] sia dovuto a influsso recente della lingua greca.

²³ Ci riferiamo qui a pr. *[l] < lat. -LL- o L-, poiché lat. -L- > pr. *[r] prima di JD: *es.* FELĪCE UMBILĪCUM > *r.* *ferice buric*.

²⁴ Alcuni studiosi hanno postulato che, parallelamente a *[ɛ]^[+accento] > *[jɛ], anche *[i]^[+accento] > *[ji], poi esteso anche a posizione atona nel caso della “-i flessiva” (v. Marius Sala, *op. cit.*, pp. 162-170); tuttavia, i fenomeni romanzi presentati come analogie da Sala (*ivi*, p. 164) non sono pertinenti, in quanto danno origine a dittonghi discendenti (v. anche Heinrich Lausberg, *op. cit.*, § 166): più verosimile è che l’azione “palatalizzante” di *[i] si debba al suo carattere ([+alto])[+teso] (pressappoco come in fr. del Quebec e in parte in fr. europ. contemp. [t d] > [t^s d^s], [t^f d^s] / _[i y]: *es.* *tire* [t^siR]

flessiva”,²⁵ contesti che per brevità indicherò d’ora in poi semplicemente con “[j]₃”. A differenza di JR e PV, sul piano romanzo JD si contraddistingue come fenomeno specificamente r. in quanto, benché la palatalizzazione di c alveolari ad opera in particolare di [i] e “-i flessiva” trovi parziale riscontro in altre varietà romanze,²⁶ in nessuna di esse JD si manifesta con la regolarità e l’estensione che ha in r.

La datazione di JD dipende almeno in parte da quella della cosiddetta “dittongazione romanza” (DR) spontanea, per cui *[ɛ] > *[jɛ] (e *[ɔ] > *[wɔ], *[wɛ] in parte della Romània occ.); tuttavia, come per PV, anche in per DR i dati epigrafici scarsi e inconcludenti rendono difficile stabilire una cronologia assoluta del fenomeno e quindi decidere se nelle varie lingue romanze in cui è presente²⁷ esso sia il risultato di un’evoluzione comune di epoca latina imperiale o tardo-imperiale oppure – più verosimilmente – di sviluppi posteriori indipendenti e paralleli.²⁸ La diversità dell’estensione, dei contesti di applicazione e in una certa misura degli esiti nelle singole varietà romanze suggeriscono l’opportunità di considerare anche i fenomeni “tradizionalmente” unificati dalla dicitura “DR” il risultato di una «deriva» convergente,²⁹ al pari di quelli attribuiti a “PV” romanza (cfr. *supra*). La generalizzazione in tutta la Romània delle *condizioni* per il verificarsi di DR – la perdita del valore distintivo della durata vocalica e l’affermazione di quello del timbro – avvenuta entro la fine del VI sec.³⁰ e il fatto che JD non avvenga nei più antichi prestiti sl. in r. (es. dr., ar. *grădină sită*), databili a partire dal

[tʰiR]. In quanto segue indicherò gli effetti di questa *[i] “palatalizzante” con il diacritico *[j].

²⁵ La “-i flessiva” o “desinenziale” (Octave Nandris, *Phonétique historique du roumain*, Klincksieck, Paris 1963, p. 229) è desinenza di pl.m/f. e 2.sg/pl. in vari modi e tempi e -i iniziale di suffisso (es. 1.pl. ind.pres. IV coniug.).

²⁶ Fenomeni analoghi sono attestati in maniera più o meno consistente in veglioto e nei dial. retoromanzi, in alcuni it. sett. e in provenzale (Heinrich Lausberg, *op. cit.*, § 309; Marius Sala, *op. cit.*, p. 164).

²⁷ DR è assente in sardo, corso ultramontano, alcuni dialetti it. mer. e retoromanzi, provenzale e portoghese (Heinrich Lausberg, *op. cit.*, § 171; Marius Sala, *op. cit.*, pp. 201-202).

²⁸ Marius Sala, *op. cit.*, pp. 203-204; Teresa Ferro, *Latino*, *op. cit.*, p. 241.

²⁹ Rebecca Posner, *op. cit.*, pp. 157-162.

³⁰ József Herman, *op. cit.*, pp. 21-22.

X sec.,³¹ consentono di collocare plausibilmente JD in r. tra VI-VII³² e X-XI sec., ovvero in epoca pr.

Si osservino i seguenti dati (nuovamente, in quanto segue prendo in considerazione solo le occlusive e il nesso con “s impura”):

(3) (a) TĒXO > *t'ĕsu > dr. *șes*, ar. *șasu*, *COTĪTU(M) > *kut'itu > dr. *cușit*, ar. *câșutu*, *cușutu*, (b) DĒCE(M) > *d'ĕke > dr. *zece*, ar. *dzate*, DĪCO > *d'iku > dr. *zic*, ar. *dzâcu*, (c) EXTĒRGO > *st'ĕrgu > dr. *șterg*, ar. *aștergu*, CASTĪGO > *kast'igu > dr. *câștig*, ar. *câștig(hed)u*, *ESTĪS → *est'i > dr. *ești*, ar. *ești*.

3. DIVERGENZE E CONVERGENZE DELLE “PALATALIZZAZIONI” IN ROMENO

Sulla base dei dati presentati in (1)-(3) è possibile osservare che i fenomeni di “palatalizzazione” presi in considerazione presentano in r. alcune interessanti peculiarità, debitamente rilevate e descritte dagli specialisti ma ancora insufficientemente spiegate: da un alto, la divergenza in r. lett. – e nelle parlate dr. mer. su cui esso è ampiamente basato – degli esiti di lat. [j]₁-, [d]₁^j, [d g]₁^j (d'ora in poi indicati semplicemente come “[d g]₁^j”), dando per scontato il contesto / _[o u] da JR (1.b) e di lat. [g]₁^{ei} da PV (2.b); dall'altro, la convergenza tra gli esiti di lat. [sk]₁^{ei} da PV (2.c) e di lat. [st]₁^j da JD (3.c).

3.1. La divergenza tra JR e PV

La sorte di lat. [d g]₁^j e lat. [g]₁^{ei} in r. è stata considerata tanto peculiare da essere adottata come uno dei criteri fondamentali la delimitazione tanto dei dial. della lingua r. nel suo complesso³³

³¹ Ion Pătruș, *Vechimea relațiilor lingvistice slavo-române*, in Id., *Studii de limba română și slavistică*, Dacia, Cluj 1974, pp. 101-123, e Id., *Sl. o și o și cronologia elementelor de origine bulgară ale limbii române*, ibid., pp. 237-245.

³² Anche Marius Sala, *op. cit.*, pp. 134-136 e Alexandru Rosetti, *Istoria*, *op. cit.*, p. 335 collocano JD dopo V e VI sec.

³³ A partire in part. da Sextil Pușcariu, *Asupra reconstrucției românei primitive* [1910], in Id., *Cercetări și studii*, Minerva, București 1974, pp.

quanto dei sottodial. del dr.³⁴ Indicando con *[dʒ] e *[dʒ]₁ (cfr. *supra*) gli esiti di lat. [d g]^j e con *[dʒ]₂ l'esito di lat. [g]^{ei}, la situazione contemporanea dr. è grossomodo la seguente:³⁵

pr.	sottodial. valacco	sottodial. del Banato	sottodial. della Crișana	sottodial.del Maramureș	sottodial. moldavo
*[dʒ]	[z]	[dʒ]	[z] ([dʒ])	[dʒ]	[z] ([dʒ])
*[dʒ] ₁	[ʒ]				
*[dʒ] ₂	[dʒ]	[z]	[ʒ]	[dʒ]	[z] ([dʒ])

Relativamente agli esiti di pr. *[dʒ]₁ e *[dʒ]₂, è dunque possibile distinguere in dr. cont. un'area "sett." in cui l'affricata palato-alveolare ha nei due contesti etimologici (che indico convenzionalmente come "dʒo" e "dʒe" rispettivamente) un identico esito, costituita dai sottodial. del Maramureș: "dʒo dʒe", della Crișana: "zo ze", del Banato e moldavo: "zo ze", e una "meridionale" in cui essa ha esiti divergenti, costituita dal solo sottodial. valacco: "zo dʒe". Uno sguardo alla situazione del dr. ant. mostra però che gran parte delle parlate che oggi presentano per pr. *[dʒ]_{1/2} (e

57-101; vd. anche Id., *Limba română*, I. *Privire generală* [1940], Minerva, București 1976, p. 254.

³⁴ In part. da Emil Petrovici, "Repartiția graiurilor dacoromâne pe baza ALR", in «Limba română», 5/1954 (3), pp. 5-17 in poi (v. Matilda Caragiu Marioțeanu, *op. cit.*, pp. 144-151, 155-159; Matilda Caragiu Marioțeanu *et al.*, *op. cit.*, pp. 122-124).

³⁵ Valeriu Rusu, *op. cit.*, p. 171 (sottodial. valacco, comprendente le parlate di Muntenia, Dobrugia, quasi tutta l'Oltenia e Transilvania sud-orientale), pp. 252-253 (sottodial. del Banato), pp. 286, 294 (sottodial. della Crișana, che conserva – e persino estende – [dʒ] in contesti di alternanza morfofonologica), p. 325 e pp. 393-395 (sottodial. del Maramureș e parlata dell'adiacente Țara Oașului), p. 216 (sottodial. moldavo, comprendente in particolare le parlate della Moldavia e della Bucovina storiche, ovvero delle attuali Moldavia e Bucovina romene, Repubblica di Moldavia e Bucovina ucraina, che presenta [dʒ] e [dʒ]_{1/2} conservate sporadicamente e in variazione libera con [z] [ʒ]), p. 363 e carta 140, p. 948 (parlate della Transilvania, che si allineano perlopiù agli esiti dei sottodial. limitrofi). Più in breve, vd. anche Matilda Caragiu Marioțeanu *et al.*, *op. cit.*, pp. 164, 147, 154-155, 160, 133 e Matilda Caragiu Marioțeanu, *op. cit.*, pp. 155-159. Qui e altrove ho uniformato la trascrizione fonetica convertendo i sistemi delle fonti citate in quello dell'IPA, seguendo in part. Matilda Caragiu Marioțeanu, *op. cit.*, pp. 43-46 per la conversione della notazione dell'ALR.

*[dʒ]) una fricativa hanno conservato l'affricata originaria fino al XVII-XVIII sec. e oltre (in alcune zone fino all'inizio del XIX sec.), mentre il sottodial. valacco presentava fin dal XV-XVI sec. la situazione attuale.³⁶ È quindi possibile ricondurre le diverse situazioni dei dialetti dr. "sett." attuali a uno stadio comune che potremmo chiamare "recente", individuando un'area "conservativa" sett. "(dʒ) dʒo dʒe" (situazione conservata in Maramureș ed evoluta negli altri sottodial.) rispetto a una "innovativa" mer. "(z) zo ʒe" (propria del dr. mer. fino a oggi).

La presenza di "dʒo" nelle aree laterali sett. e mer. rispetto al centr. "zo" e la non marcatezza di [dʒ] > [ʒ] rispetto al fenomeno inverso hanno condotto a considerare la peculiare situazione "zo dʒe" del dr. mer. (e "zo dʒe" del mr.) il risultato di un'evoluzione locale dello stadio "dʒo dʒe" "recente" attestato per dr. sett (> ir. "zo ʒe" > "zo ze") e ricostruito per l'ar. Più o meno esplicitamente assunta da tutte le ricostruzioni "tradizionale" del pr.,³⁷ tale spiegazione presenta però l'inconveniente di essere *foneticamente non giustificabile*, in quanto non sussiste alcuna ragione di natura fonetica per cui – come ha proposto ad es. E. Vasiliu³⁸ – /dʒ/ > /ʒ/ / _[o u] mentre /dʒ/ = /dʒ/ / _[e i].³⁹

Per spiegare in maniera plausibile lo sviluppo del dr. mer., «al-

³⁶ Ion Gheție, Alexandru Mareș, *Graierile dacoromâne în secolul al XVI-lea*, EARSR, București 1974, pp. 187-190, 193-200.

³⁷ Vd. la ricostruzione del sistema fonologico del "romeno comune" (pr.) ad es. in Emanuel Vasiliu, *op. cit.*, pp. 97 e sgg.; Alexandru Rosetti, *Istoria*, cit., pp. 335-347; George Ivănescu, *Istoria limbii române* [1980], Junimea, Iași 2000, pp. 213-216; Marius Sala, *op. cit.*, pp. 225-227; Florica Dimitrescu (coord.), *Istoria limbii române. Fonetică, morfosintaxă, lexic*, EDP, București 1978, pp. 79-80; Matilda Caragiu Marioțeanu, *op. cit.*, pp. 93-96; Ion Coteanu, *op. cit.*, p. 27.

³⁸ Emanuel Vasiliu, *op. cit.*, pp. 104-106.

³⁹ Considerando le unità coinvolte nell'ipotetico pr. "dʒo dʒe" > dr. mer. "zo dʒe" in termini di tratti distintivi si osserva che la natura di [dʒ] > [ʒ] è [-continuo][+soluzione ritardata] > [+continuo][-soluzione ritardata], in cui gli unici tratti che distinguono [o u] da [e i], [±arrotondato][±arreato], non giocano alcun ruolo; d'altra parte, l'unico tratto che accomuna [ʒ] a [o u] rispetto a [dʒ] è [+continuo], il quale – essendo le v [+continuo] per natura – è però comune anche a [e i]. Insomma, il contesto [o u] non presenta alcun tratto in più o diverso rispetto a quello [e i] tale giustificare [dʒ] > [+continuo] / _[o u] mentre [dʒ] = [-continuo] / _[e i].

quanto curioso»⁴⁰ o addirittura «incomprensibile»⁴¹ nell'orizzonte esplicativo “tradizionale”, occorre partire – come ha suggerito M. Manoliu Manea⁴² – da un *input* diverso da quello “tradizionale”, ovvero da uno stadio di lingua che chiamerò pr. I (“pr. arcaico”) “*ɖʒo ge*” con JR (lat. [d g]^j > *[ɖʒ]) ma senza PV (lat. [g]^{ci} > *[g], o più verosimilmente *[g^j], *[ʒ] o simili; lo stesso vale ovviamente per lat. [t k]^j [k]^{ci}). In pr. I “*ɖʒo ge*” ha luogo l’innovazione locale (I) *[ɖʒ] > [ʒ], che dà origine a un pr. II con una variante centr. “*ʒo ge*” (dr. mer.+mr.) innovativa rispetto alle varianti conservative “*ɖʒo ge*” sett. (dr. sett.+ir.) e mer. (ar.). In pr. II ha successivamente luogo l’innovazione generale (II) *[g]^{ci} > [ɖʒ] (ovvero PV), che dà luogo a una situazione pr. III (o “pr. tardo”) “*ɖʒo ɖʒe*”, seguita da (III) [ɖʒ]^{ci} > [ɖʒ] in area sud-danubiana (cfr. *supra*).⁴³ L’intrecciarsi di (I)-(III) in pr. dà origine alle diverse situazioni “recenti” storicamente attestate: pr. sett. “*ɖʒo ɖʒe*” = dr. sett. (cfr. *supra* per le evoluzioni successive) > ir. “*ʒo ʒe*” (> “*zo ze*”; cfr. *supra*); pr. centro-sett. “*ʒo ɖʒe*” = dr. mer. (e r. lett.), pr. centro-mer. “*ʒo ɖʒe*” = mr. (poi perlopiù > “*zo ze*”, cfr. *supra*) e infine pr. mer. “*ɖʒo ɖʒe*” = ar.:

		(JR)	(I)	(II: PV)+(III)						
		[d g] ^j > [ɖʒ]	[ɖʒ] > [ʒ]	[g] ^{ci} > [ɖʒ]	+ [ɖʒ] ^{ci} > [ɖʒ]					
		↓	↓	↓						
lat.		pr. I		pr. II			pr. III			
d g ^j	g ^{ci}	ɖʒ	g ^{ci}	pr. sett. (dr. sett.+ir.)	ɖʒ	g ^{ci}	pr. sett. (dr. sett.+ir.)	ɖʒ	ɖʒ	
				pr. centr. (dr. mer.+mr.)	ʒ		pr. c.-sett. (dr. mer.)	ʒ	ɖʒ	
				pr. mer. (ar.)	ɖʒ		pr. c.-mer. (mr.)	ʒ	ɖʒ	
							pr. mer. (ar.)	ɖʒ	ɖʒ	

⁴⁰ Maria Manoliu Manea, *Gramatica comparată a limbilor romanice*, EDP, București 1971, p. 111.

⁴¹ Vasile Arvinte, *Studiu lingvistic asupra Cărții a cincea (A Doua Lege) din Biblia de la București (1688) în comparație cu ms. 45 și cu ms. 4 839, in Monumenta linguae dacoromanorum. Biblia 1688, V. Deuteronomium, Editura Universității «Al.I. Cuza», Iași 1997, pp. 4-6.*

⁴² Maria Manoliu Manea, *op. cit.*, p. 112.

⁴³ Secondo Marius Sala, *op. cit.*, pp. 133-134, pr. *[ʃɖʒ] > ar., mr. [ts ɖʒ] conservandosi però / _[o u] per gli stessi motivi per cui lat. [t d, k g]^{j2} > pr. *[ʃɖ, ɖʒ] in primo luogo, ovvero a causa del carattere “posteriore” delle v in questione (cfr. *supra*).

La cronologia relativa di JR, (i) e PV qui sopra argomentata mi pare confermare la datazione tarda di PV in r. (ipoteticamente collocabile intorno all'VIII sec.⁴⁴) e costituire – nell'ottica di una sua diffusione da centri innovatori della Romània occidentale⁴⁵

⁴⁴ Vd. Roberto Merlo, “Un problema trascurato di fonetica storica romena: la “palatalizzazione delle velari” tra eredità latina e interferenze slave”, in «Dacoromania», 2/2014, accettato per la pubblicazione, al quale rimando per i dettagli fattuali e il quadro teorico. Tale datazione si basa sul fatto che a mio avviso (i) pr. I * [ɟʒ] → pr. II centr. * [ʒ] è frutto di fenomeni di interferenza linguistica psl.-pr., ovvero il risultato dell'«imposizione» (cfr. *infra* n. 79) in r. di un tratto psl. (assenza di * [ɟʒ]) da parte di parlanti nativi sl., nel contesto del bilinguismo psl.-pr. presupposto dalla “simbiosi” culturale storicamente e archeologicamente attestata nel bacino carpatico e nella Penisola balcanica a partire dalla seconda metà VI sec. e in part. tra VIII e X sec. nel territorio compreso tra Carpazi e Balcani dal fiorire di una cultura materiale sl.-r. di sintesi con forti influenze bizantine (vd. Coriolan Horațiu Oprean, *Regiunile nord-dunărene de la provincia Dacia la apariția limbii române (sec. II-VIII)*, in Ioan-Aurel Pop, Ioan Bolovan (coord.), *Istoria României: compendiu*, ed. a 2-a, rev. și ad., Academia Română-Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca 2007, pp. 61-136: pp. 126-130 e Tudor Sălăgean, *Societatea românească la începuturile Evului Mediu (secolele IX-XIV)*, *ibid.*, pp. 137-212: pp. 137-143; Alexandru Madgearu, “The Dridu Culture and the changing position of Romania among the Communist states”, in «Archaeologia Bulgarica», 2/2007 (11), pp. 51-59). Non credo sia un caso che l'areale r. di questa cultura di sintesi “carpato-balcanica”, in cui la presenza stabile di popolazione slavofona in epoca antica è peraltro testimoniata anche dalla presenza di toponimia sl. originaria (v. Emil Petrovici, *Toponime de origine slavo-bulgară pe teritoriul RPR*, in Id., *Studii de dialectologie și toponimie*, EARSR, București 1970, pp. 173-194 e Id., *Toponymes roumains de origine slave présentant le groupe “voyelle + nasale” pour slave commun *ɔ*, *ibid.*, pp. 195-202), coincida a grandi linee con l'area linguisticamente caratterizzata da (i).

⁴⁵ Vd. ad es. Georges Straka, *La dislocation linguistique de la Romania et la formation des langues romanes à la lumière de la chronologie relative des changements phonétique* [1956], in Id., *Le sons et les mots. Choix d'études de phonétique et de linguistique*, Klincksieck, Paris 1979, pp. 193-211: pp. 200-201 e Id., *Naissance et disparition des consonnes palatales dans l'évolution du latin au français* [1965], *ibid.*, pp. 295-345: pp. 320-321, che in un'ottica diffusionista colloca PV nella seconda metà del III secolo proprio perché il r. «avesse il tempo» di partecipare all'innovazione, e O. Densusianu, “Sur l'altération”, op. cit. e Id., *Histoire*, op. cit., pp. 211-212, il quale riteneva l'identità degli esiti r. e it. di PV frutto di propagazione in area r. dall'Italia entro il V-VI sec., posizione oggi per più versi insostenibile.

– un argomento a favore dell'indipendenza di *pv r.* da fenomeni analoghi presenti nelle altre lingue romanze (cfr. *supra*),⁴⁶ se non come un'innovazione “parallela a metà”,⁴⁷ ovvero come sviluppo sul lungo periodo di un fenomeno già avviato ed esistente allo stato latente in lat. parlato (come velari palatalizzate/palatali⁴⁸) ma giunto a compimento (come stadio affricato) in maniera autonoma.

3.2. La convergenza di *pv* e *jd*

Peculiare quanto la divergenza tra *JR* e *PV* sopra discussa ma ancor meno indagata è la convergenza tra *PV* e *JD* nell'esito dei nessi con

⁴⁶ Pareri analoghi hanno espresso da altre prospettive Wilhelm Meyer-Lübke, *op. cit.*, p. 13 – ripreso da Sextil Pușcariu, *Locul limbii române între limbile romanice* [1920], in Id., *Cercetări*, *op. cit.*, pp. 133-169: pp. 144, 152 – e, molto più recisamente, P. Skok, *Zur Chronologie*, *op. cit.* e Id., *Zum Balkanlatein*, *op. cit.* – ripreso da Sextil Pușcariu, “Șteamăt(ă)”, in «Dacoromania», 5 (1927-28), pp. 411-420, Carlo Tagliavini, *op. cit.*, p. 244 (a sua volta ripreso da Benedek E. Vidos, *Manuale di linguistica romanza* [1956], Olschki, Firenze 1975, p. 336 e *ivi n.* 5) e più recentemente da Emanuele Banfi, *Storia linguistica del Sud-est europeo. Crisi della Romania balcanica tra alto e basso medioevo*, Franco Angeli, Milano 1991, p. 63 e Id., *Gemeinromanische Tendenzen 1. Phonetik / Tendenze romanze comuni 1. Fonetica*, in Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (Hrsg.), *Lexikon der Romanischen Linguistik*, II.1. *Latein und Romanisch. Historisch-vergleichende Grammatik der romanischen Sprachen / Le latin et le roman. Grammaire historico-comparative des langues romanes*, Niemeyer, Tübingen 1996, p. 170 e Teresa Ferro, *Latino*, *op. cit.*, p. 118 –, nonché, in anni più recenti e su altre basi ancora, Maximilien Křepinský, *op. cit.*

⁴⁷ Riprendo il concetto da Teresa Ferro, *Le concordanze della lingua romena con i dialetti italiani: storia delle ricerche e prospettive di studio*, in «Philologica Jassyensia», 1-2/2005 (1), pp. 37-51: pp. 50-51.

