

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

3-2014



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente

3

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttössy

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2014

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente. -
n. 3, 2014
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-6655-883-5
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-3>

Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del
23/07/2004

La rivista è pubblicata on-line ad accesso aperto al
seguente indirizzo: www.fupress.com/bsfm-lea

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.lisi.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009, between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *LEA* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<www.fupress.com/bsfm-lea>).

Si ringraziano tutti gli autori e i curatori di questo numero, in particolare Ana María Barrenechea, Suso de Toro, Ella Jevtušenko, Kateryna Kalytko, Sybille Kirchbach, Janina Kosakovskaja, Halyna Kruk, Ul'ana Kryvochat'ko, Andrej Kurkov, Maria Negroni, Elena Viktorovna Stjazkina, Susana Thénon, Bogdan Tomenčuk, Karyna Tumajeva, Theo van Leewen per la gentile concessione alla riproduzione delle loro opere in questo numero di *LEA*. Si ringraziano gli editori per aver autorizzato la pubblicazione dei testi degli Autori nell'originale e in traduzione. Un particolare ringraziamento a John Denton per l'importante revisione di tutte le parti in lingua inglese e ai *blind referees* che hanno collaborato alla realizzazione di *LEA 2014* (<<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/index>>).

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), I. Di Lao, S. Grassi, A. Gremigni, A. Lodone, K. Kraemer, F. Olivari, I. Panerai, M. Paton. Elaborazione grafica: Journal Manager.

I fascicoli della rivista *LEA* sono rilasciati nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>

CC 2014 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com/
Printed in Italy

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Giampiero Bellingeri, Università Cà Foscari, Venezia

Ioana Both, Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca

Martha L. Canfield, Università degli Studi di Firenze

Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

John Denton, Università degli Studi di Firenze

Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze

Roy T. Eriksen, Universitetet i Agder, Kristiansand

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Romuald Fonkoua, Université de Strasbourg

Ulf Peter Hallberg, scrittore e traduttore letterario svedese

Ingrid Hennemann, Università degli Studi di Firenze

Matthias Kappler, Università Cà Foscari, Venezia

Serguei A. Kibalnik, St. Petersburg State University

Michela Landi, Università degli Studi di Firenze

Andreas Lombnaes, Universitetet i Agder, Kristiansand

Jesús Munárriz, scrittore spagnolo

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Ülar Ploom, Tallinn University

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Angela Tarantino, Università La Sapienza, Roma

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

György Tverdota, Eötvös Loránd University, Budapest

Christina Viragh, scrittrice svizzera e traduttrice letteraria

Martin Zerlang, University of Copenhagen

Clas Zilliacus, professore emerito, Åbo Akademi, Turku

Indice

BEATRICE TÖTTÖSSY, *Tracciati. Per partecipare al presente storico nei suoi
atti e nelle sue forme* xi-xix

SCRITTURE

Proposte d'autore

SARA POLVERINI, *Memoria personal e Historia nacional: conversando
con Suso de Toro / Memoria personale e Storia nazionale: conversazione
con Suso de Toro* 2-3

SUSO DE TORO, *Somnâmbulos / Sonâmbulos / Sonnambuli*. Anticipazione italiana con
testo *galego* e castigliano a fronte. Nota introduttiva e traduzione di Ana Tobio Sala 21

Situazioni:

Voci dall'Ucraina

Premessa di Giovanna Brogi Bercoff 51

OLEKSANDRA REKUT-LIBERATORE, *Cronaca lirica dall'Ucraina: dare un verso agli spari* 53

MARCO PULERI, "C'era una volta un paese, ed era... la mia Patria". *Voci dai margini*:
Diari di guerra da Donec'k 65

ELENA VIKTOROVNA STJAŽKINA, *Un Paese. Una guerra. Un amore*.
Nota introduttiva di Marco Puleri, traduzione di Valentina Rossi 73

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur:

Norma e letteratura

a cura di Silvia Lafuente

Premessa di Silvia Lafuente 87

SILVIA LAFUENTE, *Forme d'oralità costruiscono la modernità letteraria argentina
nelle prime decadi del '900* 93

ARIANNA FIORE, *La junta luz di Juan Gelman: un oratorio contro il silenzio* 109

CAROLINA ARGENTA, *Oltre la Generazione del Sessanta: la poesia di Susana Thénon* 127



SALOMÉ VUELTA GARCÍA, <i>I proverbi nella traduzione italiana di La Familia de Pascual Duarte di Camilo José Cela</i>	141
ANDREA CARMELO SPADOLA, <i>Bilinguismo / Translinguismo nell'opera poetica di César Moro</i>	155
CORAL GARCÍA RODRÍGUEZ, <i>La formazione di una identità europea attraverso il linguaggio: l'apolide Jorge Semprún, oppure lo spagnolo delle tre patrie</i>	165
MICHELA GRAZIANI, <i>Trasformismi jazz nella cultura portoghese del '900</i>	177

Percorsi linguistici e semiotici:
Critical Multimodal Analysis of Digital Discourse
 Edited by Ilaria Moschini

<i>Preliminary Remarks</i> by Ilaria Moschini	197
ILARIA MOSCHINI, <i>Interview with Theo van Leeuwen</i>	203
ELISABETTA ADAMI, <i>Retweeting, Reposting, Repinning: Reshaping Identities Online: Towards a Social Semiotic Multimodal Analysis of Digital Remediation</i>	223
CARMEN DANIELA MAIER, <i>Multimodal Aspects of Corporate Social Responsibility Communication</i>	245
SANDRA PETRONI, <i>Pervasive Technologies and the Paradoxes of Multimodal Digital Communication</i>	259
MARIA GRAZIA SINDONI, <i>Can the Powerless Speak? Linguistic and Multimodal Corporate Media Manipulation in Digital Environments: the Case of Malala Yousafzai</i>	273

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Memoria, preservazione, letterarietà nel digitale, strumenti:
Fonti di Weltliteratur

ARIANNA FIORE, <i>Una rivista del tardo esilio: Los Sesenta di Max Aub</i>	291
RITA SVANDRLIK, <i>Il teatro di lingua tedesca tra Restaurazione e Naturalismo</i>	341
STEFANIA PAVAN, <i>Iosif Brodskij in Italia, ovvero Iosif Brodskij in lingua italiana</i>	371

Strumenti critici per la formazione

GIULIANA GIUSTI, <i>Metacognizione linguistica e insegnamento universitario delle lingue</i>	395
GIUSEPPE MAUGERI, GRAZIANO SERRAGIOTTO, <i>La qualità del corso di lingua straniera: modello e tecniche di analisi strategica</i>	411

MARIA CECILIA LUISE, <i>Terza età e educazione linguistica. Narrazione e letterature come spazio per la memoria, la saggezza e la creatività</i>	443
--	-----

OSSERVATORIO

GIUSEPPE GIRIMONTI GRECO, EZIO SINIGAGLIA, <i>Il romanzo italiano nel mito di Proust (e nel mancato mito di Svevo). Riflessioni a margine di Non dimenticarsi di Proust, a cura di Anna Dolfi (FUP 2014, pp. 603)</i>	461
DIANA BATTISTI, <i>Scholem poeta, tra messianesimo e impegno civile: un'eredità da riscoprire. A proposito del volume di Gershom Scholem, Il sogno e la violenza. Poesie, a cura di Irene Kajon (Giuntina 2013, pp. 147)</i>	479
LENA DAL POZZO, <i>Uno sguardo sulla ricerca L2: la situazione delle lingue ugrofinniche</i>	491
CONTRIBUTORS	499

Tracciati. Per partecipare al presente storico nei suoi atti e nelle sue forme

Beatrice Töttössy
Università degli Studi di Firenze (<tottossy@unifi.it>)

Le civiltà, senza dubbio, possono mutare.
Non è di per sé inconcepibile
che un giorno la nostra si allontani dalla storia.
Gli storici faranno bene a riflettervi.
La storia mal compresa potrebbe proprio,
se non vi si pone attenzione,
finire col trascinare nel proprio discredito la storia meglio intesa.
Ma se dovessimo mai arrivare a tal punto,
ciò avverrebbe a costo di una violenta rottura
con le nostre più costanti tradizioni intellettuali.
Marc Bloch, 1941-1942

Il materiale del numero 2014 di *LEA*, ma forse più ancora quella parte non inclusa nel fascicolo, ma che in potenza costituisce parimenti materia per la cultura italiana, richiama alla mente il problema sollevato e, com'è noto, sistematicamente riproposto da Benedetto Croce del nostro rapporto con la storia e la storiografia letteraria. “Ricerca e descrivere il carattere generale della poesia di un'epoca e di un popolo e i modi conformi con cui si manifestò e si svolse... apre la via a una sequela di travagliose disquisizioni sul null” (Croce 1945, 252). In altre occasioni, a proposito della *Filosofia dello Spirito* di Hegel, Croce toccherà la stessa questione di fondo da un'altra angolazione, rilevando cioè che Hegel aveva incluso nel procedimento dialettico concetti empirici, molti dei quali non sarebbero potuti entrare in alcuna mediazione o sintesi. L'osservazione di Marc Bloch, invece, che proviene da *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, sostiene il valore e la funzione della storia e del pensiero storico (Bloch 2009, 1952). Ed egli in effetti, nel 1929, insieme con Lucien Febvre, fondò appunto la rivista che ha cambiato la cultura con cui ci rapportiamo alla Storia: *Les Annales* hanno promosso una storiografia, per la quale grandi sintesi e microstoria dovevano integrarsi vicendevolmente.

Giovanni Getto infatti, nella “Premessa” alla sua *Storia delle storie letterarie*, nel 1942 guarda ormai alla storiografia letteraria da una prospettiva notevolmente più articolata: i “nostri studi, mentre hanno raggiunto sul piano teoretico e sul terreno specifico della critica letteraria un'ampiezza di misura interna e di



esterna quantità davvero notevole”, sono “rimasti ancora troppo estranei a indagini di storia della cultura intesa in un più largo senso, relative cioè a zone, forme e aspetti che non siano quelli dell’esegesi degli scrittori. Così, non abbiamo ancora, in Italia, un’adeguata storia della critica, e manca una storia dell’estetica...”. E aggiunge anche, tra parentesi: “(E in un campo un po’ più scostato, quando avremo una storia della filologia?)” (Getto 2010, “Premessa”).

L’intensa drammaticità dei primi anni Quaranta dà voce a un ulteriore esempio che ci interessa per chiudere un cerchio di ipotesi. Walter Benjamin, nel 1940, poco prima di suicidarsi nell’*impasse* storica ed esistenziale in cui è venuto a trovarsi ha redatto le sue celebri tesi *Sul concetto di Storia*, aggiungendovi due appendici, nella prima delle quali scrive:

Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessun fatto, perché causa, è già perciò storico. Lo diventerà solo dopo, postumamente, in seguito a fatti che possono esserne divisi da millenni. Lo storico che muove da questa constatazione cessa di lasciarsi scorrere fra le dita la successione dei fatti come un rosario. Coglie la costellazione in cui la sua propria epoca è entrata con un’epoca anteriore affatto determinata e fonda così un concetto del presente come del tempo-ora [*Jetztzeit*], in cui sono sparse schegge di quello messianico. (Benjamin 1974, 1997)

Molti gli studi dedicati alla categoria dello *Jetztzeit*, oltre che alle diciotto tesi di Benjamin, tra essi anche le riflessioni di Michele Ranchetti (2013; Ranchetti, insieme con Gianfranco Bonola, ha curato l’edizione critica italiana delle *Tesi* 1997) e di Federico La Sala (1983). Ambedue mettono in luce il senso profondo dello *Jetztzeit*, quello della valenza ontologica ed etica del *presente storico*. Se Federico La Sala approfondisce la questione della qualità del tempo, Michele Ranchetti fa luce sulla questione della «congenialità», che egli respinge. (Le pagine di Benjamin, scrive, “invitano, a me sembra, non solo al rigore della ricerca, quanto ad *evitare ogni coinvolgimento immaginario, ogni apparente congenialità* per chi, come me, non ha mai dovuto pagare di persona, non è mai stato proscritto o messo al bando e pertanto non deve illudersi in un itinerario che è stato per altri la disperazione, la fuga, l’esilio e la morte”, Ranchetti 2013, 223, corsivo mio).

Per Ranchetti “Benjamin ha voluto salvare i particolari e non riuscendo a iscriverli tutti in un processo unificante, da ultimo, ma recuperando altri particolari delle sue riflessioni, ha tracciato solo alcune tesi di una filosofia della storia da cui veniva espulso”. Spinto dal bisogno di una “interrogazione assoluta, non preconstituita da competenze disciplinari”, ha colto la “necessità di costruire un ordine, e non di valersi, di appropriarsi e di usufruire del disordine” (Ranchetti 2013, 221).