⁴⁸ Indizi di una differenziazione articolatoria di natura allofonica delle occlusive velari in funzione della vocale seguente sono rintracciabili già nell'evoluzione della lingua latina stessa (Moreno Morani, *op. cit.*, p. 190; AL. ROSETTI, *Recherches*, *op. cit.*, p. 108) e nell'uso in età arcaica di tre grafemi differenti <c k q> (Bruno Migliorini, *L'intacco della velare nelle parlate romanze*, in «Archivio glottologico italiano», 22-23 (1929), pp. 271-301: p. 274; Heinrich Lausberg, *op. cit.*, pp. 276-277), che potrebbero essere indici di un'influenza di una pronuncia rustica (italica) poi bandita dalla reazione purista (Giacomo Devoto, *op. cit.*, pp. 86, 301).

“s impura”: PV *[sk]^{ei}, JD *[st]^{j3} > [ʃt] (2.c) e (3.c). La peculiarità di tale convergenza risiede, da un lato, nell’«unicità» nel panorama romanzo dell’esito r. [ʃt] nel quadro della PV⁴⁹ (per altro uniforme a livello dial., a differenza dei risultati di [k g]^{ei}; cfr. *supra*) e, dall’altro, nel fatto che tale esito eccezionale accomuna fenomeni “tradizionalmente” considerati cronologicamente separati e indipendenti l’uno dall’altro. Nonostante l’eccezionalità dell’identico esito r. [ʃt] per PV e JD, infatti, sulla base dell’esistenza di fenomeni analoghi nella maggior parte delle lingue romanze PV è stato in genere considerato più o meno esplicitamente un fenomeno “romanzo” comune e quindi più antico di JD, caratteristico invece del solo romeno, e di conseguenza i due fenomeni sono stati considerati in rapporto di successione temporale.⁵⁰

Oltre a risolvere la questione della «curiosa» e «incomprensibile» divergenza tra JR e PV in dr. mer., la collocazione di PV r. in un orizzonte cronologico tardo sopra argomentata – per cui mentre JR è fenomeno di epoca lat. PV sarebbe pr. – offre anche *l’opportunità* di riconsiderare la questione dei rapporti tra PV e JD in un’ottica di possibile (parziale) concomitanza alternativa alla visione “tradizionale”, la quale lascia irrisolte alcune questioni. In quanto segue proporrò come ipotesi di lavoro una trattazione unificata di PV e JD, allo scopo di fornire una possibile *spiegazione* coerente sia dell’unicità in ambito romanzo di *[sk]^{ei} > r. [ʃt] in PV (2.c) sia della divergenza di questo rispetto a *[st]^{j2} > r. ʃ [ʃ] in JR (1.c) (da cui PV è in effetti cronologicamente separata) e soprattutto della sua convergenza con *[st]^{j3} > r. [ʃt] in JD (3.c).

3.2.1. PV+JD

Ad un certo punto dell’evoluzione del lat. danubiano devono essere esistite le seguenti possibili sequenze di C oclusiva velare/

⁴⁹ Teresa Ferro, *Latino*, op. cit., p. 268.

⁵⁰ Ad es. PV-JD è la cronologia relativa esplicitamente proposta da Alexandru Rosetti, *Considerații asupra fonologiei istorice a limbii române* [1964], in Id., *Istoria*, op. cit., pp. 569-574, e Emanuel Vasiliu, op. cit., pp. 90, 100; poiché JD presenta esiti uniformi su tutto il territorio di lingua romena mentre PV mostra una differenziazione dial. che essi considerano originaria (cfr. *supra*), Tache Papahagi, *Din epoca*, op. cit. e poi Maximilien Křepinský, op. cit. hanno invece suggerito l’ordine opposto JD-PV.

dentale + v anteriore, conservate nelle prime fasi evolutive del pr. (ovvero pr. I “dʒo ge” e II “ʒo ge”), con lat. *[k g]^{ei} conservati probabilmente realizzati come *[kʲ gʲ] (che uso d’ora in avanti), *[c ɟ] o simili.

	[i]	[e]	[ɛ]
[t]	*COTĪTUM > *kutitu	TĪMET > *teme	TĒRRAM > *tɛrrə
[d]	DĪCŌ > *diku	DĪGĪTUM > *degʲetu	DĒUM > *dɛu
[k]	VICĪNUM > *vekʲinu	CĒNAM > *kʲenə	CAELUM > *kʲɛru
[g]	GINGĪVAM > *gʲengʲie	GĪNĒREM > *gʲenere	GĒMŌ > *gʲɛmu

In seguito al verificarsi di DR e all’inizio di JD, ovvero dell’azione “palatalizzante” di *[j]₃ (cfr. *supra*) sulle dentali per cui verosimilmente *[t d]j³ > *[tʲ dʲ], la situazione doveva presentarsi nel modo seguente, con due serie di occlusive palatalizzate – *[tʲ kʲ] e *[dʲ gʲ] – da un punto di vista acustico probabilmente piuttosto simili e quindi a rischio di confusione:⁵¹

	[i]	[e]	[ɛ]
[t]	*kuʲitu	*teme	*tʲɛrrə
[d]	*dʲiku	*degʲetu	*dʲɛu
[k]	*vekʲinu	*kʲenə	*kʲɛru ⁵²
[g]	*gʲengʲie	*gʲenere	*gʲɛmu

Per spiegare la quasi totale divergenza di PV e JD osservabile in (2), E. Vasiliu, ipotizzando uno stadio intermedio *[tɛ dʒ] identico per i due fenomeni,⁵³ ha presupposto che *[tɛ dʒ]₁ (< [k

⁵¹ Una convergenza simile è presente in alcune aree del dr. in cui [t d]^{ei} si sono palatalizzate in seguito a fenomeni molto più tardi rispetto a quello qui discusso, nelle quali si nota la tendenza alla convergenza tra [t d] palatalizzati in parole come *tem frate deal aude* e [c ɟ] di parole come *ureche ghem cheamă chiar* < ORĪCLA *GLEMUM CLAMAT CLARUS/CLARO (ad es. nel sottodiale. della Crișana: Valeriu Rusu, *op. cit.*, pp. 286, 294-295 e carta 92, p. 923).

⁵² In casi come CAELUM GĒMŌ è verosimile che l’occlusiva già palatalizzata/palatale abbia “assorbito” lo [j]₃ insorgente del dittongo, “neutralizzandone” percettivamente gli effetti: *[kɛlu gɛmu] > *[kʲɛru gʲɛmu] > *[kʲɛru gʲɛmu] = *[kʲɛru gʲɛmu] > r. *cer gem*, ar. *ɟeru dɛmu* (v. anche Emanuel Vasiliu, *op. cit.*, p. 40).

⁵³ *Ibid.*, p. 90.

g]^{ei} da PV) > *[tʃ dʒ] prima che *[t d]^{j3} > *[tɛ dʒ]₂ da JD (successivamente > *[tɛ dʒ]), poiché altrimenti lat. TĒSTUM > pr. **[tʃestu], invece di *[tɛstu] > r. *test*, mr. *ṭost*.⁵⁴

Tuttavia, per rendere conto della mancata convergenza delle occlusive palatalizzate dentali e velari non occorre necessariamente postulare una separazione cronologica dei fenomeni che le hanno generate. Ipotizzando la concomitanza o più probabilmente la parziale sovrapposizione cronologica di PV e JD, è possibile che le due serie non siano converse verso un esito unico che in un solo caso – i nessi con “s impura” – per ragioni sistemiche, ovvero in virtù della “resistenza” conferita all’identità di ciascun membro di tali serie dal posto/ruolo che esso occupava nel sistema di opposizioni con valore distintivo che ancor oggi costituiscono l’articolato e attivo complesso di alternanze morfofonologiche caratteristico della lingua r., il quale prende forma proprio in seguito al verificarsi di PV+JD. Si osservino i seguenti es.:

(5) (a) BARBATUM BARBATOS → *barbatu ~ *barbati > pr. *bərbatu ~ bərbat'i > r. *bārbat* ~ *bārbaṭi*, BATT(U)Ō BATT(U)IS → pr. *batu ~ *bat'i > r. *bat* ~ *baṭi*, CAL(I)DUM CAL(I)DOS → *kaldu ~ *kaldi > pr. *kaldu ~ *kald'i > r. *cald* ~ *calzi* (reg. *caldzi*), RODŌ RODIS → pr. *rodu ~ *rodi > *rodu ~ *rod'i > r. *rod* ~ *rozi*; (b) SACCUM SACCOS → *saku ~ *saki > pr. *saku ~ *sak'i > r. *sac* ~ *saci*, FAC(I)Ō FACIS > *faku ~ *faki > pr. *faku ~ *fak'i > r. *fac* ~ *faci*, FAGUM FAGOS → pr. *fagu ~ *fagi > pr. *fagu ~ *fag'i > r. *fag* ~ *fagi*, ROGŌ ROGAS → pr. *rogu ~ *rogi > *rogu ~ *rog'i > r. *rog* ~ *rogi*

Poiché il sistema di alternanze consonantiche con valore morfologico in cui si inquadrano i risultati attuali di PV+JD: [t d] ~ [tɛ (d)z]⁵⁵ ≈ [k g] ~ [tʃ dʒ] rappresenta uno dei cardini della morfologia r. tanto nominale quanto verbale, la mia ipotesi è che l’alternanza sistematica pr. *[t d] ~ *[tʃ dʒ] ≈ *[k g] ~ *[kʲ gʲ] in precisi contesti morfologici come quelli esemplificati in (5) – in part. opposizione di numero nel nome e di persona nel verbo; si noti il sistema di coppie minime r. *rod* ~ *rozi* ≈ *rog* ~ *rogi* – abbia contribuito in maniera decisiva a evitare la convergenza di *[tʃ dʒ] e *[kʲ gʲ], che restano distinte come *[tɛ dʒ] e *[tʃ dʒ] – stato

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁵⁵ Per il quadro della conservazione di [dʒ] in dr. cfr. *supra*.

conservato in (d)r.⁵⁶ –, e che tale tendenza alla differenziazione si sia estesa anche alle sillabe radicali, dove simili opposizioni con valore morfologico non giocavano alcun ruolo. In altre parole, in termini come ad es. lat. *COTĪTUM > pr. *[kut'itu] > r. *cuțit* e lat. VICĪNUM > pr. *[vek'inu] > r. *vecin*, pr. *[tʲ] e *[kʲ] non si sarebbero confuse in virtù del valore essenziale che la distinzione tra esse rivestiva nell'economia del sistema di opposizioni delle alternanze morfofonologiche.

Un indizio del ruolo centrale del valore delle alternanze morfofonologiche in tale evoluzione è fornito, credo, da un elemento in apparente contrasto con questa ipotesi, ovvero la più volte menzionata convergenza di *[sk]^{e,i} e *[st]^{j3} rispetto alla divergenza di *[k]^{e,i} e *[t]^{j3}. Si osservino i seguenti ess.:

- (6) (a) GŪSTŌ - GŪSTAS → *gustu - *gusti > *gustu - *gust'i > *gustu - *guʃt'i > r. *gust - guști*, CRESCŌ - CRESCIS → *kresku - *kreski > *kresku - *kreski > *kresku - *kreʃki > r. *cresc - crești*;
 (b) PASSUM - PASSOS → pr. *pasu - *pasi > *pasu - *pasi > *pasu - *paʃi > r. *pas - pași*, LAXO - LAXAS → pr. *lasu - *lasi > *lasu - *las'i > *lasu - *laʃi > r. *las - lași*

In (6.a) *[s] > *[ʃ] (o *[ɕ] o simili) / _cʲ per assimilazione;⁵⁷ in questa fase, contemporanea a serie come (6.b), il ruolo “forte” di marca morfofonologica è stato assunto dall'alternanza *[s] ~ *[ʃ], che rivestiva (e riveste) tale funzione in numerosissimi altri casi di questo tipo, lasciando via libera alla convergenza di *[tʲ] e *[kʲ], “sollevati” dal ruolo di marche morfologiche, in un unico suono *il cui risultato odierno* (cfr. *infra*) è [t]: r. *gust - guști*, *cresc - crești*, in cui la marca morfofonologia “forte” è data dall'alternanza “non palatale” (alveolare) ~ “palatale” (palato-al-

⁵⁶ In ar. tale distinzione si mantiene non nel diverso luogo di articolazione dei due esiti bensì nel fatto che a differenza degli esiti di *[kʲ gʲ] gli esiti di *[tʲ dʲ] – probabilmente attraverso un'articolazione secondaria velare *[tʲʰ dʲʰ] – hanno indotto la centralizzazione della v anteriori o del dittongo [ɛa] successivi: es. *COTĪTUM VICĪNUM > pr. *[kut'itu] [vek'inu] > ar. *cuțātu* (> *cățutulcuțutu*) *veřinu*; cfr. anche TĒNET CĒNAM DĒCEM *GENNAM > ar. *řani řinā đafi* (< **đeaři*) *đeanā*.

⁵⁷ Come accade ad es. in MŪSCŪLUM PŪSTŪLAM ASCLAM (<*ASTŪLAM) > *musku *puskla *askla > *muʃklu *puʃkle *aʃkle > r. *mușchi pușche așchie* o nel r. substandard *deșchide*, cfr. ar. *dışçl'idu* < DISCLŪDĒRE per standard *deșchide*.

veolare) [s] ~ [ʃ].⁵⁸ Analoga convergenza ha quindi avuto luogo anche in contesti non interessati da alternanze morf fonologiche (es. interno di parola: EXTĒRGO > *stĒrgu > *stjĒrgu > *ʃtĒrgu > r. *șterg*, SCĪO > *skiu > *skĭu > *ʃtĭu > r. *știu*; o in PĪSCEM PĪSCES → *peske *peski > *peʃkĭe *peʃkĭi > r. *pește pești*).

In conclusione, rispetto alla visione “tradizionale” che li tratta come fenomeni separati (e generalmente irrelati, se non nel quadro di una generica “tendenza alla palatalizzazione” più marcata in r. che nelle altre lingue romanze⁵⁹), mi pare esistano buoni argomenti per considerare almeno in parte PV+JD in r. come aspetti di un unico processo, in quanto la mancata fusione di *[t d]^{j3} e *[k g]^{ei} “tradizionalmente” motivata attraverso una diversa cronologia dei fenomeni può essere spiegata anche in altro modo.⁶⁰

3.2.2. Sull'origine di r. [ʃt] da PV+JD

Quanto detto finora può rendere conto della convergenza di PV+JD

⁵⁸ Il fatto che in simili contesti all'alternanza [s] ~ [ʃ] è attribuito il ruolo di marca morfologica è suggerito anche dalla sua estensione a contesti come il nesso [str] in cui non si verifica per via fonetica (es. STRĪGO > r. *strig*): es. r. *albastru albastri*, forma conservata reg., es. nel distretto di Năsăud (George Ivănescu, *Istoria*, op. cit., p. 214) → *albastru albaștri*. L'alternanza [t] ~ [ʃt] è stata estesa anche a [tr] in ar.: es. m.sg. *iatru* ~ pl. *iaṭrâ*, sg.1 *alatra* ~ 2 *alaṭrâ* (accanto ad *alatri*), dove accanto a quelle in *-ști* (cfr. 2.c) esistono forme a circolazione ridotta in *-ștâ* (Valeriu Rusu, op. cit., pp. 452-453), es. 2.sg. *creștâ*, m.pl. *peștâ*, *angustâ*, che Tache Papahagi, *Dicționar*, op. cit., p. 25 considera originarie ma che paiono più verosimilmente frutto di simili incroci analogici con i tipi [t] ~ [ʃt], [k] ~ [ʃk]. L'analogia non pare però aver toccato il nesso [skr]: es. r., ar. *cuscru* ~ *cuscri*.

⁵⁹ Sextil Pușcariu, *Limba română*, II. *Rostirea*, EARPR, București 1959, p. 187; Octave Nandris, op. cit., p. 229; Iancu Fischer, *Latina dunăreană. Introducere în istoria limbii române*, EȘE, București 1985, p. 71; Teresa Ferro, *Latino*, op. cit., p. 119.

⁶⁰ Sarebbe anche possibile ipotizzare, come hanno fatto Papahagi e Křepinský (cfr. *supra*), che JD abbia avuto luogo prima di PV, ed è un'ipotesi che merita di essere presa in considerazione (il diverso comportamento di ar. [ʃt] < *[tʃ] e [ʃk] < *[kʃ], cfr. *supra*, potrebbe spiegarsi in questo modo). Per ragioni di spazio mi limito qui a osservare che anche in questo caso la convergenza di *[ʃtʃ] < *[ʃtʃ] e *[ʃkʃ] < *[ʃkʃ] credo si potrebbe spiegare con il ricorso al valore morfologico dell'alternanza *[s] ~ [ʃ].

nel caso dei nessi con “s impura”, ma non spiega perché l’esito di tale convergenza sia proprio tale [ʃt] così «unico». L’eccezionalità di r. *št* [ʃt] nel panorama romanzo credo non possa essere adeguatamente spiegata senza tenere conto del «raro se non unico»⁶¹ esito *št* [ʃt] del bulgaro a partire da fenomeni analoghi.

Nel passaggio dal psl. a. al psl. t. hanno luogo fenomeni di “palatalizzazione” e “jodizzazione” *analoghi* a quelli che avvengono in pr. e che produrranno esiti *identici* a quelli r. in part. in area sl. mer. (dial. štokavi del serbo, bg., mac. dial. e ase.)⁶²; bg. [ʃt] (e la sua controparte sonora *žd* [ʒd], assente in r. nell’elemento lat. ma presente nei prestiti sl.) risulta infatti dalla “prima palatalizzazione” (1PV) di psl. a. *[sk zɡ]^{e,i1} e della “jodizzazione” slava (JS) di psl. a. *[sk zɡ]^j e *[st zd]^j – in cui, in bg., mac. dial. e ase., confluiscono anche psl. a. *[t d]^j, *[kt gt]^{i,i1} –,⁶³ fenomeni collocabili grossomodo tra V e VIII sec.⁶⁴ Inoltre in sl. mer. l’evoluzione di psl. *[sk zɡ] nel quadro della “seconda palatalizzazione” (2PV) presenta almeno in parte un netto parallelismo quella di 1PV, per cui psl. a. *[sk zɡ]^{e,i2} > psl. t. *[sts zɔz] > sl. mer. [st zd] in posizione mediale/[ts ɔz] in posizione iniziale (accanto a [sts zɔz]

⁶¹ Terence R. Carlton, *Introduction to the Phonological History of the Slavic Languages*, Slavica Publisher Inc., Columbus 1990, p. 139.

⁶² Esiti [ʃtʲ ʒdʲ] per psl. a. *[sk zɡ]^{e,i1} (1PV) e [ʃt zd]^j *[sk zɡ]^j (JS), nonché per [sk zɡ]^{e,i2} (2PV; cfr. *infra*), compaiono anche in ceco e slc., ma è fenomeno limitato ai soli dial. cechi della Boemia e slc. centr. (Terence R. Carlton, *op. cit.*, p. 141; Mario Enrietti, “L’origine e il diffondersi di *št* < *šč* e *žd* < *ždž* in slavo”, in «Europa Orientalis», 1/2001 (20), pp. 5-15: p. 10), di origine recente (XIV sec. in ceco) e verosimilmente mer. (*ibid.*, pp. 10-11).

⁶³ George Y. Shevelov, *op. cit.*, pp. 207-223, 248-263; André Vaillant, *Grammaire comparée des langues slaves*, I. *Phonétique*, IAC, Lyon 1950, pp. 48-49, 65-67, 78-79; Terence R. Carlton, *op. cit.*, pp. 112-117, 137-144; Indico con “^{e,i1}” la posizione costituita da psl. a. **ě ē ī i* (*ibid.*, p. 115), verosimilmente *[æ æ: i i:] (> ase. *e ě ь i + ě* < psl. a. **e i l* _NC, N#), < bsl. **i ī ei e ē*. Dora Ivanova-Mirčeva, Ivan Haralampiev, *Istorija na bǎlgarskija ezik*, V. Tǎrnovo, Faber 1999, pp. 83-85 spiegano tale convergenza attraverso «l’anticipazione» di un elemento palatale [ʃ] nell’evoluzione di psl. a. *[t d]^j (< *[t d]^j *[kt gt]^{i,i1}).

⁶⁴ George Y. Shevelov, *op. cit.*, pp. 303, 633. Lo studioso, *ibid.*, pp. 214-215, ritiene che per quanto riguarda lo sviluppo di psl. a. *[t d]^j la differenziazione dial. del protobulgaro debba essere piuttosto antica: psl. a. *[t d]^j > psl. t. *[tɛtɛ dɔdɔ] > pbg. *[tɛtʲ dɔdʲ], che si confonde insieme a *[ɛtɛ dɔz] e *[ʃtʲ ʒdʲ] (< psl. a. *[st zd]^j e *[sk zɡ]^{e,i1}) in *[ʃtʲ ʒdʲ] > bg. [ʃt ʒd].

conservato)⁶⁵. Si osservino i seguenti es. (mi limito ad alcuni es. per le occlusive sorde):

(7) (a) psl. a. **skit-* > ase. *štitb* ‘scudo’, mac., bg. *štit*, scr. *štit*, slc, cec. *štit* (1pv); (b) (i) psl. a. **priskj-* > mac., bg. *prišt* ‘foruncolo’, scr. *prīšt*, slc. *prjšt*; psl. a. **kist-jo-m* > ase. *čišto*; (ii) psl. a. **matj-* > bg., se. *mašteha* ‘matrigna’, mac. dial. *maštea*; (iii) psl. a. **mogŕi* > **mokŕt* > bg. *mošt* ‘forza, potere’, ase. *mošt*; (js) (c) (i) psl. a. **skaip-* > bg. *cepja* ‘dividere’, mac. *cepi*, scr. *cepati* ‘tagliare (legna)’, se. serbo *céglb* (accanto a *scéglb*); (ii) ase. *ljubskb* ‘umano’ → n.pl. *ljubstii*, *đbska* ‘tavola’ → l.sg. *đbstě* (2pv)

Peculiari esiti identici da fenomeni analoghi, però considerati indipendenti gli uni dagli altri e ritenuti, ciascuno nel proprio ambito, frutto di una dissimilazione non condizionata da fattori esterni di una fase intermedia *[ʃj] > [ʃt].⁶⁶ Tuttavia, la constatazione che in ambito tanto romanzo quanto slavo tali esiti siano “eccentrici” e caratteristici proprio delle lingue delle rispettive famiglie che per secoli sono evolute in una situazione di parziale «coterritorialità»⁶⁷ e quindi molto verosimilmente di bilinguismo, così come il fatto che dal punto di vista cronologico le evoluzioni psl. e pr. avvengono nel medesimo arco temporale (ca. VI/VII-X sec., cfr. *supra*), rendono l’ipotesi che le due evoluzioni siano completamente irrelate piuttosto inverosimile (anche senza scomodare il rasoio di Ockham) e suggeriscono di considerare la questione dell’origine di r. *št* e bg. *št* [ʃt] *anche* dal punto di vista dell’interferenza linguistica.