È a questo punto che entra in gioco l’altra categoria con cui Benjamin definisce il suo rapporto con la Storia. Si tratta di *Augenblick*. Qui è La Sala a ricostruire e a seguire il ragionamento di Benjamin: il materialista storico “coglie la costellazione in cui la sua propria epoca è entrata con un’epoca anteriore affatto determinata. E fonda così un concetto del presente come del tempo-ora [*Jetztzeit*]

in cui sono sparse schegge del tempo messianico” (xviii). “La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell’immagine, che balena una volta per tutte nell’attimo [*Augenblick*] della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato” (v).

Rigore massimo nei confronti dell’attimo e del continuum, estrema serietà ontologica. La Storia e la sua scrittura aderiscono una all’altra.

Resta da precisare il collegamento tra la costellazione Croce, Getto, Bloch, Benjamin e la sua attualità per la comprensione del senso della Storia oggi. Ci viene in aiuto un recente, accurato esame di Mauro Pala riguardo agli *studi culturali* (Pala 2010) che termina con la precisa individuazione di un importante rischio, presente nell’attuale sorte degli studi culturali: “Contesi fra culturalismo e strutturalismo – due paradigmi difficilmente conciliabili –, i Cultural Studies corrono fin dagli esordi un rischio metodologico, ovvero quello di muoversi esclusivamente in una prospettiva empirica. Sono caratterizzati da un’ottica che smentisce diametralmente la precedente teorizzazione, diffusa in ambito anglosassone ma sviluppata originariamente da Croce, imperniata sulla gerarchia del canone, ma non per sostituirla con un nuovo paradigma, quanto per trasformare ogni opera letteraria in un singolo, cioè significativo in sé, ‘case study’ ” (280).

(Aggiungiamo che Pala, nel ripercorrere l’evolversi della disciplina, pone all’attenzione del lettore una categoria che è anche una questione di primo interesse. Pur non potendo qui soffermarci su di essa, la segnaliamo. Si tratta di “*structure of feeling*”, che Mauro Pala traduce con “struttura del sentire”, rispetto alla quale la versione “struttura della sensibilità”, che proponiamo, ci sembrerebbe più vicina alle prospettive storico-culturali e filosofiche di Raymond Williams – che forse intende sostituire con essa la categoria di “spirito del tempo [*Zeitgeist*]” assegnando così, alla categoria nuova, una maggiore valenza ontologico-sociale; Pala 2010, 276).

Il collegamento tra la costellazione Croce, Getto, Bloch, Benjamin e la sua attualità per la comprensione del senso della Storia oggi – tentiamo – potrebbe dunque essere concreto ed effettivo nel momento in cui divenisse chiaro che nel rigore di Benjamin (in altre parole, nella definizione del funzionamento del *presente storico* ad opera della dialettica concreta, reale, che coinvolge il continuum ovvero *Jetztzeit* e quindi il sapere storico che lo segue, per un verso, e, per l’altro, l’attimo ovvero *Augenblick* e quindi il pensiero, la rivelazione che si tramuta in progetto/azione, in “*chance* della rivoluzione”) possiamo cogliere la *fiducia* nella Storia.

Uno dei segni tangibili della *rifunzionalizzazione* delle *Tesi* di Benjamin potrebbe quindi essere, il superamento (la conservazione come vigile memoria storica) del rischio colto da Mauro Pala, ovvero, la riqualificazione degli studi culturali, una loro rinnovata densità di storia.

I contributi di *LEA 2014*, proposti da 30 studiosi, scrittori e traduttori, coinvolgono una dozzina di culture linguistico-letterarie (da quelle italiana, inglese, francese e tedesca, a quelle dell’area iberica, ispano-americana, slava e ugrofinnica), impegnando circa 500 pagine della rivista che, conviene ancora ricordarlo, è liberamente accessibile sulla piattaforma editoriale online della Firenze University Press.

Con la chiusura del numero 2013 della rivista abbiamo pensato di ridisegnare in una certa misura il programma editoriale che, avviato nel 2004 con *LEA* quale primo periodico filologico-letterario *open access* dell'Università di Firenze (all'epoca con il sottotitolo *Letterature d'Europa e d'America*, <<http://www.collana-lilsi-rivlea.unifi.it/>>), si è poi trasformato in una ampia iniziativa scientifica collegiale e, in concomitanza, in una realtà editoriale complessa, la quale include la collana "Biblioteca di Studi di Filologia Moderna" (<<http://www.fupress.com/collana/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/110>>), *LEA* e, oltre a due altre riviste specializzate (*Journal of Early Modern Studies*, <www.fupress.com/bsfm-jems>; e *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, <www.fupress.com/bsfm-sijis>), anche un Laboratorio dedicato alla ricerca e alla formazione nel campo dell'editoria e della comunicazione scientifica digitale, oltre che alla produzione, anche sperimentale (<<http://goo.gl/HT3ddZ>>).

Dal 2013 il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali unisce più di venti culture linguistico-letterarie in un'unica comunità di studiosi, per varie sue parti uniche promotrici di specifici saperi umanistici non soltanto nell'Ateneo fiorentino ma anche in ambito regionale e, in qualche caso, nazionale. Nel biennio 2013-2014 si sono delineate varie prospettive nuove, con evidenti ricadute, in termini scientifici progettuali, sia su *LEA* (con il sottotitolo variato in *Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*), sia sull'intero assetto editoriale.

Sul piano per l'appunto editoriale ma soprattutto sul piano dell'atteggiamento culturale con cui l'accademia si rapporta all'editoria e in generale alla realtà della comunicazione scientifica (dove la portata delle trasformazioni prodottesi nel decennio 2004-2014, un decennio straordinariamente impegnativo, ci indurrebbe a parlare senz'altro di una nuova *Bildung* post-gutenberghiana, come diffusa realtà e anche come esigenza costante), oggi la novità è che il valore e il progetto dell'accesso aperto, in ogni caso e in termini serenamente generali, possono essere definiti come dati acquisiti.

In quest'ottica Firenze ha raggiunto livelli d'eccellenza, tra l'altro grazie alla produttiva collaborazione fra l'editore universitario (che dedica una parte imponente della sua attività alla promozione dell'editoria ad accesso aperto) e il Laboratorio editoriale *open access*. Quest'ultimo, oltre ad aver messo a punto una modalità editoriale compiutamente *open access* (ovvero che è tale sia per gli autori che per i lettori), gestisce tre funzioni ritenute essenziali nel nuovo quadro normativo concernente i dipartimenti universitari in generale, quindi anche quelli di area umanistica: 1) realizza una sistematica ricerca sulla comunicazione scientifica nel digitale, 2) si ricollega organicamente ai processi e programmi formativi (e di *autoformazione* del corpo docente), 3) svolge attività produttiva nei termini della sostenibilità nelle specifiche condizioni d'area, 4) garantisce visibilità sia nel senso dell'impatto che in quello necessario per la valutazione oggettiva dello stesso Laboratorio.

Nel contesto del Dipartimento, il consolidamento del valore e del progetto dell'editoria open access, così come dell'infrastruttura dedicata (il Coordinamento e il Laboratorio editoriale), ha dunque reso opportuno e possibile che – rispetto alla qualità della comunicazione scientifica – l'attenzione e l'assunzione di responsabilità della comunità degli studiosi si indirizzino a una sempre migliore articolazione degli obiettivi concreti, conformemente allo specifico carattere disciplinare e editoriale che la contraddistingue. La specificità disciplinare sembra implicare infatti: un'intrinseca e organica interdisciplinarietà, un crescente consolidamento del plurilinguismo, una "connaturata" comparatistica *sui generis*, una costante sperimentazione nei singoli ambiti, settori e unità di ricerca, un sempre più intenso incrociarsi e integrarsi dei principali aspetti qui elencati.

La specificità dell'editoria open access contempla invece una assoluta funzionalità per quel che concerne la creazione di processi e ambienti dedicati alla conoscenza fondata sul doppio binario della ricerca, sia individuale che "dialogata" o "multipiano" e quindi direttamente condivisa. In effetti, nel 2014 il Dipartimento, con la direzione scientifica di Rita Manzini, ha avviato una nuova rivista, *Quaderni di Linguistica e Studi orientali. Working papers in Linguistics and Oriental Studies*, mentre il Laboratorio ha realizzato un primo e-book (andando quindi oltre le edizioni digitali in formato PDF, e ampliando così la funzione delle riviste che vengono dotate di specifici supplementi).

Il Laboratorio, inoltre, in concomitanza con il conferimento da parte dell'Università di Firenze della laurea magistrale *honoris causa* in Lingue e letterature europee e americane a Mario Vargas Llosa (Premio Nobel per la Letteratura 2010 e Direttore del Comitato scientifico del Centro Studi Jorge Eielson di Firenze (<<http://www.centroeielson.com>>), ha creato le basi per una nuova sperimentazione nell'ambito della traduzione letteraria, qui plurilingue, comparativa e, sia sul piano delle riflessioni linguistico-letterarie che su quello editoriale, propositiva di metodi e procedimenti innovativi. Trattandosi di una nuova dimensione di *LEA*, su quest'ultimo aspetto tornerò più avanti.

LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente 2014, come anticipato nel precedente numero, specchiandosi nel profilo scientifico del Dipartimento e valorizzando la ricca rete di collaborazioni e condivisioni internazionali di cui esso dispone, identifica la propria vocazione a indagare e sperimentare, in termini teorici, storici, culturali, linguistici e "creativi", i vari aspetti della *mondialità letteraria e della globalità linguistica*, sul piano sia diacronico che sincronico.

Tenta di farlo, nel sottile eppure forte tessuto connettivo dei contributi del numero che, con preoccupazione per la comprensione più che per la spiegazione dei fenomeni a cui si dedicano, mettono in luce, nella parte che *LEA* riserva ai rapporti diretti con il mondo degli scrittori, la figura di Su-

so de Toro (scrittore galego che rifiuta ogni gioco ideologico post-franchista e ogni falsa “fatica identitaria” cercando un proprio *habitat* creativo nella *pienezza linguistica* e tramite l’autotraduzione) e l’interessante fenomenologia culturale dell’odierna società ucraina (che supera la miseria del tempo di guerra con una autentica domanda di letteratura e, da parte degli autori, con gesti che negano inequivocabilmente la presenza di una eventuale “questione linguistica” russo-ucraina, si tratta qui infatti di cronache liriche in due lingue oltre che di riflessioni diaristiche di scrittori russi *in lingua ucraina*).

Con il numero 2014, poiché l’incontro tra spazi culturali comunitari ed extra-europei dal 2013 è divenuto realmente e concretamente strutturale, e quindi potenzialmente programmatico, *LEA* introduce la nuova forma redazionale di “cura ad invito” per la sezione *Studi e Saggi*. Cosicché nell’ambito di “Itinerari nella Weltliteratur”, Silvia Lafuente è stata invitata a proporre i sette articoli firmati da partecipanti alle *Giornate di Studio* che dal 2009 uniscono studiosi e studenti interessati a innovare la metodologia didattica delle lingue e letterature europee e americane. I sette contributi discutono vari aspetti del tema *Norma e letteratura*, nella dinamica delle categorie di *modernità* (nelle letterature iberiche e ispano-americane), *innovazione* (suoi modi nei contesti linguistico e culturale), *esclusione e inclusione* (la lingua orale/parlata nei flussi, meccanismi e procedimenti della letterarizzazione), *identità* (in rapporto a bilinguismo, ambilinguismo, translinguismo, devianza, trasgressione).

Allo stesso modo per “Percorsi linguistici e semiotici” Ilaria Moschini cura qui un blocco tematico dal titolo *Critical Multimodal Analysis of Digital Discourse*, introdotto da un’intervista a Theo van Leeuwen sull’evoluzione degli studi multimodali in cui vengono sottolineate le caratteristiche dell’attuale “regime semiotico” (con implicazioni quali il coinvolgimento emotivo), fermando l’attenzione in particolare sul ruolo del *ricevente*, sulla necessità e l’urgenza di un’analisi critica nei confronti delle *industrie culturali globali* (quali produttrici di artefatti semiotici e di *Weltanschauung*) e dei software (intesi come risorse semiotiche), sul rapporto tra *Cognitivism* ed *Empiricism* (con attenzione al bisogno di prospettive interdisciplinari) e infine sulla necessità di superare la visione meccanicistica nei confronti degli studi umanistici. I quattro studi inclusi nel blocco tematico curato da Moschini discutono il fenomeno del *crossposting* e la formazione dell’*identità blogger*; le strategie persuasive (concernenti la donna e l’ambiente) esaminate arricchendo l’indagine multimodale tramite la *Corporate Communication* e la *Gender Theory*; i processi semiotici (*reframing, remediation, linking, linguistic entropy*) che stanno alla base della creazione del significato e i paradossi strutturali della comunicazione iper-modale; l’autenticità del testo e la sua presunta manipolazione mediale.

La sezione *Condizioni di possibilità – Memoria, preservazione, letterarietà nel digitale, strumenti*: in questo numero si sdoppia in “Fonti di Weltliteratur” e “Strumenti critici per la formazione”. L’itinerario nella breve storia di *Los Sesenta*, rivista di Max Aub (Mexico, 1964-1966) si rivela una fonte pre-

ziosissima per la comprensione di categorie culturali e storico-letterarie quali la “condivisione storica”, la “memoria intima”, la storia come “contingenza esistenziale”, la “nostalgia del ritorno” (“Sono venuto ma non sono tornato”); è di grande interesse la narrazione della difficile “appartenenza” e della formazione di una coscienza letteraria esiliata (e auto-esiliata) con il mezzo della rivista. In “Il teatro di lingua tedesca tra Restaurazione e Naturalismo”, attraverso un ampio itinerario storico-sociologico, viene tematizzato il “divario tra prassi teatrale e letteratura di spessore” e il formarsi del rifiuto della *norma* con i compromessi che la riguardano. La bibliografia ragionata delle traduzioni italiane di Iosif Brodskij, qui proposta come un’ulteriore fonte di *Weltliteratur*, si rivela una fonte appunto utile per comprendere, in base ai nessi tra originali e opere tradotte, alcune linee di storia del libro letterario “migrante”.

Con “Strumenti critici per la formazione” *LEA 2014* continua a studiare la situazione della didattica, proponendo ora tre aspetti determinanti per la qualità della formazione negli studi linguistici e letterari: in primo luogo, la metacognizione linguistica (con la connessa urgenza di nuova metodologia nell’insegnamento universitario delle lingue, di testi di studio di nuova generazione, di rinnovate politiche linguistiche) fa da base per il “cervello interculturale”; in secondo luogo, la progettazione e la realizzazione di nuovi modi di organizzare gli ambienti dello studio e la stessa partecipazione; in terzo luogo, l’educazione linguistica nella terza età con il pieno coinvolgimento del campo letterario e dei saperi narratologici.

Nella sezione *Osservatorio* vengono proposti tre studi. I primi due sono riflessioni su libri particolarmente significativi: gli atti di un recente convegno proustiano, *Non dimenticare di Proust* (2014), e una raccolta di poesie di Gershom Scholem, *Il sogno e la violenza. Poesie* (2013). Ambedue gli interventi propongono (dalla propria angolazione) ciascuno un itinerario particolare di storia letteraria e culturale italiana ed europea. Quanto a Proust, vengono in luce coordinate spaziotemporali che mostrano modi e motivi di occasioni perdute nelle relazioni letterarie europee che, tuttavia, ora sembrano in qualche modo recuperabili, seguendo parallelismi, incontri e incroci dei pensieri e immagini in talune opere e nei rispettivi climi culturali tra Otto e Novecento. Le riflessioni su Scholem e sulla sua scelta di rivolgersi alla forma poesia, illuminano la condizione letteraria in cui sono cresciuti e hanno operato da intellettuali due personalità-chiave del Novecento, Gershom Scholem e Walter Benjamin. Un terzo testo dell’*Osservatorio* presenta la situazione in talune ricerche di confine: un tema capillarmente diffuso come l’apprendimento linguistico L2 viene qui trattato nella prospettiva di una realtà linguistica (come è quella ugrofinnica) “minima”, non per quel che concerne l’interesse scientifico ma il carattere della stessa ricerca, per l’appunto di confine.

LEA dunque prevede di dotarsi di due nuove dimensioni. La prima è costituita dai *Quaderni di LEA Scrittori/Scritture d’Oriente e d’Occidente*. Il primo

dei Quaderni è dedicato a Uta Treder e al suo romanzo, *I dolori di Claudia Seeliger*, scritto in lingua tedesca e tradotto in italiano da Carla Becagli. È in uscita in contemporanea con questo stesso numero della rivista.

Anche la *lectio magistralis* di Mario Vargas Llosa, *Boccaccio in scena*, a sua volta si lega organicamente – e sul piano editoriale – a questo stesso numero di *LEA*: venti traduttori, in maggioranza dottorandi e giovani laureati, la collaborazione di altrettanti lettori maturi, italianisti nei paesi delle lingue che accolgono il testo di Vargas Llosa, e ancora venti studiosi italiani delle letterature degli stessi paesi. Un lavoro corale, secondo il progetto, ora in via di realizzazione nella sua interezza, che si intende come tentativo di una pratica *weltliterarisch* che coinvolga i principali momenti del testo (del tessuto) *vivo* della lectio e delle sue traduzioni, insieme con le memorie letterarie coinvolte, la loro “storia boccacciana”, la loro visione storiografica e storico-culturale, le loro lingue parlate, scritte e “figurate”. Il libro-piattaforma “aperto”, *work in progress* – frutto di una comune sperimentazione con il Progetto europeo EMMA dell’Università di Napoli Federico II – verrà presentato nel giugno 2015.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin Walter (1923) “Die Aufgabe des Übersetzers” (1921), in Id., *Charles Baudelaire. Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*, Heilderberg, Verlag von Richard Weissbach, VII-XVII; <<https://archive.org/details/CharlesBaudelaireTableauxParisiens>> (12/2014). Inoltre: *Walter Benjamin’s gesammelte Schriften*, IV-1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 9-21; <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.4>> (11/2014). Ed. it.: Benjamin Walter (1962), “Il compito del traduttore”, trad. it. di Renato Solmi, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 37-50; Id. (2007), “Il compito del traduttore”, trad. it. di Antonello Sciacchitano, in *aut aut* 334, 7-20; <<http://autaut.ilsaggiatore.com/2011/09/334-compiti-del-traduttore/>> (12/2014).
- (1974 [1950]), “Über den Begriff der Geschichte” (1940), in Id., *Walter Benjamin’s gesammelte Schriften*, vol. I-2, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 693-704; <<https://ia701205.us.archive.org/21/items/GesammelteSchriftenBd.1/BenjaminGs1.pdf>> (11/2014). Ed. it: Benjamin Walter (1997), “Sul concetto di storia”, in Id., *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 15-60. Id. (2011), “Sul concetto di storia”, trad. it. di Antonello Sciacchitano, <http://www.sciacchitano.it/Tempo/Sul_concetto_di_storia.pdf> (12/2014).
- Bloch Marc (2009 [1993]), *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi. Ed. orig. Bloch Marc (1952 [1949]), *Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien* (1941), Cahier des Annales, 3, Paris, Librairie Armand Colin; <http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/apologie_histoire/apologie_histoire.html> (12/2014).

- Ceserani Remo, “La Storia della letteratura italiana come romanzo”, *Quaderns d'Italià* 16, 2011, 11-19; <<http://ddd.uab.cat/pub/qdi/11359730n16/11359730n16p11.pdf>> (12/2014).
- Croce Benedetto (1945), “Ancora del modo di trattare la storia della letteratura”, in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza.
- Dionisotti Carlo (1967), “Geografia e storia della letteratura italiana” (1951), in Id. *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 23-45.
- Getto Giovanni (2010 [1942]), *Storia delle storie letterarie*, a cura di Clara Allasia, Napoli, Liguori.
- La Sala Federico (1983), “Sul concetto di presente storico. Note per le Tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin”, *Peripezie* 3, 131-136, <<http://www.lavocedifiore.org/SPIP/IMG/pdf/IMG-13.pdf>> (11/2014).
- Lukács György (1915), “Croce Benedetto, *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie*”, in *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, XXXIX, 878-885. In italiano: Gy. Lukács György (1981 [1975]), “Filosofia della società e del diritto”, in Id., *Sulla povertà dello spirito. Scritti (1907-1918)*, a cura di Paolo Pullega, Bologna, Cappelli, 141-150. La prima e ampliata ed. italiana di *Zur Theorie...*, cfr. Croce Benedetto (1917), *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza.
- Nietzsche Friedrich (1874), “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”, in Id., *Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites Stück*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch. Ora anche nella versione Digital Critical Edition (eKGWB), <<http://www.nietzschesource.org/~eKGWB/HL-Titelblatt>> (12/2014).
- Pala Mauro (2010), “Dalla critica letteraria ai Cultural Studies: deriva o derivazione?”, in Caocci Duilio, Guglielmi Marina (a cura di), *Idee di letteratura*, Roma, Armando, 268-285; <https://www.academia.edu/1949847/LA_FAN_FICTION_Scritture_giovanili_e_nuovi_média_la_produzione_letteraria_in_Rete> (11/2014).
- Pannwitz Rudolf (1917), *Die Krisis der europaeischen Kultur*, Nürnberg, Verlag Hans Carl; <<https://archive.org/details/diekrisisdereuro00pann>> (12/2014).
- Ranchetti Michele (2013), “Leggere Benjamin” e Tradurre e interpretare”, *L’Ospite ingrato* 3, rispettivamente 219-223 e 225-231; <http://win.ospiteingrato.org/numero_corrente.html> (12/2014). Per la prima edizione di “Leggere Benjamin” si veda in M. Ranchetti, “Tre modi di dire”, *LEA - Letterature d’Europa e d’America*, 2004, 40-44, <<http://www.collana-lilsi-rivlea.unifi.it/CMpro-v-p-17.html>> (12/2014).
- Williams Raymond (1960 [1958]), *Culture and Society, 1780-1850*, Anchor Books. Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, <<https://archive.org/details/culturesociety17001850mbp>> (12/2014). Ed. it. *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Torino, 1968.
- (1977), *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, <<https://archive.org/details/RaymondWilliamsMarxismAndLiteratureMarxistIntroductions1978>> (12/2014, DjVu format).

SCRITTURE

Proposte d'autore

Memoria personal e Historia nacional: conversando con Suso de Toro

Sara Polverini

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo (<sarapolverini@gmail.com>)

Abstract

In the following interview, Suso de Toro recalls his career as a novelist from the beginnings to the present day. He focuses on the evolution of his narrative style against the backdrop of the recent Spanish historical context. The author concentrates on those works that characterize him as an engaged writer: *Non volvas* (2000), *Home sen nome* (2006), *Sete palabras* (2010) e *Somnámbulos* (2014).

Keywords: *Anti-Francoism, Engaged literature, Francoism, Historical memory, Suso de Toro*

Suso de Toro es uno de los escritores más importantes en el panorama gallego de la literatura actual. Su producción literaria es vasta y variada; en narrativa ha publicado ya sea novelas y cuentos que abarcan géneros distintos – ciencia ficción, cuentos fantásticos, literatura infantil, novelas históricas y policíacas – y una docena de ensayos que abordan un amplio abanico de temas: historia de Galicia, política y sociedad contemporáneas, crítica literaria. También ha escrito obras teatrales y guiones de televisión. Escribe sus obras en gallego, y, casi siempre, se autotraduce al castellano.

Su primera novela, *Polaroid*, despertó el interés de la crítica (Premio da Crítica de Galiza 1986) y la curiosidad del público, por ser una obra experimental, al mezclar narrativa y fotografía y al representar una Galicia distinta a la que el lector estaba acostumbrado. Escritor de personalidad poliédrica y de declarada actitud polémica, Suso de Toro, ha mantenido vivo el interés de un público heterogéneo y de la crítica, ganando con sus obras muchos premios (Premio Galicia de Literatura da Universidade de Santiago en 1983 con *Caixón desastre*; Premio da Crítica Española con *Tic-tac* en 1993; Premio Blanco Amor con *Calzados Lola* en 1997; Premio da Crítica Española en 2000 con *Non volvas*; Premio Nacional de Narrativa en 2003 con *Trece baladadas*). Dos novelas suyas han sido llevadas

Memoria personale e Storia nazionale: conversazione con Suso de Toro

Sara Polverini

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo (<sarapolverini@gmail.com>)

Abstract

In the following interview, Suso de Toro recalls his career as a novelist from the beginnings to the present day. He focuses on the evolution of his narrative style against the backdrop of the recent Spanish historical context. The author concentrates on those works that characterize him as an engaged writer: *Non volvas* (2000), *Home sen nome* (2006), *Sete palabras* (2010) e *Somnábulo* (2014).

Keywords: *Anti-Francoism, Engaged literature, Francoism, Historical memory, Suso de Toro*

Suso de Toro (Santiago de Compostela, 1956) è uno degli scrittori più significativi del panorama letterario della Galizia contemporanea. Autore poliedrico, nella sua carriera artistica si è occupato dei più diversi generi: in narrativa ha pubblicato sia romanzi che racconti, spaziando dal giallo al romanzo storico, dalla fantascienza al racconto fantastico, fino alla letteratura per ragazzi; nei suoi saggi critici ha affrontato uno spettro tematico molto ampio: la storia della Galizia, la politica e la società attuale, la letteratura. Si è occupato inoltre di teatro e di televisione, con *pièce* e sceneggiature. Scrive in *galego* e quasi sempre si auto-traduce in *castellano*.