⁶⁵ Vd. George Y. Shevelov, *op. cit.*, pp. 294-301; André Vaillant, *Grammaire*, *op. cit.*, pp. 49-55, 78-79, Terence R. Carlton, *op. cit.*, pp. 120-127; rappresento con “^{e.i.2}” la posizione costituita da psl. **ě₂ i₂* (*ibid.*, pp. 121), verosimilmente *[æ i] (> ase. *ě i*) < bsl. **ai*. Per altri es. del duplice trattamento in ase. vd. André Vaillant, *Manuel de vieux slave*, I. *Grammaire*, Institut d’Étude Slaves, Paris 1964, pp. 67-68, 82.

⁶⁶ Per il r. vd. ad es. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, § 425 o Octave Nandris, *op. cit.*, p. 146 (il quale nota *en passant* l’esistenza di [ʃt] nelle lingue slave); per il bg. vd. ad es. George Y. Shevelov, *op. cit.*, pp. 250; André Vaillant, *Grammaire*, *op. cit.*, pp. 48-49, 70-71; Terence R. Carlton, *op. cit.*, pp. 112-116; Alexander M. Schenker, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁶⁷ George Y. Shevelov, *op. cit.*, pp. 160-161; Petre P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești. Problemele istoriografie române* [1969], Minerva, București 2000, pp. 102-110.

Per render conto di tale interferenza in questa sede mi colloco provvisoriamente⁶⁸ nel solco dell'interpretazione "tradizionale", che presuppone per entrambe le evoluzioni, bg. e r., una identica fase intermedia *[ʃʃ].⁶⁹ Per il pr. non è inverosimile ammettere che gli elementi occlusivi di pr. *[ʃkʲ] *[ʃtʲ] < *[stʲ]^{j3} *[skʲ]^{ci}, una volta sollevati dal ruolo di marcatori morfologici e conseguentemente sottratti alle "restrizioni di movimento" imposte dal sistema di opposizioni in cui tale ruolo li "bloccava", possano aver evoluto liberamente convergendo in un esito *[ʃʃ], *[tʃ] o simili – come probabilmente già in (1.c): es. PASTIŌNEM FASCIAM > *pəʃʃʲune *faʃʃʲe > r. *pășune fașă* – e dando quindi luogo ai nesi pr. *[ʃʃ], *[tʃ] o simili. Per lo sl., questa fase sarebbe conservata in area sett. (incluso ceco e slc. a. e gran parte dei loro dial. odierni, cfr. *supra*), come mostrato i corrispondenti di (7) (a) sln. *ščit*, pol. *szczyt*, rus. *ščit*, brus., ucr. *ščyt*, (b) (i) sln. *prjšč*, pol. *pryszcz*, rus., brus., ucr. *pryšč*, rus. *čišču*, pol. *czyszczę*.

In una situazione di bilinguismo psl.-pr. come quella che i dati linguistici e archeologici consentono di presumere (cfr. *supra*, n. 43), è verosimile ipotizzare che i parlanti LI della «lingua sorgente» (LS) in cui *[ʃʃ] > [ʃt] era presente o in corso abbiano «imposto» nell'altra, la «lingua ricevente» (LR) che parlavano come L2, tale tratto della propria LI.⁷⁰ Benché condivida il parere di Al. Niculescu secondo cui l'identica e peculiare evoluzione [ʃʃ] > [ʃt] in bg. e r. costituisce «la prova di una *simbiosi* "primaria" romano-slavica»⁷¹, allo stato attuale mi pare difficile dire con certezza quale

⁶⁸ Un'analisi approfondita del problema richiederebbe di toccare anche alcune questioni di linguistica storica sl. che non è qui possibile affrontare, ad es. la fondatezza della supposizione che psl. a. *[sk zg]^{ci} > *[ʃʃ ʒdʒ] inizialmente anche in sl. mer. (cfr. *infra*), fatto non attestato ma presupposto per analogia con psl. a. *[k g]^{ci} > [ʃ ʒ], o l'effettiva esistenza e le eventuali natura ed estensione del «daco-slavo» (E. Petrovici) e dello slavo pannonico, così come la relazione tra essi.

⁶⁹ Mario Enrietti, "L'origine", op. cit., p. 8-9.

⁷⁰ Adotto la terminologia e il quadro teorico di Frans van Coetsem, *A General and Unified Theory of the Transmission Process in Language Contact*, Winter, Heidelberg 2000, in cui il concetto di «imposizione» (*imposition*) equivale grossomodo al mutamento «indotto dal cambiamento (o sostituzione) di lingua» (*shift-induced*) di Sarah G. Thomason, Terrence Kaufman, *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1988.

⁷¹ Alexandru Niculescu, *România Slavica*, in Id., *L'altra latinità*, op. cit., pp. 95-104: p. 104.

sia la LS e quale la LR, e mi attengo pertanto alle conclusioni di M. Enrietti che a proposito di tale sviluppo afferma:

Non si può stabilire [...] se esso sia cominciato in slavo e si sia esteso al romeno o viceversa. Tutto fa supporre che sia sorto in una comunità bilingue slavo-romena [...]. Si può pensare che lo sforzo di comprensione reciproca, oppure l'interferenza tra due sistemi linguistici diversi abbiano portato a semplificare le strutture fonetiche.⁷²

Un simile scenario invita peraltro a ripensare il fenomeno delle interferenze psl-pr. in un quadro teorico più raffinato di quello "tradizionale". Il fatto che – quantomeno allo stato attuale delle conoscenze e delle analisi dei fenomeni – nel comune sviluppo di pr. e psl. non sia possibile individuare inequivocabilmente una «agentività» suggerisce che esso si possa collocare tra quei casi di «neutralizzazione» della distinzione tra LS e LR, caratteristici delle situazioni di bi- o plurilinguismo bilanciato, in cui nei parlanti L1 e L2 sono ugualmente cognitivamente «dominanti»⁷³. Sorta all'interno di una comunità bilingue pr.-psl. in un'epoca in cui le due popolazioni erano ancora largamente «coterritoriali», verosimilmente nel contesto della "simbiosi" sl.-r. testimoniata dalla cultura materiale unitaria sl.-r. che prender forma nelle attuali Romania mer. e Bulgaria sett. tra VIII e X sec. (cfr. *supra.*, n. 43), tale innovazione si sarebbe poi generalizzata indipendentemente nel restante territorio delle due lingue.

4. CONCLUSIONI

Nella linguistica storica romena è da sempre molto forte la tendenza a interpretare varie peculiarità del r., a volte anche in modo non obiettivo, quasi assiomaticamente come fenomeni "endogeni", ovvero come sviluppi interni di tendenze latino-romanze ovvero di sostrato oppure come sviluppi interni autonomi, secondo un implicito "principio di parsimonia" che potremmo illustrare

⁷² Mario Enrietti, "L'origine", *op. cit.*, p. 9; parere simile ha espresso Peter R. Petrucci, *Slavic features in the history of Rumanian*, LINCOM, München-Newcastle 1999, p. 56.

⁷³ Frans van Coetsem, *op. cit.*, pp. 82 e sgg.

con le parole di R. Lass, sostenitore del primato dell'endogenia nelle spiegazioni linguistiche:

Therefore, in the absence of evidence [ovvero prove decisive a favore dell'uno o dell'altro], an endogenous change must occur in any case, whereas borrowing is never necessary. If the (informal) probability weightings of both source-types converge for a given character, then the choice goes to endogeny.⁷⁴

Tuttavia, come hanno sottolineato S.G. Thomason e T. Kaufman, occorre una certa cautela nel rifiutare una spiegazione basata sul contatto fra lingue solo perché evoluzioni interne analoghe sono state osservate aver luogo in altri casi in lingue geneticamente correlate; infatti, «in quanto persino i cambiamenti più naturali spesso mancano di aver luogo, quando un certo cambiamento avviene è sempre opportuno domandarsi perché l'abbia fatto».⁷⁵

Il mio obbiettivo è stato quello di mettere in luce alcune di quelle che mi paiono essere insufficienze interpretative ed esplicative della visione “tradizionale” della storia della lingua romena, in particolare nel considerare *pv* un fenomeno romanzo e nel separarlo dal *jd* e nel considerare pr. *[dʒ]^{o,u} > [ʒ] e *[sk st]ⁱ > [ʃt] solo dal punto di vista dell'evoluzione spontanea. Da un lato, indagando la cronologia di *pv* in relazione ad una peculiare evoluzione divergente del dr. mer. (lat. [d g]^j / _[o u] > r. [ʒ] ≠ lat. [g]^{ei} > r. [dʒ]), che ritengo di probabile origine psl.,⁷⁶ ho avanzato l'ipotesi

⁷⁴ Roger Lass, *Historical linguistics and language change*, CUP, Cambridge 1997, p. 209.

⁷⁵ «[S]ince even the most natural changes often fail to occur, it is always appropriate to ask why a particular change happened when it did» (Sarah G. Thomason, Terrence Kaufman, *op. cit.*, p. 59. Trad. mia – R.M.).

⁷⁶ A tale proposito vorrei sottolineare che, come suggerisce Al. Niculescu, *România*, *op. cit.*, p. 103, gli effetti della “simbiosi” culturale e del bilinguismo devono aver avuto «ricadute su entrambi i sistemi linguistici», dando luogo anche a interferenze pr.-psl., ancora poco studiate (a differenza di quelle più recenti r.-sl.): passi importanti in questa direzione hanno mosso, ad. es., Giuliano Bonfante, *Influsso del protoromeno sul protoslavo* [1966], in Id., *Studii*, *op. cit.*, pp. 233-258 e, sulle sue orme, Mario Enrietti, che ha dedicato una parte consistente delle proprie ricerche alla questione – “Considerazioni”, *op. cit.*; Id., “L'apertura”, *op. cit.*; Id., “La caduta degli *jer* quarta «legge» del protoslavo?”, in «Ricerche slavistiche», 15-16 (1998-1999),

(sostenuta anche da altri argomenti) che in r. essa sia “tarda” (VIII sec.?) e quindi “indipendente” da fenomeni analoghi presenti in altre lingue romanze. Dall’altro lato, sulla base di questa verosimile datazione “tarda” e di una doppiamente peculiare evoluzione convergente del r. (pr. *[skʲ] > r. [ʃt] = pr. *[stʲ] > r. [ʃt]), ho messo in relazione PV con JD, “tradizionalmente” considerati o trattati come fenomeni cronologicamente indipendenti, cercando di formulare una interpretazione coerente di tale convergenza, che poco o nulla ha attirato l’interesse degli specialisti. Nel contesto di questa seconda analisi infine messo in relazione l’evoluzione r., unica in ambito romanzo, con la pressoché identica evoluzione sl. mer. e in particolare bg., quasi altrettanto unica in ambito sl., ipotizzando – anche sulla base delle ricerche di altri studiosi e in alternativa alle versioni “tradizionali” della linguistica storica r. e sl. – che esse siano il frutto una evoluzione comune pr.-psl. nel contesto di un bilinguismo bilanciato e comunitario antico (VIII-X sec.?).

I risultati di queste indagini analisi, se confermati, mi pare mettano in luce come nell’evoluzione dell’innegabile eredità latina del r. si intreccino strettamente innovazioni dovute a sviluppi interni e a interferenze esterne, confermando che quella del r. è la «continuità tra rotture»⁷⁷ di una «romanità

pp. 87-97; Id., “Palatalizzazioni slave e romanze nella Penisola balcanica”, in «Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria», 1/1999 (21 – 10 n.s.), pp. 13-18; Id., “L’origine”, op. cit.; Id., “Protoslavo e protoromeno (rapporti fonologici)”, in «Quaderni di studi italiani e romeni», 1 (2003), pp. 121-128; vd. anche Roberto Merlo, *Problema raporturilor lingvistice timpurii între slavi și români: despre o posibilă influență protoromână asupra protoslavei*, in Ofelia Ichim, Florin T. Olariu (coord.), *Spațiul lingvistic și literar românesc din perspectiva integrării europene*, Triton, Iași 2004, pp. 81-105 –, ma la strada è ancora in gran parte da percorrere.

⁷⁷ A tale proposito vorrei sottolineare che, come suggerisce Al. Niculescu, *România*, op. cit., p. 103, gli effetti della “simbiosi” culturale e del bilinguismo devono aver avuto «ricadute su entrambi i sistemi linguistici», dando luogo anche a interferenze pr.-psl., ancora poco studiate (a differenza di quelle più recenti r.-sl.): passi importanti in questa direzione hanno mosso, ad. es., Giuliano Bonfante, *Influsso del protoromeno sul protoslavo* [1966], in Id., *Studii*, op. cit., pp. 233-258 e, sulle sue orme, Mario Enrietti, che ha dedicato una parte consistente delle proprie ricerche alla questione – “Considerazioni”, op. cit.; Id., “L’apertura”, op. cit.; Id., “La caduta degli *jer* quarta «legge» del protoslavo?”, in «Ricerche slavistiche», 15-16 (1998-1999), pp. 87-97; Id., “Palatalizzazioni slave e romanze nella Penisola balcanica”, in

off limits»,⁷⁸ una latinità per gran parte della sua storia culturalmente e linguisticamente “oltre i confini” della latinità occidentale e “al confine” con le lingue e le culture “altre” dell’Europa centro- e sud-orientale, la lunga convivenza con le quali le ha conferito la sua particolarissima fisionomia attuale. Lungi dal presentarsi come conquiste definitive e irrefutabili (soprattutto per quanto riguarda la cronologia e l’effettivo svolgimento dei fenomeni), quelle che ho avanzato sono ipotesi di lavoro, che attendono emendamenti, conferme o smentite e soprattutto ulteriori e più approfondite indagini.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI⁷⁹

- Arvinte Vasile, *Studiu lingvistic asupra Cărții a cincea (A Doua Lege) din Biblia de la București (1688) în comparație cu ms. 45 și cu ms. 4 839*, in *Monumenta linguae dacoromanorum. Biblia 1688, V. Deuteronomium*, Editura Universității «Al.I. Cuza», Iași 1997, pp. 1-69
- Caragiu Marioțeanu Matilda, *Compendiu de dialectologie română nord- și sud-dunăreană*, EȘE, București 1975
- Carlton Terence R., *Introduction to the Phonological History of the Slavic Languages*, Slavica Publisher Inc., Columbus 1990
- Densusianu Ovid, *Histoire de la langue roumaine*, I. *Les origines* [1901], II. *Le seizième siècle* [fasc. 1: 1914, fasc. 2: 1932, fasc. 3: 1938], ediție critică și note de V. Rusu, prefață de B. Cazacu, «Grai și suflet – Cultura națională», București 1997

«Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria», 1/1999 (21 – 10 n.s.), pp. 13-18; Id., “L’origine”, op. cit.; Id., “Protoslavo e protoromeno (rapporti fonologici)”, in «Quaderni di studi italiani e romeni», 1 (2003), pp. 121-128; vd. anche Roberto Merlo, *Problema raporturilor lingvistice timpurii între slavi și români: despre o posibilă influență protoromână asupra protoslavei*, in Ofelia Ichim, Florin T. Olariu (coord.), *Spațiul lingvistic și literar românesc din perspectiva integrării europene*, Triton, Iași 2004, pp. 81-105 – ma la strada è ancora in gran parte da percorrere.

⁷⁸ Alexandru Niculescu, *All'alba del romeno: la transizione romanza*, in Id., *L'altra latinità*, op. cit., pp. 79-94: p. 89.

⁷⁹ Poiché la bibliografia completa è debitamente indicata per esteso nelle note, riporto qui soltanto i testi principali.

- Enrietti Mario, “L’origine e il diffondersi di *št’ < šč’ e žd’ < ždž’* in slavo”, in «Europa Orientalis», 1/2001 (20), pp. 5-15
- Ferro Teresa, *Latino e lingue balcaniche nella formazione del romeno*, CUECM, Catania 1992
- Gheție Ion, Mareș Alexandru, *Graiurile dacoromâne în secolul al XVI-lea*, EARSR, București 1974
- Herman József, *La chronologie de la transition: un essai*, in Id. (a c. di), *La transizione dal latino alle lingue romanze*, Atti della Tavola Rotonda di Linguistica Storica (Università Ca’ Foscari di Venezia, 14-15 giugno 1996), con la collaborazione di Luca Mondin, Niemeyer, Tübingen 1998, pp. 5-26
- Ivănescu George, *Istoria limbii române* [1980], îngrijirea ediției, indice de autori și indice de cuvinte de Mihaela Paraschiv, Junimea, Iași 2000
- Lausberg Heinrich, *Linguistica romanza*, 1. *Fonetica*, trad. di Nicolò Pasero, Feltrinelli, Milano 1976
- Manoliu Manea Maria, *Gramatica comparată a limbilor romanice*, EDP, București 1971
- Merlo Roberto, “Un problema trascurato di fonetica storica romana: la “palatalizzazione delle velari” tra eredità latina e interferenze slave”, in «Dacoromania», 1/2014, in corso di stampa
- Nandris Octave, *Phonétique historique du roumain*, Klincksieck, Paris 1963
- Niculescu Alexandru, *L’altra latinità. Storia linguistica del romeno tra Oriente e Occidente*, a c. di Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cefruga, Roberto Scagno, Verona, Fiorini 2007
- Pop Ioan-Aurel, Bolovan Ioan (coord.), *Istoria României: compendiu*, ed. a 2-a, rev. și ad., Academia Română-Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca 2007
- Panaiteșcu Petre P., *Introducere la istoria culturii românești. Problemele istoriografiei române* [1969], ed. îngr. și studiu introductiv de Dan H. Mazilu, Minerva, București 2000
- Pătruț Ion, *Studii de limba română și slavistică*, Dacia, Cluj 1974
- Petrovici Emil, *Studii de dialectologie și toponimie*, volum îngrijit de Ion Pătruț, Béla Kelemen, Ion Mării, EARSR, București, 1970
- Petrucci Peter R., *Slavic features in the history of Rumanian*, LINCOM, München-Newcastle 1999

- Posner Rebecca, *The Romance Languages*, Cambridge University Press, Cambridge 1996
- Pușcariu Sextil, *Cercetări și studii*, ediție îngrijită de Ilie Dan, prefață de G. Istrate, Minerva, București 1974
- Rosetti Alexandru, *Istoria limbii române*, ediție definitivă, EȘE, București 1986
- Rusu Valeriu (coord.), *Tratat de dialectologie românească*, Scrisul românesc, Craiova 1984
- Sala Marius, *Contributions à la phonétique historique du roumain*, Klincksieck, Paris 1976
- Shevelov George Y., *A Prehistory of Slavic. The Historical Phonology of Common Slavic*, Winter, Heidelberg 1964
- Vaillant André, *Grammaire comparée des langues slaves*, I. *Phonétique*, IAC, Lyon 1950
- Vasiliu Emanuel, *Fonologia istorică a dialectelor dacoromâne*, EARSR, București 1968

KEY WORDS: Romance velar palatalization; Romanian dental yodization; Slavic-Romanian linguistic contacts; Romanian historical grammar.

PAROLE CHIAVE: Palatalizzazione delle velari romanze; jodizzazione delle dentali in romeno; contatti linguistici slavo-romeni; grammatica storica romena.

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss the “traditional” interpretation given in Romanian historical linguistics to some particular features of “velar palatalization” (VP) and “dental yodization” (DY) in Romanian, which has enjoyed little attention and/or received no consistent explanation in literature. On the one hand, the author discusses the chronology of VP in connection with the peculiar divergent evolution in southern Dacoromanian (and therefore in literary Romanian) of lat. [d g]^j / _[o u] > r. [ʒ] and lat. [g]^{ci} > r. [dʒ], advancing the hypothesis that in Romanian VP is not a “Latin-Romance” phenomenon but a relatively late “(Proto)Romanian” one (8th century?) and as such it is independent from analogous phenomena that took place in other Romance languages. On the other hand, based on both this “late” dating and the doubly peculiar convergent evolution of pr. *[sk]^j > r. [ʃt] and pr. *[st]^j > r. [t], the author provides a unified account of VP and DY, generally considered “late” and consequently chronologically distinct from VP. Such being the context, the final section of the paper discusses the unique development of pr. *[sk]^{ci} > r. [ʃt] in Romanian in connection with the almost equally distinctive development of Proto-Slavic *[sk]^{ci} *[st]^j > [ʃt] in southern Slavic and

particularly in Bulgarian, concluding that both appear to be the result of a ancient (8th-10th century?) common evolution originated in a bilingual community.

AUX FRONTIÈRES DE L'ÉCONOMIE VERTE:
LA «TRANSITION» LEXICALE ENTRE ÉCONOMIE
ET ENVIRONNEMENT¹
Maria Margherita Mattioda
Marie-Berthe Vittoz

Au cours de ces dernières années nous avons assisté sur la scène médiatique à une réaffirmation des priorités liées aux thèmes écologiques et à l'épanouissement des discours environnementaux dans le domaine économique. Cela a été l'effet moins direct de la sensibilisation opérée par les milieux scientifiques aux impératifs écologiques, dont la prise en compte par les instances politiques, sociales et économiques était devenue fondamentale, que de l'appropriation de nouvelles pistes issues des débats autour du développement durable par le champ économique. Plus particulièrement, ce croisement de deux domaines «séparés» à l'origine et récemment retrouvés dans la branche appelée dans un premier temps «économie de l'environnement»² a modifié la ligne subtile de démarcation de ces deux secteurs. Tout en modifiant de quelque sorte les modalités expressives propres à chacun d'eux, il en a remodelé les contours ouvrant ainsi la nouvelle frontière de l'économie verte et du *green business*.

Depuis toujours l'économie et l'écologie sont associées, comme le montrent bien l'étymon commun des deux termes (la racine grecque «*ôikos*»), ainsi que la définition courante affichée dans les dictionnaires où l'économie est souvent définie comme la gestion sage et rationnelle des ressources.³ Toutefois,

¹ Marie-Berthe Vittoz est l'auteur de l'introduction et de la partie 1; Maria Margherita Mattioda est l'auteur de la partie 2, 3 et de la conclusion.

² Cf. O. Beaumais, M. Chiroleu-Assouline, *Economie de l'environnement*, Bréal, Paris 2002.