Il suo primo romanzo, *Polaroid* (1986), in quanto opera sperimentale nella forma – un *pastiche* di narrativa e fotografia –, e nel contenuto – una rappresentazione decisamente inusuale della Galizia dell'epoca –, ha suscitato sia l'interesse dell'ambiente accademico, che quello del pubblico. Artista dal rinomato atteggiamento polemico, Suso de Toro ha continuato ad attirare l'attenzione della critica avvicinandosi ad un pubblico sempre più eterogeneo. La qualità letteraria delle sue opere è stata più volte riconosciuta: ricordiamo fra gli altri il Premio Galicia de Literatura da Universidade de Santiago, vinto nel 1983 con *Caixón de saestre*; il Premio da Crítica de Galiza



al cine: *Trece baladadas* (en 2002: *Trece campanadas*, de Xavier Villaverde), y *Polaroid* (en 2013: *Polaroid. Nada pola mañá*, de Chema Montero).

Sus intereses no se han limitado a la literatura, sino que abrazan también el ámbito social. Escritor políticamente comprometido, Suso de Toro ha colaborado con muchos periódicos a lo largo de su carrera. Actualmente escribe artículos de opinión en el diario.es. También es autor de una biografía autorizada de José Luis Zapatero, *Madeira de zapatero* (2005). El reconocimiento de su trabajo no se reduce al territorio gallego: el pasado mes de abril fue condecorado por la Generalitat de Catalunya con la Creu de San Jordi; el suyo fue un caso singular ya que es la primera persona que lo recibió aun no siendo catalán, el motivo de dicho homenaje radica principalmente en su constante interés por la identidad catalana y por la lucha de Cataluña por su independencia.

En la siguiente entrevista, realizada en Louro el pasado 1 de septiembre, Suso de Toro da a conocer su trabajo como novelista. Junto a él recorreremos el camino que va desde sus primeras obras hasta las últimas etapas de su producción artística. El objetivo principal de la entrevista era el de profundizar en la relación entre Historia, memoria y ficción. Empezando por la historia personal del autor – sus inicios como escritor, la elección del idioma gallego como lengua de escritura, la recepción de sus primeras obras –, se abordan sobre todo cuestiones relativas a la influencia de la historia reciente de España en su producción narrativa. Nos ha interesado especialmente el modo en el que de una literatura sin implicaciones sociales, ha pasado a una escritura políticamente comprometida, y de cómo la historia ha irrumpido en sus últimas novelas, *Non volvas*, *Home sen nome* (2006), *Sete palabras* (2009) y *Somnàmbulos* (2014). Hemos acabado inevitablemente charlando sobre el papel del escritor en la sociedad y sobre la función social de la literatura.

SP: Tu carrera literaria es muy larga y se puede notar cierta evolución. Al principio tenías pensado hacer una literatura que no tuviese nada que ver con la política, ni que se relacionase con el ámbito social. Es evidente que con los años cambiaste de idea. ¿Puedes ilustrarnos sobre tus inicios como escritor y sobre el por qué, en ese nuevo contexto de la transición, decidiste hacer una literatura ajena al compromiso político-social que te caracteriza?

SdT: El dilema está dentro de mi vida. Yo desde joven, en distintos momentos de mi adolescencia última y mi juventud primera, alterné temporadas: coexistieron, por un lado, la literatura y, por otro, la política. Es decir, a los dieciséis años mi ilusión era ser un artista dadaísta, vanguardista; mi preocupación era el lenguaje artístico, pero al mismo tiempo era un joven comprometido con las causas sociales y políticas, sobre todo en la última etapa del régimen de Franco. Para mí eran dos campos distintos. Durante una temporada, de hecho, abandoné la vocación artística – mi verdadera vocación – en beneficio del compromiso político. Cuando volví a la literatura – tendría 27

con *Polaroid* (1986); il Premio da Crítica Española con *Tic-tac* (1993); il Premio Blanco Amor con *Calzados Lola* (1997); il Premio da Crítica Española con *Non volvas* (2000); il Premio Nacional de Narrativa con *Trece baladadas* (2003). Due dei suoi romanzi sono stati inoltre adattati al cinema: nel 2002 Xavier Villaverde ha diretto *Trece campanadas* (ispirato a *Trece baladadas*); nel 2013 *Polaroid* è stato riadattato da Chema Montero in un film dal titolo *Polaroid. Nada pola mañá*.

Politicamente impegnato, Suso de Toro ha collaborato come opinionista con diverse testate giornalistiche; al momento scrive regolarmente in *eldiario.es*, occupandosi di temi di attualità nazionale. Ha pubblicato anche un'autobiografia autorizzata di José Luis Zapatero intitolata *Madeira de Zapatero* (2005). Il suo interesse per la questione catalana gli è valso, inoltre, lo scorso aprile, l'onorificenza della Creu de San Jordi¹, concessagli dal governo catalano; un caso insolito dato che questo riconoscimento viene normalmente elargito solo a grandi personalità catalane.

Nella seguente intervista, tenutasi a Louro lo scorso 1 settembre, Suso de Toro ripercorre la sua carriera di romanziera, dagli esordi fino alla più recente produzione. L'obiettivo principale dell'intervista era quello di sondare il problematico rapporto tra storia e memoria – tema estremamente attuale nella Spagna odierna – e la letteratura più o meno impegnata che ne consegue. Lo scrittore ci parla di come le sue scelte artistiche si siano evolute parallelamente al mutare del contesto politico e sociale spagnolo: Suso de Toro è passato difatti dalla letteratura libera da implicazioni ideologiche dei suoi primi romanzi ad una produzione più politicamente impegnata di opere come *Non volvas* (2000), *Home sen nome* (2006), *Sete palabras* (2009) e *Somnàmbulos* (2014).

SP: Nel tuo lungo percorso letterario si può apprezzare una chiara evoluzione. Se inizialmente il tuo progetto era quello di scrivere una letteratura lontana dalla politica e dalla critica sociale, è altrettanto evidente un successivo cambiamento di rotta. Ci puoi parlare dei tuoi primi passi come scrittore e del perché di queste tue scelte iniziali?

SdT: Il dilemma fa parte di me. In svariati momenti della mia adolescenza e giovinezza ho alternato la letteratura con la politica. Voglio dire, a sedici anni il mio desiderio era quello di diventare un artista dadaista, avanguardista. La mia preoccupazione principale era il linguaggio artistico, ma al contempo ero un giovane militante, soprattutto durante l'ultima tappa del regime franchista. Li consideravo due ambiti separati. Difatti, per un periodo,

¹ La Creu de Sant Jordi è la più alta onorificenza che ogni anno il governo della Catalogna assegna a persone o associazioni che si sono distinte per il proprio impegno in difesa dell'identità catalana.

años – me di un descanso de la militancia: había pasado una época y, aunque el presente no era lo que yo quería, la sociedad ya había aceptado la situación de la democracia de la transición, ya no había tanta urgencia. Entonces volví con mucha inseguridad a pensar y a escribir literatura. Quería hacer literatura en serio, tal y como yo la concebía, con mis referencias estéticas. El compromiso del escritor es ofrecer literatura a la sociedad, a su comunidad y a quien lea en cualquier lugar del mundo. Es cuando teorizo al escritor burgués y pretendo una normalidad y me digo: “Yo soy un trabajador (yo siempre me consideré un trabajador. El hecho de haber sido sindicalista, de haber estado en la militancia me hacía reivindicar mi posición en la vida y en la sociedad); vivo de mi trabajo, ofrezco mi trabajo, pero el pacto que yo hago con la sociedad es que le doy literatura”. Hay que tener en cuenta también que yo me encontraba en un ámbito literario – la literatura en lengua gallega – y en una situación de anormalidad histórica completa, donde la literatura jugaba un papel ideológico de afirmación identitaria. Entonces, por un lado, como artista sentía que eso me oprimía, porque yo lo que pretendo, lo que necesito es la libertad. La libertad para hacer literatura y escribir de lo que quiero y como quiero. Reclamo eso para mí, lo necesito. Y luego, por otro lado, me parecía que había cierta hipocresía. Veía que los escritores se envolvían en la bandera de una causa, la gallega, y eso justificaba mal la literatura. Encerrarme en ese juego, realmente, chocaba con mis exigencias artísticas, me impedía, por así decir, probarme: ¿podría hacer una obra literaria como las que yo admiraba, como los escritores que había admirado cuando me formé como escritor con 16-17 años, cuando leía a Carlos Fuentes, William Faulkner, a Franz Kafka, a James Joyce o a Samuel Beckett? Yo necesitaba, por mi interés personal, moverme en un espacio de libertad, sin límites ideológicos. Sabía que el hecho de escribir en lengua gallega era un obstáculo para mi realización profesional y para llegar a los lectores. Fue algo que asumí. Este es un tema en cierto sentido trágico para un escritor. Pero una cosa eran los problemas que iba a tener de recepción, con el público, y otra cosa mi necesidad de no tener un límite ideológico. Por otro lado yo decía: ahora que hay democracia y ahora que hemos recuperado en Galicia el autogobierno – teníamos la autonomía que nos había sido negada por el franquismo –, es el momento de probar la normalidad. Yo escribo en gallego como quien escribe en inglés, si fuese inglés escribiría en inglés, si fuese chino escribiría en chino mandarín. Hay ideología en la elección del idioma, pero no en el idioma.

SP: ¿Cuál fue la recepción en Galicia de tus primeras obras?

SdT: Tuve muchos obstáculos. A mí se me criticó por varios aspectos. En primer lugar porque estilísticamente en mis primeros escritos incorporaba el lenguaje de los *mass media*, referencias a la cultura que para mí era legítima, como la cultura pop anglosajona. Eso se sumaba a una actitud irónica

ho abbandonato la letteratura, la mia vera vocazione, in favore di un maggiore impegno politico. Intorno ai ventisette anni, in seguito alla morte di Franco, sono tornato sui miei passi: era finita un'epoca e, sebbene il presente non fosse come lo avevo immaginato, non c'era più tanta urgenza, la società si era adagiata nella situazione democratica della Transizione². Era il momento di tornare alla "normalità". La mia volontà era quella di fare vera letteratura, così come la concepivo. È quando teorizzo il concetto di "scrittore borghese": il suo compito è quello di offrire opere di finzione alla società. Va tenuto di conto anche che il contesto letterario a cui appartengo – la letteratura scritta in lingua *galega* – viveva un momento di anormalità storica dove lo scrittore aveva un compito ideologico di affermazione identitaria. Da una parte sentivo che questa situazione mi opprimeva perché io, in quanto artista, ho bisogno di libertà, libertà di scrivere ciò che voglio e come voglio. Dall'altra, mi è sempre sembrato che questo atteggiamento celasse una certa ipocrisia: gli scrittori si nascondevano dietro alla causa della Galizia per giustificare la loro letteratura. Entrare in quel gioco avrebbe tradito le mie esigenze artistiche, mi avrebbe impedito, per così dire, di mettermi alla prova: sarei stato in grado di scrivere opere al livello degli scrittori che io ammiravo all'epoca? Artisti del calibro di Carlos Fuente, William Faulkner, Franz Kafka, James Joyce, Samuel Beckett? Avevo bisogno di muovermi in uno spazio libero da ogni costrizione ideologica. Ero cosciente che scrivere in lingua *galega* sarebbe stato un ostacolo nell'affermarmi come artista, ma anche, e non di meno, nell'arrivare ai lettori. Per uno scrittore questa è una questione quasi tragica; tuttavia, una cosa erano i problemi di ricezione che sapevo che avrei avuto, l'altra la mia necessità di libertà come artista. D'altro canto è anche vero che mi dicevo: ora che c'è una democrazia e che la Galizia ha ottenuto finalmente l'autonomia, è il momento di provare la "normalità". Io scrivo in *galego*, se fossi inglese scriverei in inglese, se fossi cinese, in mandarino. C'è ideologia nella scelta della lingua, ma non nella lingua in sé.

SP: Come è stata dunque la ricezione in Galizia delle tue prime pubblicazioni?

SdT: Ho incontrato molti ostacoli. Sono stato criticato per svariati motivi, in particolare, e da un punto di vista stilistico, per il fatto di essermi servito,

²La *Transición* è il periodo storico nel quale si portò avanti in Spagna il processo di passaggio dal regime dittatoriale franchista all'attuale stato democratico. I limiti cronologici di tale periodo sono da considerarsi labili. Generalmente si riconosce come data di inizio di tale processo la morte di Francisco Franco, il 20 novembre 1975. Dal punto di vista politico una data più reale potrebbe essere considerata il marzo del 1976, con l'inizio del Coordinamento Democratico (Di Febo, Juliá 2003, 118) o il 15 giugno 1977, data delle prime elezioni democratiche in Spagna. Con il primo governo socialista di Felipe González (1982-1986) si considera ormai avviato il processo di democratizzazione. La *transición* continua ancora oggi a creare dibattito fra gli intellettuali. Per un maggiore approfondimento: Juliá 2006; Bernecker 1999; Juliá, Pradera, Prieto 1996.

deconstructiva de las ideas establecidas, de las ideas dominantes en la cultura gallega, que era una cultura que tenía una visión muy autocomplaciente de su sociedad. Frente a la idea de una Galicia primigenia, en armonía y posteriormente oprimida por una potencia, por un país agresor exterior, yo señalaba y representaba una sociedad compleja, llena de conflictos. La visión que yo daba de la sociedad, el lenguaje utilizado y, además, el uso explícito de la ironía destructora de las ideas de la cultura dominante, del galleguismo, de las estéticas dominantes en la literatura gallega, iba en contra de esa imagen armónica de Galicia. Mi libro *Polaroid* fue dinamita. Hizo que apareciese un nuevo lector que dijese “está escrito en lengua gallega, pero no parece la literatura gallega que conozco, yo me veo allí, me reconozco en esa literatura, pero es como si no fuese literatura gallega”.

SP: Es literatura, no es solamente literatura gallega.

SdT: Exactamente. Luego, los mismos problemas de recepción se crean en sentido contrario cuando mis libros son traducidos en España. Entonces ya se crea un juego contrario.

SP: La mezcla de lenguaje pop y culto recuerda a Manuel Vázquez Montalbán. En una entrevista de 1992 José Colmeiro le pregunta por la función social del intelectual. Lo que dice Montalbán es que sí que hay una función pero hay que tener muy en cuenta también los límites: “en una época en la que los mensajes son masivos... hay que relativizar con una cierta humildad hasta dónde puede llegar la pretensión de influencia social del intelectual”. ¿Hasta qué punto en el mundo de hoy puede un escritor tener una función efectivamente social? ¿hasta qué punto su trabajo puede ser útil?

SdT: Habría que ver, constatar lo que tenemos alrededor, lo que estamos viviendo. En primer lugar durante la segunda posguerra europea los escritores aún conservaban cierto papel, eran una figura que tenía un lugar en la sociedad. Y esto ha desaparecido ya, probablemente en los últimos veinte años. Ha desaparecido del todo.

SP: ¿Crees que este tipo de figura puede de alguna manera volver y rescatar un lugar para sí? ¿Que el escritor pueda volver a tener un papel en la sociedad?

SdT: Yo creo que no. Claro, entiendo que adoptar una posición definitiva sobre esto, que es una cosa que está cambiando, es arriesgado. Pero mi opinión es que no. No hay espacio porque han cambiado las formas en la que se organiza la sociedad, las formas de dominación, las tecnologías. En nuestra sociedad y en nuestra situación no hay espacio para una figura del escritor tan narcisista y tan ególatra, para el escritor romántico que es el que funda la idea del artista. A mí me hace gracia el caso de algunos intelectuales, como por ejemplo Var-

nelle mie prime opere, del linguaggio dei *mass media*, principalmente della cultura pop anglosassone. A ciò si aggiungeva un atteggiamento dichiaratamente ironico e decostruttivo verso l'ideologia dominante nella cultura galiziana, una cultura che aveva una visione autocompiacente di sé. Di fronte all'idea di una Galizia arcaica e in armonia con se stessa, sebbene oppressa da uno Stato centrale, io ritraevo una società complessa, lacerata dai conflitti interni. La visione che io proponevo della società, il linguaggio utilizzato e l'uso esplicito dell'ironia nei confronti del *galleguismo*, dell'estetica dominante nella cultura e nella letteratura galiziana, contrastava con quell'immagine idilliaca. Il mio primo romanzo, *Polaroid*, fu una vera e propria bomba. Portava il lettore a porsi dei dubbi, del tipo: "questo libro è scritto in *galego*, ma non somiglia alla letteratura a cui sono abituato, mi riconosco lì dentro, ma è come se non fosse letteratura galiziana".

SP: È semplicemente letteratura.

SdT: Esatto. Gli stessi problemi di ricezione si sono ripresentati, ma in senso opposto, quando i miei libri sono stati tradotti in castigliano.

SP: Alternare il linguaggio pop a quello forbito era una caratteristica di Manuel Vázquez Montalbán. In un'intervista del 1992 José Colmeiro gli aveva chiesto la sua opinione riguardo al ruolo sociale dell'intellettuale, domanda a cui lui aveva risposto che "in un'epoca di comunicazione di massa... bisogna relativizzare con una certa umiltà il limite fino a dove può arrivare la pretesa di influenza sociale dello scrittore". Secondo te, oggi lo scrittore può effettivamente ricoprire un ruolo sociale? Fino a che punto il suo lavoro può essere utile?

SdT: Beh, bisogna prendere in considerazione il mondo in cui viviamo. Per esempio, dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli scrittori ancora ricoprivano una certa funzione sociale, si potevano ritagliare uno spazio attivo all'interno della società. Questo spazio oggi non c'è più, è del tutto scomparso.

SP: Credi che oggi gli intellettuali possano in qualche modo riconquistarlo? Che lo scrittore possa tornare ad avere un ruolo significativo all'interno della società?

SdT: Io credo di no. Capisco che assumere una posizione così drastica riguardo ad un processo ancora in evoluzione, sia rischioso. Tuttavia, la mia opinione è che non sia possibile. Non c'è più spazio perché la società è cambiata, sono cambiate le regole del gioco. Nella nostra società e nella nostra

³ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.

gas Llosa, que continúan creyéndose esa figura. Pero claro, en su caso es posible porque son unos argumentadores de lo existente, argumentan todo lo que está instituido, si defendiesen lo contrario no tendrían espacio en los medios de comunicación. Entonces, en ese sentido, a mi modo de ver, no son unos intelectuales que se vean sometidos a ese contraste de si su opinión puede cambiar las cosas. Yo soy muy escéptico. Y la literatura ya no tiene ese papel, ese valor moral.

SP: Entonces, ¿por qué al final mezclaste estos dos mundos – el de la literatura y el del compromiso político – y, volviste de alguna manera, a poner en relación ética y estética en tus narraciones?

SdT: Bueno, ahora voy siendo consciente, recorriendo mi trayectoria, de que me fui empecinando, radicalizando. Mi posición hacia la figura del escritor profesional es que su labor es ofrecer a la sociedad un trabajo literario bien hecho y, de ese modo, hacer un servicio social. Esa es su función. Un médico cura a la gente, un arquitecto construye casas, un carpintero hace muebles, yo entrego ficciones. Este era el pacto que yo quería establecer con la sociedad. ¿Por qué a ese pacto yo le he ido buscando una trascendencia mayor? Por el modo en que ha ido evolucionando la sociedad: la democracia española, por un lado, y el contexto europeo por el otro. Desde la caída de la Unión Soviética se ha reconfigurado el mundo y la parte del mundo donde estamos nosotros, el mundo europeo, ha ido quedando dominado por la ideología del capital financiero fundamentalmente norteamericano. Esto ya existía antes, pero ahora – digamos – se ha instituido en ideología única, sin alternativa. Quizás eso, el cambio histórico, es lo que ha hecho entrar en crisis la figura del escritor que yo pretendía ser. Me he sentido obligado, probablemente, a darle una mayor carga...no sé cómo calificarla, quizás ética, a darle una intencionalidad mayor, más ligada a la historia, quizás ha hecho que sea una literatura más histórica.

SP: Una vez me comentaste que toda la historia es ideología.

SdT: Todos los relatos históricos son ideología. En mi caso está muy claro porque vivo en una comunidad, Galicia, que a mi modo de ver tiene una historia propia que se ha visto subsumida en un relato nacional español originándose una disputa. Yo tengo muy claro que la lucha por la historia – el relato de la historia – es parte de una lucha política. Sin duda. Y sé muy bien que los relatos históricos se pueden organizar de un modo o de otro y argumentar una cosa o la contraria. La historia es pura ideología.

SP: En las últimas décadas el tema histórico está muy presente en la literatura. Los escritores han empezado a relacionarse con el pasado reciente de su propio país y esto se refleja obviamente en sus producciones. Empezamos ya a hablar del género de la memoria histórica. En tus últimos libros también tratas el tema, quizás donde más se explicita la historia novelada es en Home sen nome.

situazione non c'è più spazio per una figura così narcisista e egolatra, per lo scrittore romantico che, in definitiva, sta alla base del concetto di artista. Mi sorprende come alcuni intellettuali, come per esempio Vargas Llosa, possano ancora credere di ricoprire quel ruolo. Ovviamente, nel loro caso ciò è possibile perché concordano con il pensiero dominante; se difendessero un'opinione diversa non avrebbero tanto spazio nei mezzi di comunicazione. In questo senso sono molto scettico. La letteratura non ha più il valore morale di una volta.

SP: Allora perché hai iniziato nei tuoi libri a mescolare questi due ambiti, quello della letteratura e quello dell'impegno politico? Perché hai deciso di far convivere nelle tue opere l'etica con l'estetica?

SdT: Ripercorrendo la mia traiettoria letteraria mi rendo sempre più conto che sono diventato via via sempre più radicale. Sono convinto che il ruolo dello scrittore professionale sia quello di offrire alla società un prodotto ben fatto, e che questo sia il modo migliore di dare il suo contributo. Questa è la sua funzione. Un dottore cura le persone, un architetto costruisce case, un falegname mobili, io finzioni. Questo era il patto che io volevo stabilire con la società. Perché in seguito ho cercato di dare alle mie opere una trascendenza maggiore? Beh, per il modo in cui si è evoluta la società: da un lato la democrazia spagnola, dall'altro il contesto europeo. Dopo la caduta del muro di Berlino il mondo si è riconfigurato e la parte del mondo dove viviamo noi, l'Europa, è stata pian piano dominata dall'ideologia del capitalismo fondamentalmente nordamericano. È ovvio che questo già esisteva prima, ma ora, diciamo così, è stato totalmente istituzionalizzato. Non ci sono alternative. Forse è stato proprio il cambiamento storico a far sì che l'idea dello scrittore che io volevo essere entrasse in crisi. Mi sono sentito costretto a dare alle mie opere una connotazione, come dire, più etica; il che mi ha portato a creare opere più vincolate alla Storia.

SP: Una volta mi hai detto che, secondo te, la Storia è ideologia.

SdT: Il lavoro degli storici è sempre ideologico. Nel mio caso mi è molto chiaro perché vivo in una realtà, la Galizia, che secondo me ha una sua Storia che si è vista risucchiata dalla storia ufficiale spagnola. Per me è ovvio che quella della storia è una lotta che ha anche una connotazione politica. Senza ombra di dubbio. La storia è pura ideologia.

SP: Negli ultimi decenni molti scrittori spagnoli si sono confrontati con la Storia del proprio paese, in particolare con il passato più recente, fino al punto che il tema della memoria storica è diventato un vero e proprio genere letterario. Anche tu te ne sei occupato, soprattutto nel romanzo Home sen nome.

SdT: *Home sen nome* arranca en realidad del mismo esquema que mi último libro, *Somnâmbulos*, que está formado por tres historias que convergen en una principal, que se va a llamar “Negocios de familia”. Allí se encuentran un antiguo guardia civil que formó parte de un pelotón de fusilamiento de voluntarios que mataron a un antifascista y un antiguo militante antifascista de una de las organizaciones de las que fusilaron militantes. Ese encuentro es el mismo que estaba en el origen de *Home sen nome* que, en un principio, iba a ser una obra teatral y nació del siguiente modo: en un hospital de mi ciudad, Santiago, se encuentran en la misma habitación dos ancianos. Uno que había sido un represor y otro que había sido reprimido y que se había librado de la muerte pero había mantenido su ideología, su posición; en principio no se reconocen, y al final acaban descubriendo quién es cada uno. Ese era el mecanismo. Y luego se transformó en una novela.

SP: Normalmente siempre hay una representación de los dos opuestos, las dos ideologías, los dos bandos. Lo que me parece es que Home sen nome consigue salir de la mera dicotomía víctima/verdugo. Ya no es solamente una reivindicación ideológica, sino un intento por entender la complejidad de la situación.