³ Les dictionnaires proposent: « Art d'administrer un bien, une entreprise par une gestion prudente et sage afin d'obtenir le meilleur rendement en utilisant les moindres ressources » TFL (CNRTL); «Uso razionale del denaro e di qualsiasi mezzo limitato» (Treccani); «Gestione razionale delle

c'est à partir des années 2000 que l'on observe dans le langage économique l'implantation d'un langage écologique oscillant entre l'engagement du discours politique et les technicismes de la science et des technologies. Il est incontestable que la science économique, telle qu'elle a été décrite dans de nombreuses études linguistiques et discursives, s'appuie sur une terminologie qui se fonde sur l'ordinaire et qui se ressource dans d'autres disciplines et d'autres langues:

De nombreuses sciences ont fourni à la langue de l'économie concepts, termes et appellation les plus diverses [...] Se déplaçant d'une discipline à une autre, les termes économiques perdent parfois une partie de leur signification originelle et subissent diverses transformations. D'autres en revanche s'enrichissent de significations nouvelles.⁴

Cette «galaxie» de l'économie met en évidence que toute analyse de son langage spécifique peut être menée seulement si l'on tient compte du fait qu'il s'agit d'un champ transdisciplinaire, non unifié, où la pluralité des paradigmes multiplie les langages,⁵ dont la palette va de l'ordinaire au savant, et empêche toute tentative de dessiner des périmètres nets au profit d'un espace beaucoup plus flou à «géométrie variable».

Dans cette optique, nous proposons d'examiner dans cet article le lexique de l'économie verte tel qu'il est en train de circuler dans les productions discursives médiatiques actuelles afin de repérer les effets de la contamination du domaine économique par l'écologie et de réfléchir sur l'extension de la notion de frontière (ici linguistique, disciplinaire, culturelle) désormais remise en cause par la globalisation et les nouvelles exigences qu'elle introduit. En nous situant entre langue et discours⁶, notre démarche

risorse, che ha per scopo di ottenere il massimo vantaggio col minimo sacrificio» (HoepfI). Cf. aussi A. Cianciullo, G. Silvestrini, *La corsa della green economy*, Edizioni Ambiente, Milano 2010, p. 14.

⁴ F. Flouzat Osmont d'Amilly, M. Pele., *La langue de l'économie*, in AA.VV., *Histoire de la langue française (1945-2000)*, CNRS, Paris 2000, p. 492.

⁵ Voir à ce propos J. M. Albertini, *Préfaces*, in S. Binon et alii, *Dictionnaire d'apprentissage du français des affaires*, Didier, Paris 2000, p. X-XII.

⁶ Nous nous référons en particulier à M. F. Mortureux, *La lexicologie*

sera surtout descriptive-contrastive afin de montrer ce «tournant écologique» du champ économique qui remet en cause les frontières existantes. Elle s'appuiera sur un corpus d'articles français et italiens, tirés de la presse économique spécialisée et généraliste⁷ où sont mobilisés des discours scientifiques et d'experts à des fins d'information et de divulgation à différentes échelles (publics plus ou moins spécialisés). Notre travail s'organisera en trois parties complémentaires: une première partie diachronique concernera les migrations de certains mots de base de l'environnement; une deuxième partie retracera l'espace conceptuel à la frontière de plusieurs disciplines; une troisième partie portera sur le lexique de l'économie verte tel qu'il est observable aujourd'hui dans le discours de la presse en France et en Italie.

1. AUX SOURCES DE L'ÉCONOMIE VERTE: DES FRONTIÈRES HISTORIQUES DE «PASSAGE»

Notre premier regard sera en diachronie. En effet, il faut observer que la notion d'économie verte ne représente pas une nouvelle invention puisqu'elle est le fruit d'une histoire ancienne concernant le rapport même de l'homme à la nature et à l'évolution de sa langue et de sa culture. Comme l'énonce H. Walter:

Pour peu que l'on examine l'histoire d'une langue dans ses rapports avec les autres langues on ne peut que constater l'extrême mobilité des mots, qui sautent allégrement par-dessus les frontières en provoquant un métissage constant, mais fluctuant car l'intégration peut être plus ou moins rapide et plus ou moins complète. De plus il n'est pas rare qu'un mot fasse plus tard le voyage inverse et

entre langue et discours, SEDES, Paris 1997 et à F. Cusin-Berche, *Les mots et leurs contextes*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003.

⁷ Notre corpus est constitué d'articles parus dans les rubriques «Economie» et «Environnement» des quotidiens généralistes français («Le Monde», «Le Figaro», «Libération»), dans les rubriques «Industrie-Services», «Entreprises & Finance», «Green business» des quotidiens spécialisés («Les Echos», «La Tribune») et dans le mensuel «Alternatives Economiques». En ce qui concerne la presse italienne, les articles ont été recueillis dans le quotidien généraliste «Repubblica» et spécialisé «Il Sole 24 ore». La période concernée est janvier 2009-janvier 2014.

l'on peut alors parler d'un va-et-vient continuuel entre les trésors lexicaux des langues entrées en contact.⁸

Ce domaine récemment réintroduit serait, donc, le résultat d'une part de l'organisation des connaissances produites au fil des années débouchant sur des théories et des paradigmes qui ont été constitués et adaptés en fonction des contextes socio-culturels et d'autre part de la production lexicale correspondant à des phénomènes de création et de catégorisation qui ont suivi le mouvement endocentrique et exocentrique des concepts. Dans une perspective historique, les mots qui sont à la base de cette nouvelle promesse de l'économie mondiale se forment à partir de termes ressourcés ayant fait des tours et des détours, des passages au-delà des frontières géographiques et des retours à l'origine.

Le concept fondateur de l'économie verte est bien évidemment l'environnement dont on actualise aujourd'hui le signifié visuel: l'adjectif *vert*, apparu vers 1100, du latin *viridis*, signifie la couleur, la vigueur, la jeunesse et il est étroitement lié à l'idée de nature et de croissance⁹ d'où le pléonasmе dans le syntagme *croissance verte* employé parfois comme synonyme d'économie verte comme dans les exemples suivants:

- 1) La Stratégie pour une croissance verte, Comment évoluer vers une économie plus verte? («Lettre d'info de l'OCDE», 2010)
- 2) the question is how would a «green economy» or «green growth» contribute to accelerating the development transition (ONU, Preparatory Committee, 2012).¹⁰

En ce qui concerne le substantif *environnement*, il est intéressant de remarquer que son référent conceptuel, c'est-à-dire les interactions de l'homme et de la nature est au centre des préoccupations de notre siècle et qu'il représente l'un des piliers du développement durable dont le souci est la protection du milieu naturel et la réduction des activités humaines polluantes. Si le

⁸ H. Walter., «La langue française et les mots migrants», in «Synergies Italie», n.4/2008, p. 15.

⁹ A. Mollard-Desfour, *Le Vert*, CNRS, Paris 2013.

¹⁰ OCDE: <http://www.oecd.org/fr/croissanceverte/versunecroissanceverte.htm>; ONU <http://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/668prepcommittee.pdf>

lexique circulant dans ce domaine est d'origine surtout anglaise parce que le vocabulaire des sciences et des techniques s'est développé dans les pays technologiquement avancés, alimenté aussi par les textes et les discours internationaux dont la matrice est l'anglais international, il faut mettre en évidence que l'histoire du mot *environnement* nous ramène à l'ancien français «*environemenz*». Ce mot, qui avait le sens précis de trajectoire circulaire (ce qui entoure, ce qui ceint) est transplanté en Angleterre à l'époque de la conquête normande où il se répand, tandis que dans son terroir d'origine il disparaît sous cette forme et subsiste seulement comme «*environ*», expression de lieu, c'est-à-dire les environs, les alentours. Dans son acception courante, le mot, attesté en anglais à partir du XVII^e siècle avec le sens de «*milieu naturel*» (Oxford Dictionary) revient en français au XIX^e siècle. A ce moment-là, il entre dans les dictionnaires en tant qu'emprunt à l'anglais «*environment*», comme l'éclaircit la citation rapportée dans le Trésor de la langue française (CNRTL) de Vidal de la Blache contenue dans ses *Principes de géographie humaine* (1921):

Mais si l'on réfléchit à tout ce qu'implique ce mot de milieu ou d'«*environnement*» selon l'expression anglaise[...] quel organisme pourrait s'y soustraire?

Le français récupère donc un mot ancien qui s'est enrichi au cours des siècles de plusieurs sens tout en restant porteur d'une marque déposée de son origine. Le «*milieu*» naturel dans l'usage est progressivement remplacé par un faux anglicisme qui en migrant s'est enrichi de ses lettres de noblesse «*scientifiques*» pour s'imposer autour des années 1960 avec une valeur plus générale, polysémique et au sens étendu de «*ensemble de conditions naturelles et culturelles susceptibles d'agir sur les organismes vivants et les activités humaines*».¹¹

A présent, les discours environnementaux sont recentrés sur la question désormais incontournable de sa défense par rapport aux activités polluantes de notre société industrielle et post-industrielle. Le cas de *pollution* en tant qu'«*action destructrice sur la planète*» est symptomatique d'un autre parcours à travers des frontières linguistiques, géographiques et culturelles. Il s'agit d'un

¹¹ A. Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 2010.

emprunt ancien au latin (XIIe siècle) qui tout en restant dans le lexique français exclusivement dans la sphère religieuse (marque d'usage *vieilli, litt.*) dépasse le sol français pour s'implanter en Angleterre où il s'enrichit de nouveaux sens. Il acquiert alors une dimension plus concrète et, dans les années 1960, il revient sous la même forme, ainsi que ses dérivés, en se répandant dans la langue courante pour indiquer toute sorte de « nuisance d'origine physique ou non » (TFL) ainsi que les « souillures d'un milieu naturel par une action technique » à commencer par les eaux.¹²

En ce qui concerne le synonyme *nuisance*, il a suivi à peu près le même parcours: à partir de l'ancien français, le substantif signifiant tort, dommage, préjudice, dérivé du verbe **nuisir*, s'est enraciné en Angleterre, d'où il est revenu dans l'usage actuel sous la forme d'emprunt à l'anglais, à son tour emprunté au français, ce qui témoigne de la continuité des relations entre ces deux pays et de la vivacité du contact. Deux remarques s'imposent: premièrement le mot français qui revient n'a été « défiguré » ni au niveau phonétique ni au niveau morphologique; deuxièmement, il est curieux d'observer que son usage dans le vocabulaire de l'environnement et de la pollution (suite à l'emploi dans le syntagme *nuisance industrielle*, 1936), c'est-à-dire dans le sens d'action agressive sur l'environnement, détermine le changement de genre et l'impose au pluriel (*nuisances environnementales; nuisances sonores; pollutions et nuisances environnementales*).

Afin de réduire les nuisances à l'environnement et de garantir le respect de ce dernier de la part des activités humaines, dans la trame lexicale de l'économie verte toute une panoplie de mesures des impacts environnementaux a été mise au point. Parmi ces outils, le *label vert* nous permet de retrouver un autre mot voyageur qui a suivi le chemin de l'Angleterre. L'origine du mot *label*, tel qu'on le connaît aujourd'hui et tel qu'il circule dans le vocabulaire du marketing, est tout à fait française (de l'ancien français *label*, c'est-à-dire ruban). L'anglais a emprunté ce mot dans le sens d'étiquette et c'est dans cette acception qu'il est retourné en français à la fin du XIXe siècle avec un nouveau sens, inexistant en anglais et en américain, celui de marque de qualité, image de marque.¹³

¹² *Ibid.*

¹³ M. Treps, *Les mots migrants. Les tribulations du français en Europe*, Seuil, Paris 2013, p. 256.

Ce petit détour historique à travers ces quatre mots qui illustrent quatre modalités différentes de circuler à travers les pays et les cultures (disparition immédiate, changement de sens, disparition tardive et changement de genre, attribution d'un nouveau sens) et de franchir des frontières, nous permet également de remettre en question l'idée reçue de la dérivation toute anglaise et américaine du vocabulaire de l'économie et de le considérer aussi comme le fruit des cultures en contact. Si d'une part l'anglais se taille la part du lion en général dans la langue économique et en particulier dans le sous-domaine de la *green economy*, d'autre part on comprend bien que les contacts linguistiques entre la France et l'Angleterre ont laissé des traces dans le lexique des deux pays qui résonnent encore comme des échos lointains et qui forgent les emplois contemporains. Comme le souligne M. Treps, il ne faut pas oublier que le choix de l'anglais est souvent pragmatique et que

avec les mots anglais l'emprunt n'est bien souvent qu'une réappropriation [...] Déguisés en mots anglais, ce sont souvent de vieux mots français qui réapparaissent, fréquemment transformés, jusqu'à devenir méconnaissables.¹⁴

Ce qui implique souvent un effort supplémentaire de normalisation de certains termes comme l'illustrent les voyages de *environnement* et *pollution*, «réglementés» par l'AFNOR au début des années 1970.

2. DE DÉVELOPPEMENT DURABLE À ÉCONOMIE VERTE: DES HORIZONS CONCEPTUELS INDÉFINIS

Pendant ces dernières années la rencontre de l'économie et de l'écologie, prônée surtout à partir des années 1970 avec l'intégration des questions environnementales à la théorie néoclassique, s'est réalisée au niveau lexical avec la prolifération de termes

qu'on utilise comme s'ils étaient équivalents et interchangeables, alors qu'ils recèlent des différences donnant lieu à des jeux de faux miroitements sémantiques.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 241.

¹⁵ P. Paissa, «Parasynonymes et euphémismes dans la médiatisation de

Le rapprochement entre les deux domaines a vu le jour tout d'abord à travers des formes compositionnelles de type N+N, N+prep+ N, N+Adj et c'est en particulier cette dernière qui a provoqué une certaine prolifération terminologique étant donné que le discours environnemental tend au niveau médiatique «à cumuler les qualificatifs soumis à la même base adjectivale et à estomper les différences entre éléments constitutifs des paradigmes désignationnels».¹⁶

2.1. Economie, environnement, développement durable

La lexie *économie de l'environnement* (de l'angl. *environmental economics*), parfois désignée par *économie des ressources naturelles*,¹⁷ marque une première étape dans le développement de la pensée économique, mais s'avère encore être soumise au modèle standard qui la conçoit plutôt comme économie des «ressources naturelles», du «capital naturel» et éventuellement «du bien-être». Par contre, la désignation *économie écologique* (de l'angl., *ecological economics*) qui correspond à un autre courant de pensée influencée par le mouvement écologiste aux Etats-Unis, va rapatrier la nature dans le raisonnement économique de façon moins instrumentale et plus éthique et philosophique afin de redéfinir le champ comme «l'étude conjointe des systèmes naturels et des systèmes humains» et de dépasser à la fois l'économie de l'environnement et l'écologie à travers l'élaboration de concepts tels que la *coévolution sociale et naturelle*, l'*équité intergénérationnelle*, la *valorisation des écosystèmes*, les *indicateurs de soutenabilité*.¹⁸ En

quelques notions de l'économie de l'environnement. Le cas de développement durable/soutenable», in S. Cigada, M. Verna M. (dir.), *La Sinonimia tra lingue e parole nei codici francese e italiano, Atti del Convegno Università Cattolica 24-27 ottobre 2007*, Vita e pensiero, Milano 2008, p. 551.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cf. S. Faucheux, J. F. Noël., *Economie des ressources naturelles et de l'environnement*, Colin, Paris 1995; Ph. Bontemps, G. Rotillon, *Economie de l'environnement*, La Découverte, Paris 2003.

¹⁸ En ce qui concerne l'évolution des théories économiques et environnementales voir E. Laurent, Le Cacheux J., *Economie de l'environnement et économie écologique*, Colin, Paris 2012 et les articles de E. Laurent, «Les économistes et l'écologie: une rencontre récente», in «Alternatives Economiques», hors série, n. 83, 2009 et de A. Lалуq, «Réconcilier l'économie

même temps, dans le débat public international, un nouveau paradigme désignationnel, qui se révélera très porteur au niveau de l'enrichissement lexical du français contemporain, est en train de se construire à partir d'une nouvelle étiquette s'imposant au niveau mondial non sans refléter les tensions qui la soutiennent.

Le terme *développement durable*, apparu autour des années 1970 dans les textes institutionnels¹⁹ et dans le débat des économistes, a vu le jour officiellement en 1987 dans le «Rapport Brundtland» de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement de l'ONU où la notion de *sustainable development* indiquait non pas un état, mais «un processus de changement dans lequel l'exploitation des ressources, le choix des investissements, l'orientation du développement technique ainsi que le changement institutionnel sont déterminés en fonction des besoins tant actuels qu'à venir».²⁰

Bien évidemment, cette vision implique non seulement l'introduction d'un concept plastique et déformable, les contours épistémologiques demeurant flous, mais aussi d'un syntagme instable qui a engendré des conflits synonymiques que l'italien a vite résolu avec le calque *sviluppo sostenibile*, tandis que le français a accentué en hésitant entre *développement soutenable* et *développement durable*, quitte à imposer ce dernier dans l'usage courant et à cloisonner le premier dans l'usage spécialisé. Il faut ajouter que les études de type communicationnel et discursif ont mis en évidence le statut «formulaire» de cette dénomination²¹ ainsi que son «régime incontournable» d'inscription, de «signe écrit global»²² omniprésent dans toute production discursive institutionnelle et médiatique.

Au cœur des travaux de la Conférence de Rio en 1992, la lexie a été disséminée pendant plus d'une quinzaine d'années avec ses piliers (*social/environnement/économie* et la triade adjectivale *viable*,

et l'écologie», in «L'économie verte en trente questions», in «Alternatives Économiques», n. 61, mars 2013.

¹⁹ Nous rappelons le Rapport du Club de Rome, la Conférence de Stockholm, le premier Programme des Nations Unies pour l'environnement.

²⁰ Rapport Brundtland: http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/sites/odyssee-developpement-durable/files/5/rapport_brundtland.pdf

²¹ A. Krieg Planque, «La formule 'développement durable': un opérateur de neutralisation de la conflictualité», in «Langage et société», n°134, 4/2010, pp. 5-29.

²² Y. Jeanneret, "L'optique du *sustainable*: territoires médiatisés et savoirs visibles", in «Questions de communication», n°17/2010, pp. 59-80.

équitable, vivable) dans les discours scientifiques, médiatiques et publics. Autant de noms d'évènements (*Conférence de Kyoto*, 1997; *Sommet du Millénaire*, 2000; *Conseil de l'UE de Goteborg*, 2001; *Sommet de la terre de Johannesburg*, 2002; *Rapport Stern*, 2006; *Grenelle de l'environnement*, 2007; *Conférence de Copenhague*, 2009; *Grenelle 2*, 2010; *Rio+20*, 2012) ont accompagné sa diffusion à tous les niveaux au même titre que toutes les différentes formulations et les «jeux sémantiques» qu'elle permettait.²³

2.2. *Green economy/économie verte*: une lexie institutionnelle

Si *développement durable* apparaît à un certain moment comme un mot passe-partout à plusieurs facettes, sans doute oxymorique comme le souligne le courant critique de la décroissance (Latouche, Rahnema, Ariès),²⁴ il faut remarquer que la lexie qui est en train de la substituer dans les discours officiels des institutions, et par conséquent dans la vulgarisation médiatique, n'est pas moins contradictoire.

Le syntagme *économie verte* s'avère un calque de l'anglais *green economy*, assimilé en français ainsi qu'en italien, même si dans ce cas *economia verde* est employé en alternance avec l'équivalent anglais, emploi d'ailleurs justifié par la relation privilégiée des locuteurs italophones vis-à-vis de l'anglo-américain considéré depuis longtemps un outil de promotion économique et identitaire. Il a commencé à se diffuser avant 2010 en concurrençant ainsi le terme en vogue «développement durable», «économie durable», mais il a été consacré officiellement au cours de la dernière Conférence de Rio+20 (juin 2012) devenant ainsi un véritable mot sans frontière à la dimension internationale (es. *economia verde*; port. *economia verde*; al. *Green economy*). Le glissement vers ce nouveau terme, introduit en 2008²⁵ par l'instance onusienne dans le PNUE

²³ Cf. à ce propos P. Paissa, *cit.*, 2008; A. Krieg Planque, *cit.*, 2010.

²⁴ Sur la notion de décroissance voir J. Grinevald, «Histoire d'un mot. Sur l'origine historique de l'emploi du mot décroissance», in «Entropia», vol. 1, 2006, p. 185-188.; F. Flipo, «Voyage dans la galaxie décroissante», in «Mouvements», n° 50, 2007, p. 143-151, S. Latouche, *Petit traité de la décroissance sereine*, Fayard, Paris 2007.

²⁵ Le premier ouvrage, intitulé *Blueprint for a Green Economy* (1989),

(Programme des Nations Unies pour l'Environnement), a eu lieu de façon souple, mais progressive, et marque une orientation économique et politique plus pragmatique et communicative. C'est ainsi que les documents préparatoires au dernier Sommet de la planète à Rio ont repris telle quelle la lexie dont la définition officielle est «une économie qui engendre une amélioration du bien-être humain et de la justice sociale, tout en réduisant sensiblement les risques environnementaux et les pénuries écologiques», ce qui parait l'ancrer dans le cadre du développement durable jusqu'à la faire apparaître comme une simple reformulation de ce dernier. En effet, celle-ci est reconnue comme «one of the several mutually complementary constructions that have emerged in recent years to enhance convergence between the different dimensions of sustainable development», ce qui détermine la diffusion d'une étiquette à valeur synthétique dont le référent demeure dans l'extension (ou plutôt restriction?) sémantique du développement durable, comme l'indique clairement le document des NU:

The green economy approach seeks, in principle, to unite under a single banner the entire suite of economic policies and modes of economic analyses of relevance to sustainable development. In practice, this covers a rather broad range of literature and analysis, often with somewhat different starting points.²⁶

Renversant l'ordre d'énonciation des trois piliers (économie/environnement/social), tout en n'en écartant aucun, «économie verte» apparaît échapper à une précision référentielle. Elle garde une certaine opacité terminologique et devient lieu de conflit où s'affrontent plusieurs positions théoriques aussi bien que différentes visions du monde²⁷ au point qu'elle pourrait être considérée

souligne l'interdépendance entre l'économie et l'environnement comme moyen de mieux comprendre et réaliser un développement durable. Le deuxième ouvrage, intitulé *The Green Economy* (1991), examine la relation entre l'environnement et l'économie dans un contexte plus large et met l'accent sur l'importance de la relation entre l'homme et le monde naturel (PNUE).