SdT: En una guerra civil no hay ángeles ni demonios. En una guerra civil hay un bando que es culpable, sin duda, porque quien inicia una guerra civil es culpable. Pero una guerra civil siempre nace de una situación compleja, de tensiones sociales, personales, de conflictos, de angustias, de miedos. En el bando de los fascistas se alinearon personas idealistas; una cosa que la gente olvida es que el fascismo era moderno. Pienso en Marinetti, en D’Annunzio. D’Annunzio era un moderno aunque fuese un esteticista decadentista, pero formaba parte del espíritu de su época, responde en cierta medida a una vanguardia de ese período. Marinetti es distinto, pero también responde al mismo espíritu. Y eran modernos en el sentido literal de la palabra. Los fascistas no eran carcas, como se dice en España; otra cosa es que, en España, el fascismo de la primera hora – que imitaba al fascismo italiano – se alinease con los intereses de la Iglesia Católica y que la Iglesia Católica fuese el gran poder ideológico, económico, estructural, político, que le dio fuerza para tener respaldo social en lo que, en principio, sería una dictadura militar. Eso diluyó el componente moderno del fascismo español. Pero en el fascismo había jóvenes idealistas. De hecho, en España – y creo que en Italia habrá pasado lo mismo, quizás no en Alemania – hubo jóvenes que primero fueron fascistas y luego comunistas, y viceversa. Es decir, en aquel momento hubo una juventud que interpretó las contradicciones que vivía la sociedad de un modo muy radical, a través de ideologías contrapuestas. Entonces, entre los fascistas hubo jóvenes idealistas, pero también gente que vio afectados sus intereses económicos, sociales y, algunos de esos intereses, eran legítimos. Quiero decir, una persona puede creer, por ejemplo, que la sociedad debe regirse por la moral católica y sentirse preocupada y angustiada cuando el gobierno de la República decide hacer un estado laico, puede haber muchas personas que sientan que todo su mundo desaparece. No es solo comprensible, sino que son intereses legí-

SdT: In realtà *Home sen nome* parte dallo stesso schema che sta alla base del mio ultimo libro, *Somnámbulos*, che è composto da tre storie. La principale, “Negocios de familia”, è centrata nell’incontro fra un *guardia civil* che fece parte di un plotone di volontari che giustiziarono un antifascista, e un militante appartenente ad una delle tante organizzazioni antifasciste dell’epoca. La stessa situazione sta all’origine di *Home sen nome*, che inizialmente era nata come *pièce* teatrale: in un ospedale della mia città, Santiago de Compostela, si trovano a condividere la stanza due anziani, un oppressore e un oppresso, che aveva scampato la morte pur mantenendo la propria ideologia. All’inizio non si riconoscono, ma pian piano scoprono le reciproche identità. In seguito l’opera si è trasformata in un romanzo.

SP: Quando si tratta questo argomento, di solito si rappresenta la problematica rispettando la contrapposizione delle due fazioni. Credo che Home sen nome vada al di là di questo meccanismo poiché supera la mera dicotomia vittimale/carnefice. Non si tratta solamente di una rivendicazione ideologica, ma di un tentativo vero e proprio di comprendere la complessità della situazione, con una visione libera da pregiudizi.

SdT: In una guerra civile non ci sono né angeli né demoni. In una guerra civile c’è sempre una fazione che è palesemente colpevole, perché chi inizia una guerra è sempre colpevole. Ma una guerra civile nasce sempre da una situazione complessa, da tensioni sociali, personali, da conflitti, angosce, paure. Fra le file dei fascisti si schierarono molti idealisti; una cosa che normalmente si dimentica è che il fascismo era moderno. Penso a Marinetti, a D’Annunzio. D’Annunzio era un moderno, sebbene fosse un decadentista, è pur vero che anche quello faceva parte dello spirito dell’epoca. In un certo senso corrisponde a un’avanguardia. Il caso di Marinetti è diverso, ma anche lui può essere considerato moderno. E intendo moderno nel senso letterale della parola. I fascisti non erano *carcas*, come si dice in Spagna. Altra cosa è che in Spagna il primo fascismo, vicino a quello italiano, si fosse allineato fin da subito con la Chiesa cattolica e che quest’ultima rappresentasse il potere economico e politico che fornì la base ideologica a quella che era nata come una dittatura militare. Questo ovviamente ha diluito la componente moderna del caso spagnolo. Ma all’interno del movimento fascista militavano molti giovani idealisti. Difatti in Spagna – penso che in Italia sia successa la stessa cosa, in Germania forse no – ci sono stati giovani che sono stati prima fascisti e poi comunisti, e viceversa. Voglio dire, in quel momento c’è stata una gioventù che ha interpretato le contraddizioni che viveva la società in modo radicale, tramite ideologie contrapposte. Non bisogna inoltre dimenticare anche che molti hanno visto compromessi i loro interessi economici, sociali e ideologici. Per esempio, una persona poteva credere che la società doveva basarsi su una morale cattolica, e sentirsi angosciata quando il go-

timos. Esas personas tienen derecho a no ver su mundo destruido; no tendrán un derecho político, pero humanamente es comprensible. Luego, naturalmente, hay personas que tienen un componente sádico, asesino, y que intuyen que es el momento oportuno para expresarse a través de la violencia. Y esto ocurre en los dos bandos. El choque de dos bandos es un choque complejo donde hay muchas causas distintas, muchas personas distintas y muchas historias distintas. A mí me interesó en *Home sen nome* llevar un personaje al límite de lo humano, crear un monstruo. Pero lo curioso del asunto es que hay gente así, es que hay personas así, monstruosas. Dentro de lo humano hay personas monstruosas y esto es parte de lo humano.

SP: Hay una gran diferencia entre Non volvas y Home sen nome: en la primera el malo malísimo no habla, no tiene derecho a hablar; en cambio en la segunda se le otorga la palabra al monstruo.

*SdT: Lo que dices es cierto. En Non volvas no interesa el punto de vista del monstruo porque lo único que importa es hacer visible la represión, la herida oculta. En ese caso me interesaba una ficción que explicitase una verdad ocultada: la crueldad de la represión y, además, en el cuerpo de la mujer. Quería contar una especie de cuento gótico donde Caperucita matase al lobo. La intención era describir la herida de la víctima – o sea, el horror de la represión sobre algunas personas, las mujeres en concreto –, pero también escenificar la violencia reparadora, la venganza, que es algo tabú: el odio y la rabia de la víctima. Fíjate hasta qué punto quedaron destrozadas, aniquiladas, las personas y esas familias que no levantaron la mano jamás. En realidad, *Non volvas* toca un tabú: esa persona merece morir.*

SP: Pero esto supone sacar a la luz un tema que no encaja muy bien con la visión que de este tiene la sociedad: el derecho a la venganza por parte de las víctimas.

*SdT: Eso en general y, en concreto, en España, donde toda la transición se hizo sobre el eslogan “olvidemos el pasado, hubo muchas cosas malas por ambos bandos”. Incluso el Partido Socialista dio fuerza moral a la transición, él fue quien firmó la bandera de Franco, el himno de Franco, la monarquía y todos los pactos. El Partido Comunista, ya a finales de los años 50, había empezado a elaborar una teoría de reconciliación nacional que pasaba por olvidar lo que habían hecho los represores. Entonces, en España, las familias de las víctimas vieron durante mucho tiempo negada su realidad, se vieron alienadas. Entonces en *Non volvas* late una rebelión y una indignación moral.*

SP: En Non volvas ese hombre merece morir, pero esto no convierte a la mujer en una bestia, en un animal, en un ser violento, no la aleja de lo humano.

verno della Repubblica decide di creare uno stato laico. Questo non è solo comprensibile, ma anche legittimo. Quelle persone avevano diritto di non vedere scomparire il loro mondo. Non è certo un diritto politico, ma è umanamente comprensibile. Infine, ovviamente, ci sono state anche persone che, per la loro componente sadica, hanno intuito che il momento era opportuno per esprimersi attraverso la violenza; e questo vale per entrambe le parti. Lo scontro fra le due fazioni è complesso, le motivazioni sono diverse, le persone sono diverse e diverse sono le loro storie. Ciò che mi interessava in *Home sen nome* era creare un personaggio al confine dell'umano, un mostro. Ma la cosa interessante è che in realtà esistono persone così, mostruose, la violenza fa parte dell'essere umano.

SP: C'è una gran differenza fra Non volvas e Home sen nome. Nel primo romanzo al cattivo non viene permesso di parlare, non ha diritto di parola. Nel secondo, invece, è proprio il mostro la voce narrante.

*SdT: È proprio così. In Non volvas il punto di vista del cattivo è secondario, ciò che importa è rendere visibile la repressione, le ferite. Mi interessava svelare una verità nascosta: la crudeltà della repressione, e per di più nel corpo di una donna. Volevo raccontare una sorta di favola gotica dove Cappuccetto Rosso uccide il lupo. Lo scopo era scoprire la ferita della vittima, vale a dire l'orrore della repressione su alcune persone, in concreto sulle donne, ma anche mettere in scena la violenza riparatrice, la vendetta, che normalmente è un tabù: l'odio e la rabbia della vittima. Pensa solo fino a che punto furono annichilite e distrutte quelle famiglie che non si sono mai difese. In realtà *Non volvas* tocca un tabù: quel mostro merita la morte.*

SP: Ma questo significa portare alla luce un tema che non corrisponde alla visione che di esso ha la società: il diritto alla vendetta da parte delle vittime.

*SdT: Questo in linea di massima e in particolare in Spagna, dove la Transizione si è basata sullo slogan "dimentichiamo il passato, entrambe le fazioni hanno compiuto atrocità". Persino il Partito Socialista appoggiò il processo della Transizione, votò per il mantenimento della bandiera franchista, per l'inno franchista, la monarchia e tutti i patti che seguirono. Il Partito Comunista, già alla fine degli anni '50, aveva iniziato a elaborare una teoria di riconciliazione nazionale che implicava l'oblio di tutto ciò che avevano fatto gli oppressori. Allora, in Spagna, i familiari delle vittime si sono visti negare la loro storia. *Non volvas* cela una ribellione, un'indignazione morale.*

SP: In Non volvas quell'uomo merita la morte, ma questo non trasforma il personaggio femminile in una bestia, in un essere violento. Non perde la sua natura umana.

SdT: La narración está con la mujer, con la víctima. Yo me doy cuenta que en esa novela cometí un pecado político, porque era una novela que hablaba de lo que no se podía hablar y decía lo que no se podía decir: que esa persona merecía morir, que eran asesinos. Y que las víctimas tenían derecho a matarlos. Me llamó la atención que no me lo señalasen. Otra cosa fue que la novela no podía despertar el entusiasmo y la identificación que despertó por ejemplo *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, que sí respondía a los deseos de la cultura de la transición, de la democracia española. *Non volvas* – es una novela totalmente moralista, yo me doy cuenta – nace del deseo de hablar de ese pasado de otro modo, de contar una cosa distinta: que desde el punto de vista humano la venganza es necesaria, en cierto sentido; que existe un derecho a la venganza, a una reparación o a un castigo. Yo aborrecía que esa gente pudiese quedar impune e incluso fuese poderosa. Es literatura, pero nace de la indignación, de un sentimiento moral.

SP: Una indignación moral que late también en Home sen nome, donde se habla de lo que puede doler la historia y se compara la recuperación de la memoria del pasado con una bajada a los infiernos.

SdT: Sí, aunque el mito del viaje al Hades está en muchos libros míos. Bajar al pasado es como bajar al Hades.

SP: Me parece que lo que en Non volvas está solamente teorizado se vuelve más evidente en Home sen nome, y que esta segunda novela responde ya a una necesidad más profunda, la de nombrar a los represores.

SdT: Son los nombres de nuestros amos. Pero la novela también responde a la misma necesidad de contar ese pasado de otra manera: se estructura como un diálogo donde se tenían que desgranar las ambigüedades, explicitar la complejidad moral de cómo pueden coexistir víctima y verdugo – cuando, además, la víctima sigue siendo víctima y no tiene derecho a exigir cuentas al represor –. Yo quería que se verbalizase ahí todo eso, pero claro al mismo tiempo hay que tener en cuenta una cosa en este tema de la guerra civil: hablamos de víctimas y de verdugos, pero esta tragedia tiene un coro y el coro es el conjunto de la sociedad española. Muchas de esas personas no fueron ni víctimas ni verdugos. A esa masa es a la que se dirigieron muchos novelistas para darle una solución tranquilizadora moralmente y decirle “vosotros no tenéis responsabilidad alguna”. En *Home sen nome* aparecen sometidos a juicio también los supervivientes: “tú eres superviviente gracias a que otros murieron. Eres superviviente pero si hubieses obrado de otro modo te habrían matado”. Yo lo que intento explicar en *Home sen nome* es que los verdugos no solo han sido dueños de las personas que asesinaron o de los que obligaron a marcharse, sino que sobre todo fueron dueños de los supervivientes; el superviviente paga

SdT: Il racconto è dalla parte della donna, della vittima. Mi rendo conto che in questo romanzo ho commesso un peccato politico perché è una storia che tocca argomenti di cui non si può parlare: che l'oppressore merita la morte, che è un assassino e che le vittime hanno il diritto di vendicarsi. Mi ha stupito il fatto che nessuno l'abbia segnalato. D'altra parte è logico che il romanzo non abbia suscitato lo stesso entusiasmo e identificazione di altre opere come, per esempio, *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas, che rispondevano ai presupposti della cultura della Transizione. *Non volvas* – me ne rendo conto, è un romanzo estremamente moralista – nasce dal desiderio di parlare di quel passato da una prospettiva diversa, di raccontare un'altra storia. Dal punto di vista umano, in un certo senso, la vendetta è necessaria. Per me è inammissibile non solo che gli oppressori siano restati impuniti, ma che abbiano continuato persino ad avere potere. Anche se è letteratura, questo romanzo nasce dalla mia indignazione morale.

SP: La stessa indignazione morale è presente in Home sen nome dove si parla di quanto può fare male conoscere la storia; si paragona il recupero della memoria del passato con la discesa agli Inferi.

SdT: Sì, anche se il mito del viaggio all'Ade è presente in molti altri miei romanzi. Il ritorno al passato è sempre una discesa agli Inferi.

SP: Credo che ciò che in Non volvas è solamente un'idea in nuce, diventi più evidente in Home sen nome, e che quest'ultimo romanzo risponda ad una necessità più profonda, quella di nominare gli oppressori.

SdT: Sono i nomi dei nostri padroni. Ma il romanzo risponde anche al bisogno di raccontare quel passato in un altro modo: è strutturato come un dialogo, volto a sviscerare le ambiguità, rendere esplicita la complessità morale della coesistenza fra vittima e carnefice – in una situazione in cui la vittima continua ad esserlo e non ha diritto di rivalsa sull'oppressore. Volevo dare visibilità a tutto questo ma, al contempo, è ovvio che bisogna tener conto di un altro aspetto fondamentale quando si parla della guerra civile spagnola: parliamo di vittime e carnefici, ma questa tragedia ha un coro, formato da tutte quelle persone che non sono state né l'uno né l'altro. A questa massa è rivolta gran parte dei romanzi contemporanei che affrontano il tema della memoria storica con lo scopo di tranquillizzarli moralmente. In definitiva, è come se gli si dicesse “voi non avete alcune responsabilità”. In *Home sen nome* invece i sopravvissuti vengono giudicati: “sei sopravvissuto grazie al fatto che altri sono morti al posto tuo; se avessi agito in un altro modo ti avrebbero ucciso”. La mia intenzione in questo romanzo era quella di mostrare che gli oppressori non sono stati padroni solo degli oppressi, ma anche di questo coro: il sopravvissuto paga un prezzo, quello dell'avvilimento. Credo che ciò

el precio de envilecimiento. Yo creo que lo que hacen algunos novelistas que buscan una solución tranquilizadora es eliminar esa problematización, es una absolución. Claro, *Home sen nome* realmente es intranquilizador. Lo que te dice es “cuando mataban a la gente ¿qué hizo tu padre?” ¿Quiere decir que los tienes que condenar? No. Los tienes que comprender. Ahora, nosotros, que no vivimos esas circunstancias, no debemos llegar a la conclusión que hicieron bien, debemos admitir que salvaron el pellejo. Pero, ¿qué deberíamos haber hecho? Pues defender la República, la libertad. Eso es lo que deberíamos haber hecho.

SP: En el libro que estás escribiendo ahora te ocupas de tu propia memoria personal. No es una autobiografía, pero tampoco un libro basado en hechos ficticios: usas tu propia historia para revisar el pasado más reciente de España, el que viviste tú, o sea el último franquismo y la transición. Ahí abor das el tema de la lucha clandestina, argumento que ya habías tocado en parte en tu novela Sete palabras. Me parece que hay una progresión temporal en tu producción narrativa sobre la memoria: después de haber contado la guerra y la posguerra, y haber hablado de la memoria de tus padres, ya es tiempo de contar la tuya, la memoria de tu juventud durante las postrimerías del franquismo y la democracia.

SdT: Sí. El tema de la memoria de la guerra y del régimen enlaza seguramente con otro que es, en el franquismo, el tema de la clandestinidad y del antifranquismo. Yo creo que las mismas personas, los mismos escritores de ficción que dan una interpretación tranquilizadora para todos de lo que fue la guerra civil, ofrecen una interpretación similar también para el franquismo en relación con el antifranquismo. Hay una crítica explícita al antifranquismo, o sea, se usa como argumento la teoría de que eran igual de antidemócratas los franquistas que los antifranquistas. Hoy en día el pensamiento nacional dominante es el pensamiento del franquismo. Franco le dijo en una ocasión a un ministro para comentarle que en el gobierno había unos que pensaban de un modo y otros de otro “usted haga como yo, no se meta en política”. Esa inopia, ese lugar inocente, naíf, es el lugar donde desea estar la sociedad española, y eso es franquismo. De hecho, el libro que estoy escribiendo ahora parte de una reflexión acerca de lo que fue la clandestinidad. Es un recuento, desde mi punto de vista, de lo que fue la democracia española de esos años que se basó en dos polos que hicieron que no me sintiese identificado, que no encontrase un lugar en este país llamado España. Uno por el hecho de querer ser gallego, con todas sus consecuencias, y dos por haber sido antifascista y seguir siéndolo, y ver que la España que se realizó – y eso afecta también a lo primero, al hecho de no reconocer otras identidades y culturas nacionales – es una continuidad del franquismo.

che fanno gli scrittori che raccontano una versione tranquillizzante di quel passato, è dare un'assoluzione. Certo, *Home sen nome*, è senza dubbio inquietante. La sua domanda è "mentre quelle persone venivano uccise, cosa ha fatto tuo padre?". Questo significa condannarli? No, devi capirli. Ma noi che non abbiamo vissuto in prima persona quei momenti non dobbiamo arrivare alla conclusione che hanno fatto bene a comportarsi così, dobbiamo ammettere che così si sono salvati la pelle. Ma cosa avremmo dovuto fare? Difendere la Repubblica, la libertà, è ovvio, questo è quello che avremmo dovuto fare.

SP: Nel libro che stai scrivendo adesso ti occupi prevalentemente della tua esperienza. Non si tratta di un'autobiografia, ma neanche di un'opera basata su fatti inventati. Usi la tua storia personale per passare in rassegna il passato recente della Spagna, quello che tu hai vissuto in prima persona, ovvero gli ultimi anni del franchismo e la Transizione. Affronti il tema della lotta clandestina, una questione che già avevi anticipato in parte in Sete palabras. Credo che ci sia un'evoluzione temporale nella tua produzione narrativa sulla memoria. Dopo aver parlato della guerra civile, del dopoguerra e della memoria dei tuoi genitori, è arrivato il momento di raccontare i tuoi ricordi di gioventù durante il tardo franchismo e nel periodo della prima democrazia.

SdT: Sì. Il tema della memoria della guerra e della dittatura si ricollega evidentemente con un altro, quello della lotta clandestina antifranchista. Credo che le stesse persone, gli stessi scrittori che propongono un'interpretazione consolatrice di ciò che ha significato la guerra civile, offrono una versione simile anche per quanto riguarda il franchismo. C'è una critica esplicita alla lotta clandestina; vale a dire, si usa come argomentazione la teoria che gli antifranchisti erano antidemocratici quanto i franchisti stessi. Oggigiorno il pensiero nazionale dominante è quello del franchismo. Una volta, Franco, quando un ministro gli commentò che al governo c'erano opinioni discordanti, gli rispose "Faccia come me, non si occupi di politica". Questa inopia, questo luogo innocente e naif è dove desidera stare la società spagnola. E questo è franchismo. In effetti il libro che sto scrivendo ora parte da una riflessione su quello che è stata la clandestinità. È una revisione dal mio punto di vista di ciò che è stata la democrazia spagnola in quel periodo, basata su due poli che hanno fatto sì che io non mi sentissi a mio agio in questo paese chiamato Spagna. Da una parte, per il fatto di voler essere a tutti i costi *galego*, con tutte le conseguenze che questo comporta, e dall'altro per essere stato antifascista, e continuare ad esserlo, e constatare che la Spagna che si realizzò in quell'epoca era una continuità del franchismo.

Riferimenti bibliografici

- Bernecker Walther (1999), *España entre tradición y modernidad. Política, economía, sociedad*, Madrid, Siglo XXI.
- Cercas Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores. Trad. it. di Pino Cacucci (2002), *Soldati di Salamina*, Parma, Ugo Guanda Editore.
- Colmeiro José (2013), *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Di Febo Giuliano, Santos Juliá (2003), *Il franchismo*, Roma, Carocci.
- Montero Chema (2013), *Polaroid. Nada pola mañá*. Cortometraggio.
- Santos Juliá, Pradera Javier, Prieto Joaquín, eds (1996), *Memoria de la Transición*, Madrid, Taurus.
- Santos Juliá (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus.
- de Toro Suso (1983), *Caixón desastre*, Santiago de Compostela, Ed. Universidad de Santiago.
- (1986), *Polaroid*, Vigo, Xerais.
- (1993), *Tic-tac*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Basilio Losada (1994), *Tic-tac*, Barcelona, S.A. Ediciones B.
- (1997), *Calzados Lola*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (1998), *Calzados Lola*, Barcelona, S.A. Ediciones B.
- (2000), *Non volvas*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (2000), *No vuelvas*, Barcelona, S. A. Ediciones B.
- (2002), *Trece baladadas*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Dolores Vilavedra, Belén Fortes (2002), *Trece campanadas*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006), *Home sen nome*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Belén Fortes, Suso de Toro (2006), *Hombre sin nombre*, Barcelona, Lumen. Trad. it. di Fabio Angelli (2008), *Uomo senza nome*, Narni, Gran Vía.
- (2007), *Madera de zapatero*, Barcelona, RBA Libros. Trad. esp. de Suso de Toro (2007), *Madeira de zapatero*, Vigo, Xerais.
- (2009), *Sete palabras*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (2010), *Siete palabras*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2014), *Somnámbulos*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (2014), *Sonámbulos*, Madrid, Alianza Editorial.
- Villaverde Xavier (2002), *Trece Campanadas*. Film.

Somnámbulos / Sonámbulos / Sonnambuli Anticipazione italiana con testo *galego* e castigliano a fronte

Suso de Toro

Introduzione e traduzione di Ana Tobío Sala

Università degli Studi di Firenze (<anatobiosala@unifi.it>)

Abstract

Somnámbulos is Suso de Toro's latest novel. After five years of silence, the writer returns to his investigation of the issues linked to historical memory. The extracts presented here are an anticipation of the Italian translation. They are presented alongside two original texts, the first in *galego*, and the second in *castellano* (directly translated by the author), and they are preceded by a brief introduction to the novel.

Keywords: *Francoism, Galician literature, Insomnia, Suso de Toro, violence*

L'ultima opera di Suso de Toro, *Somnámbulos*, che è stata pubblicata in Spagna lo scorso ottobre, prima in *galego* da Edicións Xerais e poco dopo in castigliano dalla casa editrice Alianza, è un testo alquanto singolare nella traiettoria letteraria dell'autore nonostante condivide molti elementi con i suoi precedenti romanzi, in particolare, a mio parere, con *El príncipe manco*, 2004 e con *Home sen nome*, 2006. La singolarità dell'opera risiede prevalentemente nella sua struttura frammentaria e nella sua apparente dispersione, sia dal punto di vista formale che tematico e stilistico; se da un lato questi elementi provocano perplessità nel lettore, dall'altro lo coinvolgono nel processo creativo facendolo diventare parte attiva: spetterà proprio a lui dare coerenza e unità al testo.

Come ci suggerisce il titolo, quest'opera costituisce un insolito viaggio o incursione nell'ambito del sonnambulismo, in definitiva in una realtà parallela, in un'altra dimensione, dove tutti i personaggi coinvolti nella storia che ci viene raccontata vivono e percepiscono la realtà da una prospettiva, appunto, "sonnambula". Divisa in tre parti, solo apparentemente indipendenti tra loro – un'autonomia corroborata anche dalle scelte stilistiche e tipografiche



dell'autore in cui è palese l'intento ludico di Suso de Toro – *Somnámbulos* è invece, come appena detto, un'opera che possiede un'indubbia coerenza, sia per quanto riguarda lo stile che i temi e motivi presenti nel testo.