²⁶ Preparatory Committee for the United Nations Conference on Sustainable Development, 1st april 2010, <http://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/668prepcommittee.pdf>

²⁷ Pour une synthèse théorique de l'économie verte cf. *L'Encyclopédie du Développement durable*, <http://encyclopedie-dd.org>

un «substitut potentiellement formulaire» de la formule développement durable.²⁸ Afin d'en faire une expression transversale et unanime, la Conférence de Rio+20 a fini par créer une expression «mascotte» qui reflète toutes les contradictions de sa genèse:

Nous déclarons que chaque pays dispose, en fonction de ses circonstances et de ses priorités nationales, d'une diversité d'approches, de visions, de modèles et d'outils pour parvenir au développement durable dans ses trois dimensions – objectif suprême qui inspire notre action à tous. À cet égard, nous considérons que la réalisation d'une économie verte dans le contexte du développement durable et de l'élimination de la pauvreté est un des moyens précieux dont nous disposons pour parvenir au développement durable.²⁹

En effet, ce terme a été «labellisé» et adopté au niveau international enrichi d'une valeur sémantique d'attente et de promesse en tant que chemin à emprunter pour sortir de la crise à la fois économique et écologique qui concerne surtout l'Occident et c'est dans cette acception restreinte,³⁰ qu'elle a été évoquée par les acteurs politiques et économiques:

L'intérêt récent pour ce concept a sans nul doute été encouragé par la déception généralisée à l'égard du paradigme économique dominant, le sentiment de lassitude né de la multitude de crises simultanées et les dysfonctionnements du marché qui ont marqué la première

²⁸ Cet aspect ne fait pas l'objet de cet article, mais nous rappelons ce que A. Krieg-Planque (2010) nous apprend à propos de la formule développement durable: «En envisageant 'développement durable' comme une formule, nous poursuivons un projet qui vise à saisir les discours politiques, médiatiques et institutionnels à travers les différentes formes de figements que ces discours modèlent et font circuler: il s'agit de «transgresser les frontières posées par les discours et par leurs producteurs pour rendre visibles des faits de reprise, de reformulation, de régularité, de circulation, de dispersion et d'écho».

²⁹ ONU, Résultat de la Conférence Rio+20, juin 2012: https://rio20.un.org/sites/rio20.un.org/files/a-conf.216-l-1_french.pdf

³⁰ Cette acception a d'ailleurs été critiquée par plusieurs instances comme l'OIT («l'économie verte n'est pas, par nature, ni inclusive ni durable d'un point de vue social»), le Collectif /CLUBfrançais Rio+20 («le changement de civilisation à réussir ne peut être limité à une transformation technologique, aussi nécessaire soit-elle»). Cette notion est donc à remplacer par celle de «transition écologique et sociale») ou des ONG et altermondialistes («marchandisation de la nature», maintien des «inégalités sociales existantes»).

décennie du nouveau millénaire, en particulier la crise économique et financière de 2008. Mais parallèlement l'existence d'une alternative, d'un nouveau paradigme économique où la richesse matérielle ne s'accompagnerait pas inévitablement d'une augmentation des risques environnementaux, de la pénurie de ressources et de disparités sociales, se manifestait avec une insistance croissante.³¹

On remarquera que le gouvernement français a actualisé le sème de l'espoir en y ajoutant également les traits «concret» et «national», comme on peut lire dans la définition qui est affichée sur le site du Ministère de l'Ecologie, du Développement durable et de l'Energie, dans la rubrique «Economie verte».³² Par contre, l'Italie ne donne aucune définition officielle de *green economy* dans les sites institutionnels du MEF (Ministero dell'Economia e delle Finanze) et du Ministero dell'Ambiente, mais adopte le cadre définitoire proposé par les NU en essayant de détailler à l'intérieur de celle-ci des éléments à rechercher plutôt dans l'expérience nationale.³³

³¹ PNUe, *Vers une économie verte*, Synthèse à l'intention des décideurs, 2011. <http://www.unep.org/greeneconomy>

³² Voilà la définition ministérielle: «La crise qui frappe les économies occidentales n'est pas qu'une crise économique et financière, c'est aussi une crise écologique qui impose de construire un nouveau modèle de développement, celui de l'économie verte, efficace tout en respectant les grands équilibres naturels et sociaux. Développer de nouveaux modes de consommation et de production plus sobres en ressources naturelles est nécessaire tant pour affronter les défis environnementaux qui sont devant nous que pour offrir de nouvelles opportunités à nos entreprises et pour créer de nouveaux emplois.

Dans la compétition mondiale qui s'engage aujourd'hui pour l'économie verte, la France possède un potentiel considérable. Elle dispose des entreprises qui sont parmi les leaders mondiaux que ce soit en matière d'énergie, de génie écologique, de traitement de l'eau ou des déchets, d'économie circulaire, d'efficacité énergétique. La France doit s'engager pour conforter la place des acteurs français sur les marchés mondiaux en soutenant la montée en puissance des filières vertes, c'est-à-dire sobres en ressources naturelles et décarbonées, et créatrice d'emplois». [<http://www.developpement-durable.gouv.fr/-Economie-du-developpement-durable-.html>]

³³ Dans le site du Ministero dell'Ambiente on peut lire (le document est en anglais): « In accordance with this open approach and with the results of the Civil Society' Forum, the Italian Ministry of Environment has promoted, in collaboration with the University Consortium for Environmental and Socioeconomic Research (CURSA), the collection of the Ital-

Quelques éléments de plus nous sont livrés dans le site de l'ENEA (Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile) dont la recherche scientifique dans ce domaine montre un emploi *in extenso* du syntagme envisageant une dimension spatio-temporelle (changement, action, espoir, projection):

Parlando di *green economy* si corre il rischio di associare quest'espressione soltanto a una parte dell'economia *tout court*, l'economia verde, in contrapposizione all'economia tradizionale. Invece con *green economy* si intende un nuovo sistema socio-economico da attuare con l'applicazione integrata di un insieme di strumenti di pianificazione e regolazione, metodologici e strategici, tecnici e tecnologici, realizzativi, di monitoraggio e controllo. Si tratta di un vero e proprio cambiamento radicale che implica una riconversione di tutto il sistema produttivo, e non solo della cosiddetta "industria ambientale", verso processi e prodotti sostenibili.³⁴

En France, le site de l'ADEME (Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie) n'a pas (encore?) intégré le syntagme économie verte parmi ses rubriques qui se structurent autour du développement durable et son lexique environnemental (*changement climatique, management environnemental, éco-produits, économies d'énergies, éco-citoyens, RSE*) probablement parce qu'il se rattache directement aux indications gouvernementales redéfinissant sa mission dans la Stratégie Nationale de Développement Durable 2010-2013, dont le titre *Vers une économie verte et équitable* est révélateur:

ian civil society's experiences in the field of Green Economy. All relevant stakeholders, regardless of their mission and level of action - from small spontaneous groups to large structured communities - have been invited to report on activities that contribute to the Green Economy, and therefore to highlight efforts, actions and modalities that can facilitate in concrete and effective terms the transition towards a more equitable and sustainable future. [...]. Users were given a definition of Green Economy in line with the UNEP Report: an economy that generates an "improving well-being and social equity, while reducing environmental risks and promoting the efficient use of ecological resources» [http://rio20.cursa.it/allegati/The_experiences_of_the_Italian_Civil_Society.pdf

³⁴ L. Cutaia, R. Morabito, *Sostenibilità dei sistemi produttivi*, ENEA, 2012 [<http://www.enea.it/it/produzione-scientifica>]

La stratégie nationale vise, en développant une économie sobre en ressources naturelles et décarbonée, à faire de la France un des acteurs majeurs de l'économie verte qui est la seule compatible avec le développement des pays émergents, tout en poursuivant un objectif de justice et d'équité sociale.³⁵

Il faut ajouter qu'au niveau européen, l'AEE (Agence européenne pour l'environnement) a adoptée la définition du PNUE en incluant des secteurs, des thèmes, des principes, des politiques.³⁶

Dans son acception la plus large, l'économie verte, dont on reconnaît du côté français la cooccurrence *économie décarbonée*, paraît désigner «une frontière virtuelle» puisqu'il s'agit de l'économie vers laquelle on doit tendre et dans laquelle le développement est durable.

2.3. *Green Economy/Economie verte*: une lexie médiatique

C'est également l'actualisation du sème de l'espérance, contenu dans la sémantique du vert, qui paraît investir le discours des médias en France et en Italie, au moins à ses débuts:

- 1) *La nouvelle économie sera verte et politique* («La Tribune», 28/8/2009)
- 2) *L'économie verte une chance pour l'Europe* («Alternatives Economiques», 12/2009)
- 3) *Economie verte: défier la crise et oser le long terme* («La Tribune», 17/11/2011)
- 4) *La speranza della green economy per il 2009* («Il Sole24ore», 24/12/2008)
- 5) *Verde è speranza con la green economy* («Il Sole24ore», 27/10/2009)

Chargée de toutes les connotations positives de l'adjectif *vert*, la notion a reçu la faveur surtout des acteurs socioéconomiques qui ont bien compris les enjeux prometteurs du changement d'objectif et de perspective par rapport aux défis du développement durable tout en laissant un certain nombre de questions ouvertes, comme le mettent en évidence certains titres de la presse spécialisée:

³⁵ http://www.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/sndd_2010-2013.pdf.

³⁶ <http://www.eea.europa.eu/fr>

- 6) *De quoi l'économie verte est-elle le nom?* («La Tribune», 22/6/2012)
- 7) *Tout n'est pas rose dans l'économie verte* («Alternatives Economiques», n° 79, juillet 2012)
- 8) *L'économie verte va-t-elle créer des emplois?* («Alternatives Economiques», n° 96, février 2013)
- 9) *Vous avez dit économie verte?* («Alternatives Economiques», n° 61, mars 2013)
- 10) *La green economy? Non è la valle dell'Eden* («Il Sole24 ore», 30/8/2009)
- 11) *Obama rimanda la green economy, un addio?* («Il Sole24ore», 26/7/2010)

et généraliste:

- 12) *La maldonne de l'économie verte* («Le Figaro», 19/6/2012)
- 13) *Le «krach» de l'économie verte* («Le Monde», 11/7/2012)
- 14) *Si all'energia verde purché non sia aggressiva* («Repubblica», 23/3/2012)
- 15) *Le mafie e la green economy. Il settore energetico è la nuova frontiera. Non esistono ancora dati statistici. Ma l'allarme è alto.* («Il Sole24ore», 3/4/2013)

Utilisé tous azimuts et pour cela difficile à cerner, le terme *économie verte* semble désigner dans l'espace public et médiatique actuel:

- tantôt une évolution du développement durable (*économie durable, économie verte et équitable, économie verte inclusive*):
- 16) **L'économie verte**, entendue comme une **économie réellement soutenable**, a pour objet de promouvoir un mode de **développement économique et social** qui permette aux hommes et aux femmes d'aujourd'hui de vivre bien, sans compromettre le bien-être de ceux qui vivront demain («Alternatives Economiques», mars 2013)
- tantôt un secteur économique (*éco-activités, emplois verts, green business*):
- 17) Si la «**croissance verte**» concerne les seules **activités centrées sur l'environnement et l'énergie**, c'est l'économie toute entière qui est appelée à se «verdier», quel que soit le secteur d'activités. Cette économie verte représente un gisement de création de **nouvelles activités** («Les Echos», 3/3/2011)

- tantôt un périmètre statistique quantifiant la part du vert dans l'économie (*croissance verte*):
- 18) la « **croissance verte** » continue d'être présentée comme une des voies les plus prometteuses pour sortir de la crise actuelle [...] Pour les uns comme pour les autres, les innovations (ou les technologies) vertes (greentech) ou propres (cleantech) représentent en effet un formidable gisement de croissance et/ou d'emplois futurs susceptibles de prendre le relais des secteurs industriels en déclin («Les Echos», 30/4/2010)
- tantôt un moyen pour réconcilier l'écologie et l'économie (*économie décarbonée, développement durable...*)
- 19) Le «**développement durable**», concept déjà un peu fourre-tout, semble devoir être détrôné dans les discours politiques par la «**croissance verte**», une croissance qui serait compatible avec les exigences écologiques («Alternatives Economiques», mars 2012)
- tantôt un nouveau paradigme, un changement structurel des mentalités et de comportements (*économie circulaire, économie des biens publics, gouvernance environnementale*):
- 20) A quoi ressemblera le nouveau monde ? Il sera l'enfant de la révolution de l'information et de la raréfaction des ressources naturelles. Cette troisième révolution industrielle, théorisée par l'essayiste américain Jeremy Rifkin, prône une nouvelle expansion par le développement d'une **économie circulaire, économe en ressources, respectueuse de l'environnement**. Un beau projet malmené par la crise, mais qui dessine un futur pour l'Europe [...] («Le Monde», 10/12/2012)

Plutôt perçue comme une restriction sémantique de la notion de développement durable, *économie verte* se veut une étiquette lexicale transnationale, transdisciplinaire et transdiscursive parce qu'elle se construit à la frontière des sciences dures et des sciences sociales, dans les «sciences de la soutenabilité», et traverse des productions discursives très différentes:

La question écologique redessine les frontières des disciplines scientifiques. La physique et la chimie, la biologie et la géologie se rapprochent, s'articulent et s'intègrent en une science de la Terre (Earth science) dont l'étude en systèmes (Earth systems) monte en puissance dans les meilleures universités du monde. Ce savoir

nouveau ne pourra toutefois se muer en une véritable science de la soutenabilité qu'avec le concours des sciences sociales et des humanités, qui elles-mêmes commencent à organiser leur dialogue méthodologique sur le terrain écologique. La question de la place de l'économie dans cette recomposition fondamentale est donc aujourd'hui posée.³⁷

3. DE L'ENVIRONNEMENT À L'ÉCONOMIE, DE L'ÉCONOMIE À L'ENVIRONNEMENT

3.1. Des frontières toutes en couleur

L'économie verte construit et délimite son espace d'intervention aussi par des oppositions qui se situent sur l'axe chromatique et qui mettent en évidence la motivation visuelle et émotionnelle à l'origine des choix lexicaux partagés par les spécialistes et les vulgarisateurs dans des domaines spécialisés. En effet, il faut rappeler ici que si d'un côté le vert «gagne une extension sémantique à valeur positive liée aux thèmes écologiques»,³⁸ son usage disproportionné dans ce domaine, également à travers des formes verbales et nominales réactivées telles que *verdir*, *reverdir*, *devenir vert*, *repeindre en vert*, *verdissement*, peut se charger de connotations négatives exprimées par l'anglicisme *greenwashing*. Celui-ci est employé en français, surtout dans le domaine du marketing (il y a bien évidemment le *marketing vert*), avec son équivalent *verdissement d'image* (ADEME) ou *blanchiment vert* (et dans des formes semi-figées, par ex. *laver plus vert*, *plus vert que vert*) et en italien comme emprunt pour indiquer toutes les pratiques trompeuses visant à atténuer l'impact des activités polluantes, de la communication à la responsabilité sociale des entreprises. Sur ce modèle nous recensons aussi les formes analogiques *fairwashing*, fr. *blanchiment éthique*; *socialwashing*, *bluewashing*.

³⁷ E. Laurent, «Quel rôle dans l'économie dans les sciences de la soutenabilité?», in «Economie du développement soutenable», in «Cahiers de l'OFCE», n°120, novembre 2011.

³⁸ E. Galazzi, M. Ch. Jullion, «La synonymie: une stratégie pour la vulgarisation des langues de spécialité? L'exemple des énergies renouvelables», in S. Cigada, M. Verna (dir.), *La Sinonimia tra langue e parole nei codici francese e italiano*, cit., p. 541.

Sans doute, le syntagme *économie verte* s'est imposé parce qu'il véhicule une image plus séduisante de l'économique qu'on fait ressortir du développement durable. De plus, cela permet de définir les contours sémantiques par des procédés distinctifs vis-à-vis d'autres termes déjà bien connus de l'économie traditionnelle, en premier lieu l' *économie brune* («brown economy» dans le PNUE), à savoir celle qui abuse des ressources naturelles sans se préoccuper de l'avenir et qui nuit à l'environnement:

- 1) Et bien la **croissance économique** serait dans un premier temps inférieure à l'**économie brune actuelle**, mais dès 2020, le **scénario «vert»** serait plus performant, sur le plan économique, et aussi social et environnemental. («Libération», 22/2/2011)
- 2) Nous entrons donc dans une nouvelle épopée, **celle de l'après «économie brune», celle de l'économie verte**. («Les Echos», 17/5/2012)
- 3) [l'économie verte] Bref, **une alternative consensuelle à l'économie «brune»**, dépendante de ressources fossiles en voie d'épuisement. («Le Monde», 11/7/2012)
- 4) La concorrenza è dura e richiede scelte coraggiose: curare **la green economy** con la sinistra e **la brown economy** (l'economia con una lunga scia di inquinamento) con la destra non porta lontano. L'economia verde non è un abito elegante da indossare nelle occasioni mondane, ma una tuta da lavoro da mettere tutti i giorni. («Repubblica», 5/11/2012)

Dans le spectre chromatique de l'économie, les tonalités sombres qualifient ce qui est morne, triste, non transparent, pollué et polluant, et ce qui touche à la sphère de la dissimulation, de l'obscurité, voire de l'illégalité. C'est le cas de l'*économie grise* qui désigne l'*économie «non officielle»*, c'est-à-dire des activités légales qui échappent totalement ou en partie au fisc³⁹ (à ne pas confondre avec la nouvelle *silver économie*, la nouvelle industrie du vieillissement) et de l'*économie noire* ou *souterraine* (aussi *dark economy*)⁴⁰ tout à fait hors la loi. Le vert donne un coup de neuf à un contexte où la crise et le chômage ont diffusé le spectre de la non couleur, il oppose «la giboyeuse forêt des emplois verts et verdissants» à la plaie du «travail au noir», les «énergies vertes»

³⁹ Il s'agit d'une sorte d'hybridation public-privé souvent non déclaré. Cf. M. Locatelli, *Economia grigia e capitalismo ibrido*, Il Sole 24ore, 6/7/2008.

⁴⁰ A. Cianciullo, E. Fontana, *Dark economy*, Einaudi, Torino 2012.

aux «marées vertes et noires», il s'étend vers des nuances complémentaires pour enrichir virtuellement sa signification. C'est ainsi que les nouvelles activités à forte composante culturelle et durable contribuent à l'affirmation de l'*économie mauve*:

- 5) L'économie mauve représente la part des activités humaines qui concourent à améliorer cette empreinte, afin de favoriser en toute chose la richesse et la diversité culturelles. Cette économie est transverse et, relevant surtout de l'immatériel, s'avère peu consommatrice de ressources naturelles. (*L'économie mauve, une nouvelle alliance entre culture et économie*, «Le Monde», 19/5/2011)

Dans ce même paradigme, se positionne l'*économie bleue* (*blue economy*) dont la relation d'hyponymie avec l'économie verte est évidente, mais dont le sens peut se restreindre à la seule *Water economy* (eau, mers):

- 6) *Mers et océans: la nouvelle frontière de l'économie verte* («La Tribune», 6/9/2011)
- 7) *Atlantico: la nuova strategia europea per la blue economy* («Repubblica», 13/5/2013)

ou s'élargir jusqu'à se superposer à celui d'économie verte afin de le dépasser dans une nouvelle étiquette antagoniste et polémique:

- 8) C'est un modèle qui suit la sagesse des écosystèmes. Ils fournissent énergie et aliments, recyclent les déchets, répondent aux besoins de tous et se régénèrent sans cesse. La nature excelle en termes de créativité, d'adaptabilité et d'abondance. C'est donc une économie non polluante, créatrice d'emplois, de cohésion sociale et même de valeur. **Je l'oppose à «l'économie rouge» actuelle**, caractérisée par l'endettement, le gaspillage, les confortables comptes en banque d'une minorité et l'explosion du chômage. **L'économie bleue va aussi au-delà de la «verte»**: chère et subventionnée, elle n'a pas de sens non plus. («Suivre la sagesse de la nature», in «Libération», 16/12/2012);

3.2. Des frontières hybrides

Jusqu'à présent une forte attention aux questions lexicales qui concerne surtout le domaine de l'environnement et du développement durable aussi bien d'un point de vue discursif (*écologie*,

écologiste, vert, effet de serre, environnement, développement etc.) que terminologique (*photovoltaïque, énergies renouvelables*) a mis en évidence un vrai dynamisme, mais aussi une certaine instabilité de ces vocabulaires spécialisés où coexistent des tensions centripètes et centrifuges⁴¹. Ces forces permettent de construire le champ de l'économie verte où l'on remarque une tendance à condenser la complexité à travers des flux sémantiques et lexicaux entre l'écologie, l'économie et le social pour en faire des « mots synthèse » qui brisent les écarts et laissent entrevoir les interconnexions possibles entre ces domaines. Le recours à la composition savante permet de créer des nouveaux mots à partir des préfixes grecs *eco-* et *bio-* dont l'instabilité graphique (avec ou sans trait d'union) témoigne de l'hybridation de ce lexique dont les effets peuvent être observés dans d'autres langues. En observant le corpus français, on remarquera la productivité des composés de ce type:

éco-: *éco-activités, éco-industries, écoconception, éco-responsable, écolabel, écoprofil, écocertification, écobilan, éco-construction, écoefficacité, écogestion, éco-mobilité, écoproduit, éco-adjuvants, éco-responsabilité, éco-prêt, écotaxe, écotecnologie, éco-bâtiment, écoquartiers, écorégions, éco-logis, éco-patrons* etc.

bio-: *bio-industrie, bio-design, biocarburant, biogaz, biodéchet, biomasse (agricole, forestière), biomatériau, bioproduit, (matériaux) bio-sourcé, biotechnologies, bioplastiques* etc.

et, parfois, la formation de syntagmes nominaux où, postposés, *bio* et *éco* (aussi dans la forme tronquée *écolo*) intensifient les sens d'écologie, naturel, propre, durable, voire éthique:

écol-écolo: *label éco, produits écolo, entrepreneur écolo, argument écolo, projets écolo, fiscalité écolo, affichage «écolo», «services écosystémiques»* etc.

⁴¹ Sur les terminologie du photovoltaïque cf. M. T. Zanola, *Glossari e divulgazione della conoscenza: la terminologia dei sistemi fotovoltaici*, Atti Convegno Assiterm 2009, Publifarum, n. 12, 2010; sur les terminologies des énergies renouvelables cf. M. Rossi, A. Giaufret (éds), *La terminologia delle energie rinnovabili tra testi e repertori: variazione, standardizzazione, armonizzazione*, Genova University Press, Genova 2013.

bio: *produits bio, producteur bio, agriculture bio, lait bio, marché bio, filière bio, label «bio», labellisation bio, ventes bio, chiffre d'affaires bio, Agence Bio, etc.*

Du côté italien, les formes composées ne sont guère inférieures en nombre (même si en position postposée –*eco* apparaît dans la forme non tronquée *ecologico*) et mettent en évidence aussi la relation étroite avec l'anglais:

eco-: *eco-industrie, ecolabel, ecoindustrial designer, ecobrand manager, ecochef, ecocool hunter, eco-fashion, eco bonus, eco-etichette, eco-quartiere, eco-capitale, eco-business, ecodieta, eco-sostenibile, eco-efficiente ecc.*

bio-: *bioarchitetto, bioingegnere, biomateriali, bioplastiche ecc.*

eco(logico): *etichetta ecologica, impresa ecologica, imprenditoria ecologica, impronta ecologica, moda ecologica, auto ecologica, rivoluzione ecologica ecc.*

bio: *alimenti bio, prodotti bio, negozi bio, marchio bio, latte bio ecc.*

Nous rappelons aussi, très rapidement, la néologie lexicale centrée sur l'emploi de l'adjectif anglais, mais désormais international, *green* qui peut être utilisé par emprunt non intégré ou calque synonymique (fr. *vert*, it. *verde*):

Green/vert	Green/verde
<i>Green tech, green business, green bonds, green jobs, green attitude, green clusters, etc.</i>	<i>Green marketing, green job, green worker, green society, green collar, etc.</i>
<i>Entreprises green, technologies green, publicités green, tendances green, naviguer green, emploi green, compétences green, etc.</i>	<i>Lavori green, comunicatore "green", piano "green", impianti green, operatore "green", ristrutturazioni green, impresa green, investimenti green, etc.</i>
<i>Fiscalité verte, bulle verte, métiers verts, emplois verts, entreprises vertes, technologies vertes, design vert, etc.</i>	<i>Mercato verde, bolletta verde, imprenditoria verde, settori verdi, bollino verde, tecnologie verdi, etc.</i>

Si cela montre que les anglicismes sont nombreux, surtout en italien, il ne faut pas oublier une certaine productivité des dérivés du substantif *environnement*, dont nous avons déjà suivi les migrations (par. 2) et bien évidemment du substantif *énergie* en tant que thème central au niveau économique:

environnement→**environnemental**→ *déclaration environnementale, gouvernance environnementale, autodéclaration environnementale, empreinte environnementale, biens environnementaux, performance environnementale...*

énergie→**énergétique**→ *audit énergétique, performance énergétique, certificat énergétique, consommation énergétique, diagnostic énergétique, diversification énergétique, étiquette énergie, «sobriété énergétique»...*

En italien on trouvera le même phénomène:

ambiente→**ambientale**→ *certificazione ambientale, impatto ambientale, tassazione ambientale, fiscalità ambientale, gestione ambientale, beni ambientali ...*

energia→**energetico**→ *efficienza energetica, risparmio energetico, certificazione energetica ...*

Green, vert, eco, bio mettent en jeu dans le domaine économique de nouvelles significations, parfois explicitées par la répétition et les redondances:

- 9) **Etre 'green tech' ou ne pas être.** Électro et écolo. Longtemps mise à l'index pour son manque de considération environnementale, l'industrie de l'électronique grand public sort du coma et ajoute le mot «green» à son lexique («Le Figaro», 1/4/2009)
- 10) Un investisseur spécialisé dans la «green tech» évoque un «*moment fiscal magique pour l'innovation*». Ces entrepreneurs, souvent jeunes, se croisent parfois lors de *green datings* et autres *clean tuesdays* où l'on parle ce franglais du business qui fait préférer «green» à «vert» («Libération», 7/12/2009)
- 11) Malgré l'insatisfaction, il faut maintenant passer au stade de la généralisation des démarches, du quartier à la ville **durable**, de la **responsabilité sociale** des entreprises à l'économie **verte et équitable** («Alternatives Economiques», juillet 2012)

- 12) Fiutando la svolta **ecologica**, Silicon Valley ha giocato d'anticipo. E ora, accanto ai nomi illustri dell'informatica, cominciano a spuntare i protagonisti della "**green economy**", la **nuova economia** colorata di verde («Repubblica», 5/2/2007)
- 13) Le imprese si alleano con il mondo dell'ecologia per un manifesto condiviso a sostegno della **green economy**, cioè dell'**industria che fa della sostenibilità** uno strumento non solamente di **business** ma soprattutto di **innovazione** e di **cultura imprenditoriale** («Il Sole24ore», 8/11/2011)
- 14) D'altronde green economy è anche la tendenza delle città a farsi **smart cities, città sostenibili** («Il Sole24ore», 20/11/2011)

parfois implicites (intelligent/technologique, éthique, vertueux,) nécessitant des expansions ou des explicitations:

- 15) Après la crise, un véritable phénomène de mode autour de la croissance verte s'est enclenché: «**la sortie de crise sera verte**». **Un cercle vertueux doit se mettre en place** et sortir l'économie mondiale de son marasme tout en permettant de réduire les émissions de CO2 («Les Echos», 18/12/2010)
- 16) Jean-Pascal Tricoire, entend faire de son groupe, spécialisé dans la gestion de l'énergie, un fer de lance des «**smart**» et «**green**» **grids** – les réseaux électriques «**intelligents**» et «**verts**» («La Tribune», 8/12/2010)
- 17) *Green Business: le business à l'aube du vert*. Produire mieux, consommer autrement: l'environnement et l'éthique renouvellent les données du business tout en créant de nouvelles opportunités («Les Echos», 28/6/2011)
- 18) *Daikin, il condizionatore intelligente*. [...] Ciò che è green oggi va di moda, fa tendenza. Ed ecologico fa sempre più spesso rima con tecnologico («Repubblica», 28/10/2013)
- 19) *Virtuoso e green, la seconda vita del packaging* («Repubblica», 13/1/2014).

C'est par cette hybridation «morphologique» qu'il nous semble se façonner le domaine de l'économie verte, assimilateur, mais aussi créateur, de nouveaux territoires à découvrir et à explorer.

3.3 Des frontières mouvantes

Dans le processus de formation de nouveaux mots, la néologie sémantique permet de créer de nouvelles associations à partir

d'une forme existante par différents types de procédés.⁴² Sans doute le domaine de l'économie verte, comme on le remarque souvent dans le domaine économique en général, met en œuvre les ressources de la métaphorisation pour rapprocher une notion abstraite et en phase d'élaboration, à un élément plus concret et créer ainsi une image immédiatement reconnaissable qu'on peut utiliser à tous les niveaux de la communication. Le syntagme *économie verte* est en quelque sorte emblématique parce qu'il permet de décoder facilement un type d'économie ancré dans l'environnement, plus naturelle et durable avec toutes les valeurs positives intrinsèque au vert. Dans ce sillon, nous observons dans notre corpus d'analyse d'autres syntagmes qui relèvent du même principe combinatoire (ex. *croissance verte*, *relance verte*, *investissement vert*, *capitalisme vert*), mais nous allons focaliser notre attention en particulier sur ces images qui nous permettent de poursuivre la réflexion du côté de la frontière. Plusieurs formes métaphoriques circulent dans la presse généraliste et spécialisée employées aussi bien pour des raisons stylistiques que pour évoquer la nécessité de «dépasser les frontières» et emprunter la route du «vert» (ou la *road map*) tout en risquant de «poursuivre un mirage»:

- 20) *Croissance verte, le nouveau mirage?* («La Tribune», 7/12/2009)
- 21) *La croissance verte est un mythe. Voie royale pour sortir de la crise ou destruction d'emplois?* («La Tribune», 21/9/2011)
- 22) *Pour un vrai printemps de l'économie verte* («Libération», 10/6/2012)
- 23) **Una sorta di utopico paradigma della sostenibilità**, spuntato nel ventre del Paese più energivoro al mondo [...] Nel 2009, complice la redenzione del primo inquinatore del mondo, comincia – chissà quanto speditamente – **il cammino planetario verso l'economia a bassa intensità di carbonio** (l'«Il Sole24ore», 24/12/2008)
- 24) E se l'economia, il mercato del lavoro, lo sviluppo urbanistico, il flusso dei trasporti e perfino le abitudini di consumo alimentare e la scelta del tempo libero diventassero **un unico indistinto ecosistema in movimento? Utopistica o semplicemente ambiziosa che sia, la corsa alla "green economy" è già iniziata** («Il Sole24ore», 25/1/2009)
- 25) La green economy è oggi la **via lungo** la quale già tante imprese cercano e trovano la soluzione alla crisi. («Il Sole24ore», 26/3/2012)
- 26) La green economy è **una svolta sacrosanta**, ma perché il verde sia di speranza e non di bile servono gradualità razionale e investimenti («Repubblica», 17/1/2014).

⁴² M. F. Mortureux, *La lexicologie entre langue et discours*, SEDES, Paris 1997.

Dans ce scénario, le substantif *transition* paraît le mieux exprimer cette exigence de mouvement, de passage, de changement d'horizon, de migration vers de nouveaux modèles de vie au-delà des limites imposées. Dans son acception courante, il désigne un changement d'état, un passage graduel d'un état à un autre, d'un état de choses à un autre; dans ses acceptions sectorielles, il n'apparaît pas dans le domaine économique, mais dans la terminologie philosophique pour indiquer une

phase particulière de l'évolution d'une société, celle où elle rencontre de plus en plus de difficultés, internes ou externes, à reproduire le système économique et social sur lequel elle se fonde et commence à se réorganiser, plus ou moins vite et plus ou moins violemment sur la base d'un autre système qui, finalement, devient à son tour la forme générale des conditions nouvelles d'existence.⁴³

Resémantisé, il apparaît dans le lexique économique «vert» dans les syntagmes spécialisés *transition énergétique* et *transition écologique*. Le premier indique l'adoption d'un modèle économique basé sur la réduction de la consommation des ressources naturelles par une politique des énergies alternatives ou renouvelables, nécessitant la mise en place de mesure de financement et de réglementation (et pour cela abordé aussi par les termes *bouquet énergétique*, *mix énergétique*, *écotaxes*, *quotas* ou *permis d'émission*, *marché des émissions*, etc.);⁴⁴ il paraît être plus transparent et plus restreint car il s'agirait d'une transition «sociotechnique» et d'une modification de la politique énergétique nécessitant aussi d'une «feuille de route» pour avancer:

⁴³ TFL (CNRTL), s.v. transition: *PHILOS*. [Dans la terminol. marxiste]

⁴⁴ Nous rappelons la définition donnée dans le site gouvernemental français concernant le débat national: «La transition énergétique est le passage d'une société fondée sur la consommation abondante d'énergies fossiles, à une société plus sobre et plus écologique. Concrètement, il faut faire des économies d'énergie, optimiser nos systèmes de production et utiliser le plus possible les énergies renouvelables. Aller vers un modèle énergétique qui permette de satisfaire de manière durable, équitable et sûre, pour les hommes et leur environnement, les besoins en énergie des citoyens et de l'économie française dans une société sobre en énergie et en carbone. C'est un nouveau modèle à inventer: plus juste, porteur d'emplois et d'activités économiques.» (<http://www.transition-energetique.gouv.fr/transition-energetique/progres-economique-social-et-ecologique-0>)

- 27) Les 14 et 15 septembre, le gouvernement organise une «conférence environnementale» destinée à écrire la **feuille de route du Gouvernement pour permettre une transition énergétique**. C'est-à-dire une transition vers une économie de l'énergie chère. Une transition qui suppose au préalable un changement de notre rapport au droit («La Tribune», 13/9/2012)
- 28) quelle **politique de transition énergétique** devons-nous défendre ? Il y a trois axes essentiels à intégrer: la justice sociale, le soutien à la recherche et à l'innovation, et la nécessité de repenser les modes de production («Les Echos», 27.9.2013)
- 29) La «**transition énergétique**», qui a son site gouvernemental, consiste à passer de la consommation d'énergies fossiles, non renouvelables et polluantes, à celle d'énergies renouvelables, moins productrices d'un carbone qui favorise le réchauffement climatique («La Tribune», 27/1/2014).

Du côté italien, nous relevons l'emploi dynamique du syntagme suivi de la préposition «verso» pour mettre l'accent sur un déplacement en cours (*transizione energetica verso fonti rinnovabili*, *transizione energetica verso fonti più pulite*), ainsi que la forme anglicisante «transizione verso un'economia lowcarbon».

De même, la lexie *transition écologique*, souvent évoquée en couple avec celle qui précède (fr. *transition énergétique et écologique*, it. *transizione energetica e ambientale*) participe à ce mouvement cinétique et montre un degré majeur d'opacité déterminé par un certain brouillage référentiel:

- 30) La création monétaire au secours de la **transition écologique**. Avec la crise économique, difficile de trouver des investisseurs pour développer la **croissance verte** («Les Echos», 11/11/2011)
- 31) Le «mode d'emploi» de la future *transition écologique* est quasiment prêt. Reste maintenant à engager concrètement le processus («Les Echos», 20/9/2013)
- 32) *Transition énergétique: écologique, écologiste?* («Les Echos», 15/10/2013)
- 33) **L'économie verte**, clé d'un nouveau plein-emploi? **La transition écologique** exige de repenser les finalités de l'économie. De quoi concilier un haut niveau d'emploi et une réduction du temps de travail [...] («Alternatives Economiques», 12/2013)
- 34) amorcer la **transition écologique, c'est aussi aller vers une économie** où s'engage un mouvement de réduction des inégalités de reve-

nus et de patrimoine, où les consommations ostentatoires diminuent au profit de la production de biens et de services concourant au bien-être de tous («Alternatives Economiques», 12/2013)

Si nous examinons la presse italienne, il nous paraît encore plus ardu délimiter le champ lexical du syntagme qui est rarement présent comme calque (il est remplacé par la lexie sémantiquement proche (*conversione ecologica*) et se rattache plutôt à un emploi indirect ou périphrastique:

- 35) il recupero dei rifiuti costituisca un passaggio imprescindibile per la **transizione verso** la *green economy*' («Repubblica», 1/12/2011)
- 36) il governo cinese, negli ultimi anni, sta lavorando molto sulla **transizione verso** una crescita più equilibrata, per migliorare le risorse e l'efficienza energetica. La Cina è stata uno dei primi Paesi ad abbracciare l'approccio all'**economia circolare** come un nuovo paradigma per lo sviluppo economico e industriale («Repubblica», 5/8/2013)
- 37) Le imprese stanno traendo profitto da questa **transizione verso beni e servizi più "verdi"**, e il risultato è che sviluppano nuove tecnologie ecologiche e riducono il costo di quelle esistenti («Il Sole24ore», 8/11/2013)

La transition écologique semble donc se définir de façon large comme «transition vers une économie soutenable, respectueuse de l'environnement» ou plus restreinte comme «transition vers une économie décarbonée» (ici elle recouvre donc la «transition énergétique»). Entre ces deux extrémités, des sèmes supplémentaires se greffent sur cette idée de transition:

- citoyenne, comme dans l'exemple: «La transition écologique sera citoyenne ou ne sera pas[...] Nous devons tout à la fois adapter les systèmes productifs, réorganiser les marchés, renforcer l'action publique et changer nos modes de vie» («Alternatives Economiques», 3/ 2013)
- sociale et responsable: «*La RSE, un levier pour réussir la transition écologique et sociale*» («La Tribune», 12/9/2012)
- sobre: «La transition écologique ne pourra se faire sans que nous réduisons fortement nos consommations matérielles» («Alternatives Economiques», 3/2013)
- savante: «La première est de confondre transition énergétique et transition écologique, c'est-à-dire de se limiter à un seul

terme du débat avec, pour ses tenants, une incontestable vision malthusienne flirtant avec les thèses de la décroissance» («Le Monde», 18/8/2013)

- territoriale, polycentrique: *Quand le Sud double le Nord sur la transition écologique* («Les Echos», 4/8/2012); *La mondialisation à l'épreuve de la transition écologique* («Alternatives Économiques», n° 61, mars 2013).

C'est dans cette dernière acception que la transition écologique remet en question le rapport entre les territoires, la dynamique entre local et global, pour poser autrement le problème de l'espace ouvert et sans frontières de la mondialisation économique.

CONCLUSION

Le lexique de l'économie verte se révèle un matériau linguistique rétif à un enracinement disciplinaire: il structure un réseau lexical autour de la sémantique du «vert» sous la forme d'emprunts, d'importations, de transferts, d'hybridation tout en soulevant un questionnement sur le repositionnement épistémologique/méthodologique des disciplines (convergence des domaines ou appropriation/domination de l'écologique par l'économique) et sur la reconfiguration d'une perspective économique sur le «flux de mots verts» de nature qualitative et quantitative. La substitution adjectivale marque de grandes étapes dans les représentations du domaine de l'économie (de «old» à «green» en transitant par la «new economy») et entraîne toute sorte de (re)création lexicale qui déplace à petits pas les limites existantes jusqu'à inverser les domaines afin de proposer une «ecologia economica»⁴⁵ et à fusionner leur diversité dans le mot-valise «écolonomie»⁴⁶

La réflexion autour des relations actuelles entre économie, écologie et environnement à travers son champ lexico-sémantique nous a permis de mettre en évidence:

- des frontières historiques où les évolutions et les enrichisse-

⁴⁵ A. Segré, *Economia a colori*, Einaudi, Torino 2012.

⁴⁶ E. Druon, *Écolonomies. Entreprendre et produire autrement*, Pearson, Montreuil 2012.

ments de la langue passent par le contact et l'échange des mots en deçà et au-delà de lignes de démarcation nationales encore incertaines;

- des frontières conceptuelles floues se déployant pour structurer un nouveau «territoire» et ouvrir à la rénovation interdisciplinaire;
- des frontières lexicales comme lieu de l'hybridation, d'échange, de revitalisation de la langue,
- des frontières comme ligne de transition, mais aussi de démarcation culturelle et interculturelle.

Plus qu'un simple tracé, elles engendrent des effets qui subsistent dans les représentations et les pratiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aubertin Ch., «L'économie verte, avatar du développement durable», in «Natures Sciences Sociétés», 1/2012 (Vol. 20), p. 1-2. [www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2012-1-page-1.htm]
- Bagliani M., Crescimanno A., Ferlaino F., Nepote D., *Green Economy: prospettive di un nuovo concetto*, Rapporto IRES, http://www.ires.piemonte.it/green/00_Introduzione.pdf
- Barbet D., «Grenelle». *Histoire politique d'un mot*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010.
- Barbier E., «Économie verte et développement durable: enjeux de politique économique», in «Reflets et perspectives de la vie économique», 2012/4 T.LI, p. 97-117.
- Beaumais O., Chiroleu-Assouline M., *Economie de l'environnement*, Bréal, Paris 2002.
- Beaurain Ch., «Économie et développement durable dans les discours de la production territoriale», in «Mots», n. 7/2003.
- Brand U., «Green Economy – The next oxymoron?», in «GAIA - Ecological Perspectives for Science and Society», Vol. 21, n. 1, March 2012, p. 28-32(5) [<http://www.ingenta-connect.com>]
- Brodhag Ch., «Une nouvelle génération de stratégies de développement durable et d'Agendas 21 locaux en soutien à

- l'économie verte», in «Liaison énergie francophonie», n. 88-89 (2011), p. 31-37.
- Chansou M., 1994, «*Développement durable*, un nouveau terme clé dans les discours politiques», in «Mots. Les langages du politique», n° 39, 1994, pp. 99-105.
- Cianciullo A, Silvestrini G., *La corsa della green economy*, Edizioni Ambiente, Milano 2010
- Correa Da Costa S., Druon M., *Mots sans frontières*, Editions du Rocher, Monaco 1999.
- Cusin Berche F., *Les mots et leurs contextes*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003.
- Cutaia L, Morabito R., *Sostenibilità dei sistemi produttivi: strumenti e tecnologia verso la green economy* 2012 <http://www.enea.it/it/produzione-scientifica/pdf-volumi/v2012-sostenibilitasistemi.pdf>
- Druon E., *Écolonomies. Entreprendre et produire autrement*, Pearson, Montreuil 2012.
- Flam M., *L'économie verte*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.
- Galazzi E., Jullion M.C., «La synonymie: une stratégie pour la vulgarisation des langues de spécialité? L'exemple des énergies renouvelables», in Cigada S., Verna M. (dir.), *La Sinonimia tra langue e parole nei codici francese e italiano*, Atti del Convegno Università Cattolica 24-27 ottobre 2007, Vita e pensiero, Milano 2008, p. 531-550.
- Giaufret A., Rossi M. (eds), *La terminologia delle energie rinnovabili tra testi e repertori: variazione, standardizzazione, armonizzazione*, Genova University Press, Genova 2013.
- Gleizes J., «De 1992 à 2012, les sommets de la Terre à Rio ou l'extension de la marchandisation du monde», in «*Mouvements*», 2 (2012), p. 99-106.
- Jeanneret Y., «L'optique du *sustainable*: territoires médiatisés et savoirs visibles», in «Questions de communication», n. 17/2010, p. 59-80 [<http://questionsdecommunication.revues.org/372>]
- Jurgensen Ph., *L'économie verte*, Odile Jacob Paris, 2009 [<http://www.ffa-int.org/files/p.17.pdf>]
- Kerckhove S., *Grenelle de l'environnement: l'histoire d'un échec*, Editions Yves Michel, Paris 2010.

- Krieg-Planque A., «La formule ‘développement durable’: un opérateur de neutralisation de la conflictualité», in «Langage et société», n. 134, 4/2010, p.5-29 [www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2010-4-page-5.htm]
- «Travailler les discours dans la pluridisciplinarité. Exemples d’une ‘manière de faire’ en analyse du discours», dans Bonnafous S., Temmar M. (dir.), *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Ophrys, Paris 2007, p. 57-71.
- Laurent E., «Economie du développement soutenable», in «La Revue de l’OFCE», 11/2011,.
- Laville É., *L’entreprise verte: le développement durable change l’entreprise pour changer le monde*, Pearson, Montreuil 2009.
- Levy J., Lussault M., *Dictionnaire de la géographie et de l’espace des sociétés*, Belin, Paris 2003. [<http://www.espacestemp.net/en/articles/lsquofrontierersquo-en/>]
- Mortureux M. F., *La lexicologie entre langue et discours*, SEDES, Paris 1997.
- Mattioda M. M., «L’ambiente e il turismo: quali lingue di specialità?», Postface, in «Les langues spécialisées: regards croisés», in M. B. Vittoz (coord.), «Synergies Italie», n. 3, 2007, p. 138-142.
- Mollard-Desfour A., *Le Vert*, CNRS Editions, Paris 2012.
- Montel-Dumont O.(dir.), «L’Économie verte», in «Cahiers Français», mars-avril 2010, n. 355.
- Paissa P., «Parasynonymes et euphémismes dans la médiatisation de quelques notions de l’économie de l’environnement. Le cas de développement durable/soutenable», in Cigada S., Verna M. (dir.), *La Sinonimia tra langue e parole nei codici francese e italiano*, Atti del Convegno Università Cattolica 24-27 ottobre 2007, Vita e pensiero, Milano 2008, p. 551-572.
- Rey A., *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 2010.
- Salvador J., *La transition écologique*, ERES, Toulouse 2011.
- Segrè A., *Economia a colori*, Einaudi, Torino 2012.
- Tacchi E.M., Salomone M.(a cura di), “Di fronte ai rischi ambientali: rappresentazioni sociali e green economy”, in «Culture della sostenibilità», 2011. http://www.educazionenosostenibile.it/portale/images/stories/notizie_formazio-

- ne/tacchi_8.pdf Treps M., *Les mots migrants. Les tribulations du français en Europe*, Seuil, Paris 2013.
- Van Campenhoudt M., Lino T., Costa R., *Passeurs de mots, passeurs d'espoir: lexicologie, terminologie et traduction*, Editions des Archives Contemporaines, Paris 2011.
- Walter H., «La langue française et les mots migrants», in «Synergies Italie», n.4/2008, p. 15.
- Zanola M.T., «Glossari e divulgazione della conoscenza: la terminologia dei sistemi fotovoltaici», Atti Convegno Assiterm 2009, «Publifarum», n. 12/2010 [http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=15]

SITOGRAFIE

- ADEME: <http://www2.ademe.fr/servlet/getDoc?id=11433&m=3&cid=96> [dernière consultation: 4/2/2014]
- AEE: <http://www.eea.europa.eu/fr> [dernière consultation: 4/2/2014]
- ENEA: <http://www.enea.it/it> [dernière consultation: 4/2/2014]
- MEF: <http://www.tesoro.it/> [dernière consultation: 4/2/2014]
- Ministere du développement durable: <http://www.developpement-durable.gouv.fr> [dernière consultation: 4/2/2014]
- Transition énergétique: <http://www.transition-energetique.gouv.fr> dernière consultation: 4/2/2014
- Ministero dell'ambiente: <http://www.minambiente.it/> [dernière consultation: 4/2/2014]
- PNUE: <http://www.unep.org/french> [dernière consultation: 4/2/2014]

KEY WORDS: Key words: green economy – green words – economy – environment – cultural boundaries – disciplinary boundaries

MOTS-CLÉS: économie verte - lexique vert – économie – environnement - frontières linguistiques - frontières disciplinaires

ABSTRACT: Since the year 2000 an increasing number of words coming from different domains such as science, technology, politics, sociology and the media have brought about changes in the lexis of economy which no longer shows clear-cut boundaries. In particular, following the diffusion of the debate around sustainable development and the attention to environmental issues at international level, a whole lexicon, created around the semantics of green (eg. technicalities, loans, calques, neologisms, and

Anglicisms), circulates through the current media to draw the attention to a promising new domain known as green economy.

This contribution aims to examine the domain of green economy at lexical and semantic levels in the present media discourse productions in France and Italy and to identify those “ecology” items affecting the domain of economy. The analysis will shed light on the notions of boundary with reference to linguistic-historical, disciplinary and cultural aspects, which are constantly modified by the effect of contamination, hybridization, nuances, and semantic migration.

PETITE FOULÉE, GRANDE FOULÉE... DÉPASSER *Mariagrazia Margarito*

«Eh! Tant mieux! Pensait Alcide Jolivet. Il faut être ému pour émouvoir! Je crois même qu'il y a un vers célèbre à ce sujet, mais, du diable! si je sais...»
Jules Verne, *Michel Strogoff*, Deuxième partie, chap. XI

La marche, la course à pied nous ont occupée dans des articles précédents,¹ et ici nous voudrions poursuivre cette recherche en élargissant notre corpus de travail, en plus de textes sur support papier, à des sites web et à des blogs centrés sur les marathons et les *Caminos* de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Marathons et *Caminos* marquent donc a priori deux grands focus thématiques des présentes pages. Les uns et les autres sont investis de cette exaltation d'un mouvement naturel et ô combien symbolique: la bipédie qui avance. Nous travaillerons sur des données discursives visant non seulement ces performances à halo glorieux, mais les séances d'entraînement, de préparation à un long parcours (marche ou course), ou tout simplement les gestes marcher, courir.

Notre corpus est hétérogène. L'établissement d'un corpus n'est jamais innocent: l'assemblage des textes se fait suite à des hypothèses de réflexion et d'application. Nous suivons ici l'affirmation de François Rastier pour qui

Tout corpus suppose en effet une préconception des applications, fussent-elles simplement documentaires, en vue desquelles il est rassemblé: elle détermine le choix des textes, mais aussi leur mode de 'nettoyage', leur codage, leur étiquetage; enfin la structuration même du corpus. Allons plus loin: un corpus doit 'être aimé':

¹ Mariagrazia Margarito, "Marcher, courir: écriture et non-événement", in Danielle Di Gaetano Londei, Sophie Moirand, Sandrine Reboul-Touré, Licia Reggiani (éds), *Dire l'événement. Langage mémoire société*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2013, pp. 285-294; «Marcher, courir: gestes pour vivre, penser, écrire», in Elena Madrussan (dir.) «Paideutika», n. 19, 2014, pp. 31-41.

s'il ne correspond pas à un besoin voire un désir intellectuel ou scientifique, il se périmé et devient obsolète.²

Obsolète et périmé, à vrai dire, tout corpus peut le devenir, ne serait-ce qu'en partie, ou que par comparaison avec d'autres corpus. Spécialement fragiles à cet égard les textes informatisés, dans un corpus, ou composant le corpus lui-même, volatils et volubiles bien souvent. Nous avons essayé de pallier à ce danger en recourant à des textes dans des sites et des blogs dont les contenus se retrouvent (passeraient-ils en boucle?) assez régulièrement dans la sitographie la plus actuelle, consultée au jour le jour. Sites web et articles dans la presse spécialisée reprennent presque à égalité des sujets tels que l'entraînement à la course (marathons et semi-marathons), les conseils pour améliorer ses propres performances, les suggestions pour bien s'alimenter, les recommandations de ne pas exagérer lors de la préparation d'une compétition, etc. bref, toute une batterie de données procédurales qui forment le socle dur discursif des enjeux que comporte une course de fond.

Conseils et discursivité procédurale qui ne manquent pas non plus dans les guides (support papier et sur la toile) des *Caminos* pour Compostelle:

De Santillana del Mar à Comillas. Chemin à suivre pour les pèlerins à pied

Départ de la cathédrale Santa Juliana dans le dos. Prendre la calle de Río, puis la calle del Canton, puis la première à droite (calle del Racial) qui vire sur la gauche. Sur la place de la Mairie, prendre la petite rue qui part à droite au pied du bureau de poste [...]. Laisser le camping à gauche. Sur la route, poursuivre tout droit vers Arroyo. Vous avez fait 2.3 km depuis Santillana del Mar.³

Ces balises posées, notre corpus de travail se compose donc de textes – repris des corpus de nos travaux précédemment cités – appartenant aux genres narratifs

² François Rastier, "Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus", in Geoffrey Williams (dir.), *La linguistique de corpus*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, p. 32.

³ Andrée et Philippe Duhalde, François Lepère, Yvette Terrien, *Sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle. Le Camino del Norte, le chemin le long de la mer*, Lepère éditions, Grand Camp, s.d. p. 73.

- biographie romancée
Jean Echenoz, *Courir*, Editions de Minuit, Paris 2008
- autobiographie
Haruki Murakami, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond* (traduit par Hélène Morita), Belfond, Paris 2009
- récit de voyage
Jean-Christophe Rufin, *Immortelle randonnée. Compostelle malgré moi*, Editions Guérin, Chamonix 2013
- réflexions philosophiques
Frédéric Gros, *Marcher une philosophie*, Carnets Nord, Paris 2009.
Nous y ajoutons
 - la presse de spécialité: des mensuels consacrés à la course à pied, du jogging au trial, au marathon: «Joggeur», «Jogging», «Running» (années 2011-2014)
 - des sites et des blogs sur les mêmes sujets, marche y comprise, que nous citerons au fil de nos observations
 - deux guides sur support papier:
Andrée et Philippe Duhalde, François Lepère, Yvette Terrien, *Sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle. Le Camino del Norte, le chemin le long de la mer*, Lepère éditions, Grand Camp s.d.
Chemins de Saint-Jacques. La voie de Tours. La voie limousine. La voie d'Arles. Le Camino, Gallimard, Paris 2009.

L'EXPLOIT INUTILE?

Corps, paysage, émotions – plus génériquement ces «ressentis» pendant la marche, la course – sont les trois saillances thématiques que le corpus met en relief et nos observables vont du lexique aux segments phrastiques, à des données intéressant l'analyse du discours: différents outils d'analyse ont été utilisés vu l'hétérogénéité de notre corpus (qui inclut une traduction aussi), dont la diversité contraint à ne pas l'appréhender comme une entité uniforme, même au niveau des registres de langue, les blogs utilisant souvent un registre familier.

En ce qui concerne le corps du marcheur, du coureur les textes de notre corpus appartenant à des genres narratifs nous ont mon-

tré un non-dit que nous avons étiqueté comme «corps-à-dire».⁴ Nous précisons que dans les stratégies énonciatives mises en œuvre par les auteurs nous avons cherché le corps énoncé par celui même qui marche, qui court.

Nous avons trouvé un corps vu de l'extérieur, par les spectateurs d'une compétition, par exemple:

Poings fermés, roulant chaotiquement le torse, Émile fait aussi n'importe quoi de ses bras. Or tout le monde vous dira qu'on court avec les bras. Pour mieux propulser son corps, on doit utiliser ses membres supérieurs pour alléger les jambes de son propre poids: dans les épreuves de distance, le minimum de mouvement de la tête et des bras produit un meilleur rendement. Pourtant Émile fait tout le contraire [...]. Il donne en course l'apparence d'un boxeur en train de lutter contre son ombre.⁵

Plus qu'absent, corps souvent repoussé dans la pensée, dans la réflexion:

Le corps qui marche est déplié et tendu comme un arc: ouvert aux grands espaces comme la fleur au soleil. Le torse exposé, les jambes tendues, les bras élanés.⁶

Mais aussi corps bien énoncé, lors d'une longue marche (Compostelle):

Les pieds du pèlerin! Sujet dérisoire, mais qui prend, sur le Chemin, des proportions considérables. Chaque étape est l'occasion de prodiguer des soins à ces extrémités dont on ne mesure pas l'importance dans la vie quotidienne. Certains pèlerins vivent un cauchemar avec leurs pieds, mais, surtout, ils le font vivre aux autres. Car rares sont ceux qui conservent ces supplices pour eux-mêmes,⁷

⁴ Mariagrazia Margarito, "Marcher, courir: écriture et non-événement", cit."

⁵ Jean Echenoz, *Courir*, cit., p.50. Émile, ici cité, est le grand marathonnien Émile Zatopek, dont Echenoz présente une biographie romancée, qu'il désigne toutefois comme «roman».

⁶ Frédéric Gros, *Marcher une philosophie*, cit., p. 32.

⁷ Jean-Christophe Rufin, *Immortelle randonnée. Compostelle malgré moi*, cit. p. 73.

et au fil de l'autoportrait qu'un écrivain et marathonnier nous détaille:

En d'autres termes, mes muscles sont de ceux qui ont besoin de temps pour se réchauffer. Ils sont lents à démarrer. Mais une fois chauds, ils sont en mesure de faire leur travail sur une longue durée sans trop de tension. Ce sont des muscles bien adaptés aux courses de fond, et pas aux courtes distances, car le temps que mon moteur se mette en route, on est déjà au bout.⁸

Plus présent, voire omniprésent dans la presse écrite de notre corpus et sur la toile le corps anatomique, médical, à l'égard duquel discours procédural et discours didactique – souvent procédural parce que didactique – s'emboîtent le pas. Mis à plat en tant qu'objet d'observation, d'étude, posé avec la distanciation que requiert toute visée scientifique, le corps du coureur est énoncé avec abondance de termes de spécialité:

Au repos, muscles et tendons sont à une température de 36° C. Pour un rendement maximum, elle doit grimper à 39°C. A cette température [...] l'augmentation du débit sanguin améliore la vitesse de transport du sang dans les muscles et donc l'apport d'oxygène. On note également une meilleure transmission de l'influx nerveux, ce qui améliore la réactivité («Joggeur», déc. 2013, p. 58)

Fracture de fatigue: le tibia. L'apparition de la fracture peut être brutale ou consécutive à une périostite ignorée ou mal soignée. [...] L'os, élément rigide, ne supporterait pas certaines contraintes s'il n'avait pas des muscles solidaires du squelette [...]. Le pied. Les zones les plus touchées sont les métatarsiens et les sésamoïdes du gros orteil (<http://runners.fr/fracture-de-fatigue>).

Quant au genre journalistique, nous trouvons richesse de témoignages et d'entretiens où les champions, les spécialistes de disciplines sportives, mais aussi les coureurs amateurs de la dernière heure, interviewés, agencent leurs réponses entre didacticité et récit de vie:

Quand je fais du fractionné, j'ai presque l'impression de voler. Je cours désormais une heure ou plus, des sorties de 12 à 15 km le

⁸ Haruki Murakami, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, cit., p. 87.

week-end avec ma meilleure amie. Progressivement, ma jambe droite, qui n'a plus fait de progrès depuis des mois, retrouve un peu de masse musculaire (interview à Sylvie Malhanche, «Jogging», juillet 2011, p. 60)

Je peux aussi être amenée à faire un 10 km de 'préparation' avant de m'aligner sur un 10 km 'objectif'. Sur le plan mental, il faut que je travaille le côté psychologique pour accepter la douleur et ne rien lâcher (interview à Marie-Amélie Juin, «Joggeur », décembre 2013, p. 50)

Malgré une préparation étalée sur près de quatre ans, j'en ai eu une belle, de défaillance, au 30^e km. Il m'a manqué trois kilomètres dans le film de ma course. Je me rappelle très bien au panneau indiquant 30 km. Ensuite je ne revois dans ma mémoire que celui indiquant 33 (interview à Alain Mimoun, «Running», avril 2013, p. 61).

Très directs blogs et sites dans leur discursivité explicitent un corps dans l'effort, la solitude⁹ et la souffrance:

Vous êtes au 13^e ou au 14^e km et ça commence à brûler un peu partout. Les jambes, les bras même. Ne parlons pas du cardio depuis longtemps mis à mal par un rythme relax au début, de plus en plus difficile à tenir (<http://runners.fr/20km-et-semi-marathon.apprenez-à-gérer-votre-effort>)

Je me force à continuer à boire. J'ai mal, **vraiment mal aux jambes**, je sens qu'au moindre faux pas pourrait se déclencher une crampe dans les mollets. Le secteur pavé à l'entrée du bois de Boulogne est un petit calvaire (<http://blog.noostromo.com/2012/marathon-de-paris-2012-bonheur-et-douleur>)

1^{ère} Avenue [...] La largeur de l'avenue fait que l'espace entre les coureurs augmente: grand moment de solitude... et pas moyen de se mettre à marcher discrètement: on est archi-visible et la foule est en délire. J'ai haï la première Avenue. Je la hais toujours (<http://geckobleu007.wordpress.com/2011/11/12/une-blonde-au-marathon-de-new-york>).

⁹ Impossible ici de passer sous silence le texte culte d'Alan Sillitoe, *La solitude du coureur de fond*, traduction de Henri Delgoe, Seuil, Paris 1963.

Dans la presse de spécialité, et sur la toile, il nous est arrivé de trouver le lexème *sensation* qui tout en gardant sa polysémie nous révèle une bifurcation privilégiée pour son acception plus «individuelle». Nous citons le *Robert électronique* 2009:

SENSATION [...] 1. Phénomène psychophysiologique par lequel une stimulation externe ou interne a un effet modificateur spécifique (→ 1. sens, I) sur l'être vivant et conscient; état ou changement d'état ainsi provoqué, à prédominance affective (plaisir, douleur) ou représentative (perception)[...]

2. Cour. État psychologique à forte composante affective (distinct du sentiment par son caractère immédiat, et par un caractère physiologique plus marqué). → émotion, impression [...]

3. Impression produite sur plusieurs personnes [...]

L'acception plus «personnelle» est celle que l'on retrouve dans l'univers de la course, et elle touche souvent au corps, admirable mécanique dont on s'attendrait des performances sans faute:

Faites le plein de sensations

[...] en courant peut-être plus souvent, mais moins longtemps, le plaisir de la pratique va l'emporter et balayer ces baisses de tonus psychique. Dans ces conditions, vous pourrez encore vous enivrer de sensations de course à pied: le pied qui griffe le sol, le temps de suspension et la foulée qui s'allongent, la jambe qui revient vite et haut dans l'axe, le souffle qui rougit les poumons... Tout le plaisir est là! («Jogging», cit., p. 49)

Parfois j'ajoute des poids au niveau des pieds pour reproduire la sensation de s'enfoncer dans le sable et m'habituer à donner plus d'amplitude aux jambes [préparation au Marathon des sables] (www.darbaroud.com/fr/html/general/coin-concurrent)

De bonnes sensations sur tout le parcours. Pas de mur, pas d'envie de marcher, pas mal aux jambes. À un seul moment dans le 2^e semi, j'ai senti mes jambes 'dures' (<http://jeanpatrickholf-blog4ever.com/blog>)

La traversée du Queens se passe à espérer une amélioration des sensations assez douloureuses qui parcourent mes jambes. La foule de part et d'autre des coureurs porte et empêche de s'arrêter (<http://geckobleu007.wordpress.com/2011/11/12/une-blonde-au-marathon-de-new-york>, cit.).

Beaucoup moins de *sensations* dans la marche, dont le rythme physiologiquement plus lent favorise réflexion et introspection: les frontières entre l'univers matériel et l'univers immatériel se déplacent, confins mouvants aussi, car il y a toujours des limites à dépasser.

Les blogs sur les *Camino*s placent au premier plan le corps détaillé et morcelé (les pieds notamment, comme nous l'avons lu plus haut) et le réseau des émotions, comme nous allons le voir, s'étend au paysage, nous servira de passerelle vers cet autre focus thématique.

Si nous reprenons *sensation* à dominante sémantique «individuel» les répertoires lexicographiques nous donnent comme renvoi *émotion*, et sous cette dernière entrée nous avons non seulement des traits sémiques renvoyant à des manifestations physiques et individuelles du sujet qui «éprouve», mais aussi aux liens sociaux des émotions. Liens relationnels qu'un dictionnaire de sociologie souligne, en rappelant le côté culturel qu'ils impliquent:

l'émotion ne se réduit pas à une sensation physique: elle correspond à un mode de relation avec l'environnement (la peur d'une menace) et vise un objet perçu comme signifiant (la colère devant un comportement perçu comme agressif); elle répond à des habitudes inculquées et à un code culturel (par exemple les expressions de joie ou de deuil).¹⁰

L'émotion en tant que relation avec l'environnement, et l'événement (marcher, courir peuvent être des événements)¹¹ est un de nos observables.

Les blogs que nous avons parcourus sont habituellement organisés comme des carnets de bord et des journaux intimes, source inépuisable alors d'émotions explicitées («une immense satisfaction personnelle», «Je suis heureux, toujours heureux»)¹².

¹⁰ André Akoun, Pierre Ansart, *Dictionnaire de Sociologie*, Seuil, Le Robert, Paris 1999, s.v. ÉMOTION.

¹¹ Nous renvoyons à notre «Marcher, courir: écriture et non-événement», cit.

¹² <http://www.darbaroud.com/fr/html/coin-concurrent>; <http://2004.compostelle.blogspot.com>; cit.

Si les termes d'émotion ne sont pas énoncés le coureur, le pèlerin marcheur s'expriment par de données discursives à forte visée pathémique, à savoir, d'après la définition de Patrick Charaudeau, ces énoncés qui orientent le lecteur vers un état émotionnel.¹³ Au fil de son *Camino francés* un blogueur écrit:

Il y a quelque chose de spécial dans ces sentiers, Je m'y sens bien tout de suite. Je suis disponible à tout ce qui m'entoure et j'ai l'impression d'être proche de la nature [...] lorsque je marche je suis un homme libre. Il m'arrive parfois de ressentir des choses extraordinaires qui sont difficiles à raconter (<http://2004compostelle.blogspot.com/2006/01>)

et le directeur d'un centre médico-social qui fait son deuxième Marathon des sables en écho:

Marathon des sables, 45 degrés dans les dunes majestueuses de Merzouga, et on en a froid dans le dos!
(<http://www.darbaroud.com/fr/html/general/coin-concurrent; cit.>).

Ou encore, et la visée pathémique est accompagnée de climax:

marathonien de l'ultra-trail. Un peu extrême, un peu hot, un peu douloureux (*ibid.*).

Parmi les émotions, celles qui s'inscrivent dans d'autres émotions et qui ont une valeur de remémoration, de citation directe ou indirecte. Sur la voie de Tours pour aller à Saint-Jacques, face au tympan de l'Abbaye Saint-Pierre de Moissac le marcheur peut se souvenir de ce

pèlerin qui arrivait ici après les années 1030-1035 [et qui] éprouvait une émotion particulière, empreinte d'admiration et de crainte. [...] Puis, soudain, avant de franchir le portail [...] le visiteur levait les yeux sur l'un des spectacles les plus merveilleux mais aussi les plus terrifiants qu'il lui fût donné de voir.¹⁴

¹³ Patrick Charaudeau, *Les médias et l'information: l'impossible transparence du discours*, De Boeck, Bruxelles 2005, p. 53: «la visée pathémique consiste à vouloir 'faire ressentir', c'est-à-dire vouloir provoquer chez l'autre un état émotionnel agréable ou désagréable».

¹⁴ *Chemins de Saint-Jacques. La voie de Tours. La voie limousine. La voie d'Arles. Le Camino*, cit., p. 168.

Plus rare cet état émotionnel chez les marathoniens. La fatigue estompe les souvenirs, la projection mentale complètement en avant n'est que pour la ligne d'arrivée. Dans les blogs, quelque fragment phrastique révèle des attaches connotatives au fur et à mesure des lieux où passe le coureur:

Central Park est le théâtre de plein de films romantiques; jamais je n'aurais imaginé que cet endroit puisse se révéler aussi détestable. Mais où donc se trouve la ligne d'arrivée?
(<http://geckobleu007.wordpress.com/2011/11/12/une-blonde-au-marathon-de-new-york>; cit.).

Central Park que nous venons de citer, l'Abbaye Saint-Pierre de Moissac font surgir des émotions – explicitées, remémorées ou englobées dans des visées pathémiques – grâce auxquelles une passerelle est jetée vers le paysage. Dans les guides des *Caminos* lorsque les données procédurales dominant («tournez à gauche, passez derrière la pharmacie, ne vous éloignez pas des bornes jacquaires»), le paysage et ses composants surtout urbains n'ont qu'une fonction signalétique:

Traverser une ancienne ferme, puis au niveau d'une autre ferme, habitée celle-là, aller en face [...] prendre le chemin herbeux [...] qui débouche au coin d'un bar ¹⁵

Pas de chemin à trouver lors des marathons (les guides montrent le parcours de la course, les points de ravitaillement, les stands d'épongement, les parkings des navettes pour arriver à la ligne de départ et pour rentrer les 42,195 km terminés). Au pas de course, juste un pointillé de données paysagères:

Le parcours est extrêmement plat et le restera d'ailleurs sur toute la distance du marathon. Le tracé, jalonné de nombreux monuments (Berliner Dom, Reichstag...), est une véritable visite de la ville (marathon de Berlin, (<http://marathons.fr>),

alors que le philosophe Frédéric Gros s'attarde sur des pay-

¹⁵ Andrée et Philippe Duhalde, François Lepère, Yvette Terrien, *Sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle. Le Camino del Norte, le chemin le long de la mer*, cit., pp. 29-30, 47.

sages qui deviennent presque consubstantiels au corps en mouvement, ou qui effacent toute identité, sans heurts, dans une infinitude sans frontières:

Il y a toujours, pour qui a marché longtemps [...] une vibration du paysage. Il se répète dans le corps du marcheur. L'accord de deux présences, comme deux cordes qui consonnent, vibrent et se nourrissent chacune de la vibration de l'autre, c'est comme une relance infinie¹⁶

En marchant, on échappe à l'idée même d'identité, à la tentation d'être quelqu'un, d'avoir un nom et une histoire. [...] La liberté en marchant, c'est de n'être personne, parce que le corps qui marche n'a pas d'histoire, juste un courant de vie immémoriale.¹⁷

DÉPASSER, DÉPLACER

A l'entrée *marathon* les dictionnaires de langue donnent son sens figuré, utilisé désormais dans les media pour toute séance prolongée de débat, de travail où les traits sémiques 'effort', 'fatigue', 'durée dans le temps' ont pris le dessus sur le nom de la ville et la distance classique de la course:

Fig. Épreuve ou séance prolongée qui exige une grande résistance. *Marathon de danse. Marathon caritatif. → téléthon. Le marathon budgétaire, diplomatique. Le marathon de fixation des prix agricoles à Bruxelles.*

□ En appos. *Discussion-marathon; séance-marathon.*¹⁸

Par son sens figuré, justement, ce lexème nous conduit à nous interroger sur son statut de représentation sociale. Notion très utilisée, celle-ci, en sciences sociales et en sciences linguistiques, comme outil opératoire, intervenant notamment dans des séquences argumentatives. Marie-Anne Paveau nous en donne une définition détaillée:

¹⁶ Frédéric Gros, *Marcher une philosophie*, cit., pp. 39-40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ *Le Robert électronique*, cit. s.v. MARATHON.

Entité cognitive (la représentation est un organisateur mental) qui fournit à l'individu un mode d'être en société (la représentation est une forme de connaissance du monde) construit ou activé en discours (la représentation est formulée discursivement de manière implicite ou explicite).¹⁹

En discours, nos marathoniens portent toujours le flambeau d'une axiologisation positive, euphorisante qui se manifeste par le recours aux superlatifs («C'est le meilleur [un verre de vin lors d'une étape par temps de neige, *Camino*] que je n'ai jamais pris»)²⁰, aux hyperboles («Je ne pourrais pas augmenter mon allure, sous peine d'exploser»),²¹ au climax «Un peu extrême, un peu hot, un peu douloureux», cit.) que nous avons abondamment trouvés et qui témoignent, selon le cas, d'économie lexicale (exclamations, mots répétés, émotions énoncées) ou d'un choix lexical bien réfléchi, proche des évocations littéraires, surtout lorsqu'on passe du marathon aux chemins de Saint-Jacques. Le corps qui court et le corps qui marche semblent inscrire dans les foulées et rythmes respectifs la raréfaction ou l'abondance des manifestations discursives.

A l'aune des représentations sociales marathons et *Caminos* nous poussent à mesurer des notions corollaires, si souvent posées en discours et adjacentes à nos deux focus thématiques: 'ne pas lâcher', par exemple, surtout 'dépasser ses limites':

C'est peut-être une fuite en avant, qui sait... [...] L'important est ailleurs. L'important c'est l'aventure, la passion, le plaisir, l'accomplissement de soi (<http://www.darbaroud.com/fr.html/coin-concurrent>, cit.).

Dépasser, déplacer des frontières, matérielles et immatérielles. Ces représentations sociales relaient une symbolique puissante, inséparable de l'histoire de l'humanité: l'homme debout, l'homme qui fuit, la marche de la solidarité ou de la colère, les pèlerinages, le nomadisme, les marches militaires, les marches

¹⁹ Marie-Anne Paveau, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2006, p.56.

²⁰ <http://2004compostelle.blogspot.com/2006/01>; cit.

²¹ <http://geckobleu007.wordpress.com/2011/11/12/une-blonde-au-marathon-de-new-york>; cit.

pour la paix, courir pour vivre, et dépasser, déplacer ne serait-ce qu'un atome de la poussière du pas précédent.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Akoun André, Ansart Pierre, *Dictionnaire de Sociologie*, Seuil, Le Robert, Paris 1999.
- Charaudeau Patrick, *Les médias et l'information: l'impossible transparence du discours*, De Boeck, Bruxelles 2005.
- Chemins de Saint-Jacques. La voie de Tours. La voie limousine. La voie d'Arles. Le Camino*, Gallimard, Paris 2009.
- Duhalde Andrée et Philippe, Lepère François, Terrien Yvette, *Sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle. Le Camino del Norte, le chemin le long de la mer*, Lepère éditions, Grand Camp s.d.
- Echenoz Jean, *Courir*, Editions de Minuit, Paris 2008.
- Gros Frédéric, *Marcher une philosophie*, Carnets Nord, Paris 2009.
- «Joggeur», n. 4, décembre 2013.
- «Jogging», n. 321, juillet 2011.
- «Running», n. 132, avril 2013.
- Margarito Mariagrazia, «Marcher, courir: écriture et non-événement», in Di Gaetano Londei Danielle, Moirand Sophie, Reboul-Touré Sandrine, Reggiani Licia (éds), *Dire l'événement. Langage mémoire société*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2013, pp. 285-294.
- «Marcher, courir: gestes pour vivre, penser, écrire», in Madrussan Elena (dir.) «Paideutika», n. 19, 2014, pp. 31-41.
- Murakami Haruki, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond* (traduit par Hélène Morita), Belfond, Paris 2009.
- Paveau Marie-Anne, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2006.
- Rastier François, «Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus», in Williams Geoffrey (dir.), *La linguistique de corpus*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, pp. 31-45.
- Robert électronique*, éditions Le Robert, Paris 2009.
- Rufin Jean-Christophe, *Immortelle randonnée. Compostelle malgré moi*, Editions Guérin, Chamonix 2013.

SITOGRAFIE

<http://2004compostelle.blogspot.com/2006/01> (consulté en décembre 2013)

<http://blog.noostromo.com/2012/marathon-de-paris-2012-bonheur-et-douleur> (consulté en janvier 2014)

<http://geckobleu007.wordpress.com/2011/11/12/une-blonde-au-marathon-de-new-york> (consulté en novembre 2013)

<http://marathons.fr> (consulté en mai 2012)

www.darbaroud.com/fr/html/general/coin-concurrent/ (consulté en novembre 2011)

<http://runners.fr/20km-et-semi-marathon.apprenez-à-gérer-votre-effort> (consulté en décembre 2013)

<http://runners.fr/fracture-de-fatigue> (consulté en janvier 2014)

KEY WORDS: French discourse analysis, French lexicology, run, hike.

MOTS CLÉS: analyse du discours, lexicologie française, course à pied, marche.

ABSTRACT: This is a continuation of some of our studies into footraces, long hikes (from international marathons to the *Camino*s for Santiago de Compostela), “the words used to describe them”, some expected and recurrent elements expressed by those who participate in races or hikes. We will focus our attention on three items, which can be linguistically analysed: the athlete’s, or the pilgrim’s awareness of his/her body, the landscape, the emotions felt during the repeated movements, the “internal” confines that shift continually from fatigue to the observation of the surrounding landscape. Our heterogeneous working corpus (autobiographies, narrative documents, reports of marathon routes, etc.) lead us to use various methodological instruments, implying discourse analysis, lexicology, lexicography of the French school.

GLI AUTORI*

LJILJANA BANJANIN insegna Lingua e letteratura serba e croata. I suoi principali settori di ricerca sono gli aspetti culturali e letterari delle relazioni e dei rapporti italiani con il mondo serbo-croato nell'Ottocento e Novecento, la comparatistica letteraria e la letteratura serba contemporanea, i temi del viaggio e la serbo-croatistica italiana con una particolare attenzione all'insegnamento della lingua come L2 presso le università italiane. Partecipa attivamente ai convegni nazionali e internazionali, collabora con numerose riviste italiane ed estere. Ha pubblicato i volumi *La donna del catalogo e altri racconti jugoslavi* (Trauben, 2000), *I rapporti italo-serbi fra Ottocento e Novecento. Immagini e stereotipi letterari* (Edizioni dell'Orso, 2012) e numerosi articoli, saggi e recensioni.

ALEX BORIO si è laureato cum laude in Lingue e letterature straniere moderne presso l'Università degli Studi di Torino, dove sta attualmente concludendo il dottorato in Comparatistica lavorando a una tesi intitolata: "Beppe Fenoglio e Manuel Puig: poetiche autotraduttive a confronto". Si occupa del rapporto fra psicoanalisi e fenomeni di traduzione e autotraduzione letteraria. Ha tradotto e curato una miscellanea di poesie ispanoamericane contemporanee (*Fremiti – Cinque voci di donne dal Sudamerica*, Editori Esordienti E-book, Torino, 2014) e scritto diversi articoli sulla traduzione (fra i quali, di recente: "Il triplice passepartout universale: Globalizzazione-Traduzione-Letteratura", in Cristina Trincherò, a cura di, *Ritorno a Babele. Esercizi di globalizzazione*, Neos Edizioni, Rivoli 2013).

NADIA CAPRIOGLIO è professore associato di Lingua e letteratura russa. È autrice di traduzioni dal russo, sia di testi in prosa (Fe-

* Docenti, dottorandi e collaboratori del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino

dor Dostoevskij, Anton Čechov, Vasilij Rozanov, Michail Bulgakov), sia di poesia (Karolina Pavlova, Dmitrij Merežkovskij, Inna Lisnajnskaja, Vladimir Vysockij). È inoltre autrice di studi sul simbolismo russo, la letteratura russa moderna e contemporanea, l'avanguardia russa. Recentemente ha pubblicato il saggio *Kazimir Malevič. Non si sa a chi appartenga il colore* (Hopefulmonster, 2012).

EMANUELE CICCARELLA è docente di Lingua e letteratura giapponese. Ha pubblicato numerosi lavori critici e traduzioni sugli scrittori giapponesi del Novecento, tra cui Mishima Yukio, Tanizaki Jun'ichirō, Abe Kōbō e il premio Nobel Ōe Kenzaburō. Tra le sue principali pubblicazioni: *L'angelo ferito – Vita e morte di Mishima* (Liguori, 2007) e la traduzione integrale dal giapponese degli ultimi due volumi della tetralogia di Mishima *Il mare della fertilità*, nei Meridiani Mondadori (2004). Ha pubblicato inoltre, con A&B editrice, due romanzi: *La danza della luna immobile* (2010) e *Il cielo della terza notte* (2013).

GIANLUCA COCI, traduttore ed esperto di Letteratura giapponese moderna e contemporanea, insegna Lingua e letteratura giapponese. Di recente ha curato la raccolta di saggi *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo* (Aracne, 2013) e l'antologia di racconti e saggi *Scrivere per Fukushima* (Atmosphere libri, 2013). È autore della monografia *Abe Kōbō Sutajio to ōbei no jikken engeki (L'Abe Kōbō Studio e il teatro sperimentale in Occidente*, Sairyūsha, Tōkyō 2005) e ha tradotto circa trenta romanzi, tra cui opere di Abe Kōbō, Takahashi Gen'ichirō, Kirino Natsuo, Furukawa Hideo e del premio Nobel Ōe Kenzaburō. Nel 2009 ha vinto il Premio Scalise per la traduzione letteraria dal giapponese. Dirige "Asiasphere", collana di narrative dell'Asia orientale e del Sudest asiatico. Collabora con SETL (Scuola Europea di Traduzione Letteraria) e con la rivista «L'indice dei libri del mese».

KRYSZYNA JAWORSKA è professore associato di Lingua e letteratura polacca. È autrice di numerosi saggi e articoli pubblicati in volumi e riviste scientifiche in Italia, Polonia, Regno Unito, Francia e Svizzera. I suoi ambiti principali di ricerca riguardano il romanticismo e il ruolo dell'eredità romantica, la letteratura e la

cultura polacca della seconda metà del Novecento, la letteratura odeporea e le relazioni tra Polonia e Italia, la poesia contemporanea e le problematiche connesse alla traduzione dei testi poetici. Tra le pubblicazioni più recenti: la monografia *Poeti e patrioti polacchi nell'Italia risorgimentale* (C.I.R.V.I., 2012) e la curatela di *Polonia tra passato e futuro. Percorsi di cultura contemporanea* (Franco Angeli, 2008). Nel 2007 ha ricevuto la medaglia d'oro "Gloria Artis" (massima onorificenza polacca nel campo della cultura) e nel 2010 la "Croce di Ufficiale dell'Ordine al merito della Repubblica di Polonia". Dal 2013 è presidente dell'Associazione Italiana dei Polonisti.

MARIAGRAZIA MARGARITO è professore ordinario di Linguistica francese. Campi di ricerca: lessicologia e lessicografia francesi contemporanee, "analyse du/des discours", stereotipi, testi delle grandi istituzioni internazionali, testi espografici. Bibliografia sommaria: "La 'Bella Italia' des guides touristiques: quelques formes de stéréotypes", in Margarito M.G. (coord.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, L'Harmattan, Paris 2000; "Italianismes de la langue française dans les dictionnaires monolingues contemporains", in Sablayrolles J.-F., *Néologie et terminologie dans les dictionnaires*, Champion, Paris 2008; "Marcher, courir: écriture et non événement", in Londei D., Moirand S., Reboul-Touré, Reggiani L. (éds), *Dire l'événement. Langage mémoire société*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2013.

MARIA MARGHERITA MATTIODA è ricercatrice di Lingua francese. È inoltre vice-caporedattore della rivista internazionale «Synergies Italie». I suoi ambiti di ricerca riguardano principalmente il "français des affaires", la comunicazione professionale nei suoi aspetti lessico-culturali e retorico-pragmatici, il discorso pubblicitario e la traduzione specialistica. Attualmente si sta occupando di analisi del discorso delle organizzazioni e di comunicazione multilingue e localizzazione. È curatrice del volume *Plurilinguisme en entreprise* (2013) e autrice, fra l'altro, di alcuni saggi sulla stampa economica («Euphémismes et atténuation du dire dans la presse économique spécialisée», 2009; «La dimension silente della stampa economica e finanziaria», 2010) e sul lessico dell'ambiente («L'ambiente e il turismo: quali lingue di specialità?», 2007).

MASSIMO MAURIZIO è ricercatore di Lingua e letteratura russa. Si occupa prevalentemente di letteratura non ufficiale del periodo sovietico e di poesia russa contemporanea. Autore di numerosi articoli e traduzioni, nel 2008 ha pubblicato il volume «*Bespredmetnaja junost'» A. Egunova: tekst i kontekst* (Intrada-Izd-vo Kulaginij), nel 2011 *Prossima fermata Cremlino: passeggiate reali e immaginarie per la Mosca letteraria* (Bonanno editore) e nel 2013 si è occupato della curatela e della traduzione di *La massa critica del cuore. Antologia di poesia russa contemporanea* (Mimesis-Hebenon).

ROBERTO MERLO è ricercatore di Lingua e letteratura romena. Ha studiato a Torino e preso le università di Bucarest, Cluj-Napoca e Iași in Romania. Si è occupato di linguistica romena, traducendo testi specialistici e pubblicando articoli dedicati ai rapporti linguistici romeno-slavi e alle recenti interferenze tra romeno e italiano, e di letteratura romena moderna e contemporanea, pubblicando articoli sulla storia della traduzioni di letteratura romena in italiano, la poesia di Marin Sorescu, la letteratura italoфона della migrazione romena e il mito dacico nella cultura romena (tema al quale ha dedicato la monografia *Il mito dacico nella letteratura romena dell'Ottocento*, dell'Orso, Alessandria 2011) e traducendo teatro, poesia, prosa di autori contemporanea, tra cui Matei Vișniec, Marta Petreu, Gabriela Adameșteanu e Doina Ruști.

IGOR PIUMETTI, docente a contratto di Lingua russa, si è laureato in Scienze della mediazione linguistica e, successivamente, in Traduzione con una tesi sull'opera teatrale *14 krasnych izbušek* di Andrej Platonov. Ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Lingue e letterature straniere moderne – sezione di Slavistica presso l'Università di Torino con un lavoro dedicato alla letteratura online russa e all'applicazione di software per l'analisi di opere poetiche scritte dai veterani dell'intervento sovietico in Afghanistan. Nel 2011 ha collaborato alla redazione di voci delle enciclopedie UTET e Treccani. Nel 2014 ha co-curato il volume *Contaminazioni Slave* (Trauben).

FRANCESCA ROLANDI ha conseguito nel 2012 un dottorato in Slavistica presso l'Università di Torino con una tesi sull'influenza

della cultura di massa italiana in Jugoslavia, che è stata insignita nel 2014 del premio Vinka Kitarovic presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna. È stata borsista presso l'Istituto italiano di studi storici e *Visiting Fellow* presso il Centro per l'Europa Sudorientale dell'Università di Graz. I suoi interessi di ricerca sono incentrati sulla Jugoslavia socialista e sui paesi dell'area post-jugoslava, con un particolare interesse per le prospettive culturali e sociali. Ha trascorso periodi di ricerca in Serbia, Croazia, Bosnia Erzegovina e Slovenia e ha partecipato a diverse conferenze internazionali.

ROBERTA SALA ha conseguito la laurea triennale in Lingue e letterature moderne presso l'Università di Pavia. Nel 2012, si è laureata con lode in Traduzione all'Università di Torino, con una tesi sulla poetessa russa contemporanea Nina Iskrenko. Per effettuare le ricerche sull'argomento ha trascorso alcuni mesi a San Pietroburgo, seguendo corsi di lingua e letteratura presso il Dipartimento di lingua russa per stranieri dell'Università Politecnica. Nell'anno accademico 2012-2013 ha frequentato il Master in Traduzione di testi postcoloniali all'Università di Pisa, al quale ha fatto seguito uno stage trimestrale presso la redazione della casa editrice milanese Marcos y Marcos. Attualmente svolge un dottorato di ricerca in Slavistica presso l'Università di Torino, con un progetto sulla poesia visiva contemporanea in Russia.

VALENTINA SILEO ha conseguito nel 2010 la laurea magistrale in Lingue e letterature straniere moderne presso l'Università degli studi di Torino, con una tesi dal titolo: "Il gergo giovanile in Bosnia e in Serbia: due varianti a confronto". Attualmente sta concludendo il dottorato di ricerca in Slavistica, lavorando alla tesi: "La ricezione dell'opera di Ivo Andrić in Italia". Ha ottenuto il primo premio al concorso internazionale di traduzione ESTroverso (III edizione), con la traduzione dell'opera di Uroš Petrović *Misterije ginkove ulice (I misteri della strada del ginkgo)*, Secop, Bari 2010). Oltre agli studi letterari su Ivo Andrić e sulla ricezione delle sue opere nel nostro paese, si è interessata anche a questioni più prettamente linguistiche: standardizzazione delle lingue serba, croata, bosniaca e montenegrina, al gergo e ad alcune parlate regionali.

ANNA SPECCHIO, laureata in Lingue e culture dell'Asia e dell'Africa e successivamente in Traduzione presso l'Università di Torino, si interessa di letteratura giapponese moderna e contemporanea, in particolare della scrittrice Ogawa Yōko. Si occupa inoltre di letteratura femminile postmoderna e contemporanea. È stata titolare di una borsa di studio annuale JASSO presso la Tōkyō University of Foreign Studies durante l'anno accademico 2009-2010, e ha partecipato al JET Programme nel 2011. Dal 2012 è membro dell'Associazione Italiana di Studi Giapponesi. Ha tradotto due romanzi brevi di Nosaka Akiyuki – *Una tomba per le lucciole* e *Le alge americane* – inclusi nel volume *Una tomba per le lucciole* (Kappalab, 2013) e *Si alza il vento* di Hori Tatsuo (Kappalab, 2014).

GIOVANNA SPENDEL ha insegnato Lingua e letteratura russa. I temi di ricerca appartengono sia al Novecento che all'Ottocento della cultura e della letteratura russa (da Puškin a Turgenev, da Gogol' a Dostoevskij, da Čechov a Blok, da Majakovskij a Pasternak e alla Cvetaeva), con particolare attenzione alla letteratura sovietica degli anni Venti e alla letteratura femminile. Gli studi sono stati pubblicati in monografie o su periodici, in lingua italiana, russa, tedesca e polacca, tra cui: *Invito alla lettura di Pasternak* (Mursia, 1975); *Prima del gelo, ricerche e tendenze letterarie nella Russia degli anni '20* (Bulzoni, 1982); *Voci e personaggi dell'Ottocento russo* (Bulzoni, 1987); *Il silenzio delle albe. Donne e scrittura nella Russia dell'Ottocento* (Tirrenia Stampatori, 1993); *Mosca degli anni Venti. Sogni e utopie di una generazione* (Editori Riuniti, 1999); *Stroitel'nicy strun* (Sankt Peterburg – XXI Vek, 2007). Inoltre ha tradotto Puškin, Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij, Cvetaeva e Pasternak.

SILVIE TARDITI si è laureata con lode in Lingue e letterature straniere nel 2004 con una tesi sulla drammaturgia di Zbigniew Herbert. Addottorata in Slavistica presso l'Università di Torino, con un progetto su Beckett in Polonia, per il quale ha trascorso periodi di ricerca a Varsavia. Si occupa prevalentemente di teatro polacco del periodo del dopoguerra.

CRISTINA TRINCHERO è ricercatore di Letteratura francese. La sua attività scientifica si concentra sulla ricostruzione e lo studio delle relazioni culturali tra Italia e Francia dal Settecento al primo Novecento, attraverso ricerche presso archivi di autori e sulla stampa periodica; sulla letteratura francese “au tournant des Lumières”; sul teatro francese degli anni Venti del Novecento. Tra le sue pubblicazioni: il volume, di cui è coautrice con Stefano Baldi e Nicoletta Betta, *Il Teatro di Torino (1925-1930) di Riccardo Gualino. Studi e documenti* (LIM, 2013); la curatela, insieme a Sergio Zoppi, della raccolta *Un viaggiatore in Piemonte nell'età napoleonica: Aubin Louis Millin (1759-1818)* (Scritturapura editore, 2011); la monografia *Pierre-Louis Ginguené (1748-1816) e l'identità nazionale italiana nel contesto culturale europeo* (Bulzoni, 2004).

MARIE-BERTHE VITTOZ è professore ordinario di Lingua francese. È inoltre direttore del CLA (Centro Linguistico di Ateneo) e caporedattore della rivista internazionale «Synergies Italie». I suoi ambiti di ricerca riguardano principalmente la didattica della lingua francese, nei suoi aspetti lessicali e fraseologici, la comunicazione interculturale nel management, i percorsi universitari binazionali, la formazione CLIL. È autrice di saggi e volumi sull'idiomaticità (*Les locutions en discours*, 2005; *Les séquences savantes françaises et britanniques: une interculture partagée*, 2012) e sul lessico dell'ecologia (*Mots perdus, mots retrouvés pour le lexique de l'écologie*, 1998).

Finito di stampare nel mese di giugno 2014
presso Gruppo Editoriale Bonanno - Catania