La prima parte, intitolata *Negocios de familia*, è divisa a sua volta in due sezioni, "Pesadelo" e "Soño", entrambe suddivise in tre parti ciascuna e costituite da una serie di monologhi e dialoghi fra i quattro personaggi coinvolti nella storia: il misterioso e ambiguo protagonista del monologo finale di cui non ci viene mai specificato il nome; Adolfo, lo psicologo dal quale costui si reca per un consulto professionale (anche se successivamente veniamo a sapere che lo scopo della sua visita è tutt'altro); la madre di Adolfo che poi si rivelerà essere anche la madre dell'insonne; e il marito morente di quest'ultima, nonché padre dei primi due. Questa sezione è indubbiamente la più corposa e riveste un ruolo di primaria importanza poiché la sua funzione è caratterizzare i personaggi e delineare gli strani rapporti che intercorrono tra loro. Infatti, attraverso le loro parole si va profilando la storia, vale a dire la stravagante ed eccentrica relazione che unisce i vari personaggi, ognuno con la sua marcata individualità. Di lunghezza superiore rispetto alla prima e all'ultima sezione, *Negocios de familia* costituisce l'intreccio e lo scioglimento dell'originale storia che Suso de Toro ci regala in questa sua ultima opera. Assente la voce narrante, l'autore, esattamente come in un'opera teatrale, lascia che siano i dialoghi e i monologhi a creare la storia che diventa gradualmente più complessa, ambigua e scioccante, consentendo al lettore di trarre le proprie conclusioni.

La seconda parte, intitolata *Conversando coa auga*, si presenta come il monologo di un personaggio molto caro all'autore, Nando, uno strano individuo, pazzo e al contempo estremamente lucido ed intelligente, già apparso in opere precedenti – *Tic-Tac* (1993) e *Círculo* (1998), riunite posteriormente in *El príncipe manco* – il cui ruolo è mettere in evidenza le contraddizioni della vita moderna. Nando è di sicuro uno dei personaggi più galiziani creati da Suso de Toro, nonché uno dei più *entrañables*, la cui particolare idiosincrasia si scontra di continuo con l'indifferenza delle persone che incontra nel suo girovagare per le strade e le piazze della sua città, Santiago de Compostela. Il fatto che l'autore abbia inserito alla fine dell'opera questo bizzarro monologo di Nando, le sue chiacchiere con i turisti e i pellegrini di passaggio in città, in cui il motivo dell'acqua come sorgente di vita e simbolo del tempo che passa occupa un posto di rilievo, in un primo momento lascia perplesso il lettore. Tuttavia, a mio parere, questa sezione si può ricollegare alle altre parti del libro in quanto Nando, con la sua visione "pura" della vita, con la sua filosofia spicciola ma così veritiera, rappresenta l'altra faccia degli esseri umani, il loro lato buono, e dunque, in un certo senso, anche la speranza. La speranza in un futuro migliore per i tormentati protagonisti delle altre sezioni, Adolfo, l'insonne e la madre di entrambi. Inoltre – come ad un certo punto

afferma lui stesso – la sua visione della vita è piuttosto “sonnambula” il ché si ricollegerebbe alla prospettiva “insonne”, offuscata, che gli altri quattro personaggi adottano nei confronti della realtà.

La terza parte, intitolata *Insomne*, è un monologo di un uomo tormentato a cui i sensi di colpa, mai comunque veramente espressi chiaramente, impediscono di dormire. La funzione di questo lungo monologo finale è quella di mostrare la contraddittoria personalità dell'enigmatico insonne, protagonista insieme ad Adolfo dell'ultima sezione della prima parte di *Negocios de familia*, anche se la sua reale caratterizzazione viene lasciata a carico del lettore. Dalle sue parole, rivolte ad un ascoltatore quasi muto – interviene solo tre volte per annuire – prima dell'alba e dopo una nottata insonne, possiamo dedurre che è stato un personaggio di rilievo nel panorama politico spagnolo del dopoguerra, un uomo convinto di aver ricoperto un ruolo significativo, benché negativo, nella recente storia del suo paese.

Si presentano qui di seguito alcuni brani significativi tratti da *Somnambulós* nella versione originale in *galego*, in una successiva versione in castigliano rielaborata dallo stesso Suso de Toro, e in traduzione italiana a partire dal testo castigliano¹.

¹ Si ringraziano, in particolare, lo scrittore Suso de Toro, Manuel Bragado di Edicions Xerais, Marta Barrio e Valeria Ciompi di Alinza Editorial per la disponibilità e la collaborazione.

*Somnábulos**Negocios de familia*

“Pesadelo”

1

“Estou a gravar isto agora e se cada que non debía facelo, debería marchar xa de aquí. É o que corresponde a un fillo nesta situación. Aínda estou un pouco confuso. Teño que suspender as sesións de hoxe, e mais as de mañá. Morreu meu pai. Debo ir á casa de miña nai.

Neste momento estou avolto por dentro. Con todo, era unha morte agardada, cousa de días, de horas. Xa o sabía. O que agora me ten perturbado, en realidade, é a visita dese individuo. O que ocorreu nesa sesión sorprendeme e ao mellor non souben manexar a situación correctamente. Preciso distancia para assimilar o que aconteceu, estou confuso”. A miña man apaga a gravadora, a man coa gravadora parada aquí diante miña, abro o caixón da gaveta e guíndoa entre os bolígrafos, libretañas, clips... Esta desorde no caixón, cheo de cousas que se foron volvendo inútiles: o talonario para estender recibos por cada sesión, un cuño que non utilizo desde hai dous ou tres anos, unha grapadora que quedou sen grapas nalgún momento e que tampouco uso xa. As cousas van caducando, e van ficando atrás.

Abro as cortinas, que entre a claridade da mañá. A xanela dá ao patio de luces do edificio, a min nunca se me ocorrería alugar este piso para as consultas, foi unha xestión que fixo Rafael.

*Sonábulos**Negocios de familia*

“Pesadilla”

1

“Estoy grabando ahora esto y puede que no debiera hacerlo, debería haberme marchado de aquí ya. Es lo que corresponde a un hijo en esta situación. Aún estoy un poco confuso. Debo suspender las sesiones de hoy, y de mañana también. Mi padre ha muerto. Debo ir a casa de mi madre.

En este momento estoy revuelto por dentro. Sin embargo una muerte esperada, cosa de días, horas. Ya lo sabía. Lo que ahora verdaderamente me tiene perturbado es la visita de ese individuo. Lo que ocurrió en esa sesión me sorprendió y probablemente no supe manejar la situación correctamente. Necesito distancia para assimilar lo que ocurrió, estoy confuso”. Mi mano apaga la grabadora, la mano con la grabadora apagada aquí delante mía, abro el cajón de la mesa y la dejo entre los bolígrafos usados, las libretitas, los clips... Este desorden en el cajón, lleno de cosas que fueron quedando olvidadas, inútiles, el talonario para extender recibos de las sesiones, un cuño que no utilizo desde hace dos o tres años ya, una grapadora que se quedó sin grapas hace tiempo y nunca recuerdo comprarlas, realmente tampoco la uso ya. Y ahí está, las cosas van caducando y quedando atrás.

Abro las cortinas, que entre la claridad de la mañana. La ventana da al patio de luces del edificio, yo nunca habría alquilado este piso para las consultas, fue una gestión que hizo Rafael.

*Sonnambuli**Affari di famiglia*

“Incubo”

1

“Ora sto registrando questo e non dovrei farlo, me ne sarei già dovuto andare. È ciò che in queste circostanze ci si aspetta da un figlio. Sono ancora un po' confuso. Devo annullare gli appuntamenti di oggi, e anche quelli di domani. Mio padre è morto. Devo andare da mia madre.

In questo momento ho lo stomaco in subbuglio. Tuttavia ce lo aspettavamo, la sua morte era questione di giorni, di ore. Lo sapevo. Ciò che ora veramente mi sconvolge è la visita di quell'individuo. Ciò che è successo durante la nostra seduta mi ha sorpreso e probabilmente non ho saputo gestire la situazione in modo corretto. Ho bisogno di prendere le distanze per assimilare ciò che è successo, sono confuso”. La mia mano spegne il registratore, la mano con il registratore spento qui davanti a me, apro il cassetto della scrivania e la lascio tra le vecchie biro, i taccuini, le graffette... Questo disordine nel cassetto, pieno di cose che via via sono state dimenticate, inutili, il libretto delle ricevute fiscali, un timbro che ormai non uso più da due o tre anni, una spillatrice che da un sacco di tempo non ha più punti e che mi dimentico sempre di comprare, in realtà ormai non la uso più. È proprio così, tutte le cose hanno una scadenza e poi ce le lasciamo alle spalle.

Abro le tende, che entri la luce del giorno. La finestra si affaccia sul cortile interno del palazzo, a me non sarebbe mai venuto in mente di affittare questo appartamento per le sedute, ci pensò Rafael.

Moi propio del, cerrou o trato sen consultarme. Agora Rafa está morto, xa van alá cinco anos, un infarto fulminante. Hemorragia masiva, coma un tiro, coma se te fusilan. Como corre o tempo, e eu sigo aquí. Sentín a súa morte, era un amigo. Estrañeino. Qué son os amigos, el morreu e xa non está, eu sigo aquí. Levámonos ben, así e todo el pisoume a cátedra que me correspondía a min. Boh, o normal. O que fan todos. Daquela ser profesor universitario aínda parecía cousa importante. Finalmente ocupeí a cátedra, teríame gustado máis que non fose de rebote nin tan tarde. Alcanza un as cousas sempre tarde, cando xa perderon o seu valor e o seu sabor. Cando por fin chegamos a elas é coma se xa estivesen mortas e baleiras.

Sempre teño as cortinas corridas, a visión do patio de luces é ben cativa, dá unha mala impresión, resta categoría profesional. Se a consulta estivese mellor situada, e o gabinete máis presentable – hai tempo que debían mercar un sofá novo, abandónome nesas cousas – poida que transmitise máis sensación de autoridade. Iso é o que me falta. Debín compralo hai tres ou catro anos, agora é mal momento, cómo se notou a crise. Este ano apenas entraron pola porta novos analizandos. Polo de agora non quero fechar a consulta, non. Malia esa visita de hoxe.

...

Muy típico de él, cerró el trato sin consultar conmigo. Ahora Rafa está muerto, ya han pasado cinco años, un infarto fulminante. Hemorragia masiva, como un tiro, como si te fusilan. Cómo corre el tiempo, y yo sigo aquí. Sentí su muerte, era un amigo, lo extrañé. Qué son los amigos, él se murió y ya no está, y yo sigo aquí. Nos llevábamos bien, aunque él me pisó la cátedra que me correspondía a mí. Entonces ser profesor universitario aún me parecía una cosa importante. Finalmente ocupé la cátedra, prefería que no hubiese sido de rebote, y tan tarde. La vida. Alcanza uno las cosas siempre tarde, cuando ya perdieron su valor y su sabor. Cuando las consigue alcanzar uno es como si ya estuviesen muertas y vacías.

Siempre tengo las cortinas corridas, la visión del patio de luces es bien triste, causa una mala impresión, resta categoría profesional. Puede ser que si la consulta estuviese mejor situada, y el gabinete más presentable, hace tiempo que debería haber comprado un sofá nuevo, soy abandonado para esas cosas, puede que transmitiese más sensación de autoridad, la gente respeta lo que ve. Eso es lo que me falta. Debí haberlo comprado hace tres o cuatro años, ahora es mal momento, cómo se notó la crisis. Este año apenas entraron por la puerta dos nuevos analizandos. Por ahora no quiero cerrar la consulta, no. A pesar de la visita de hoy.

...

Tipico di lui, chiuse l'affare senza chiedere il mio parere. Ora è morto, sono già trascorsi cinque anni, un infarto. Emorragia devastante, come uno sparo, come se ti avessero fucilato. Come passa il tempo, e io sono ancora qui. Ho sofferto per la sua morte, era un amico, ho sentito la sua mancanza. Cosa sono gli amici? Lui è morto e non c'è più, e io sono ancora qua. Andavamo d'accordo, anche se lui mi rubò la cattedra che spettava a me. A quei tempi essere professore all'università mi sembrava ancora una cosa importante. Alla fine ho avuto la cattedra, anche se avrei preferito che non fosse di rimbalzo, e così tardi. La vita. Uno riesce ad avere le cose sempre troppo tardi, quando ormai hanno perso il loro valore e sapore. Quando finalmente si raggiungono è come se, a quel punto, fossero morte e prive di significato.

Tengo sempre le tende chiuse, la vista del cortile interno è triste, fa una brutta impressione, svaluta la professionalità. Se lo studio si trovasse in una zona migliore, e fosse arredato meglio, avrei dovuto comprare un divano nuovo già tempo fa, non sono bravo in queste cose, può darsi che avrebbe trasmesso un maggiore senso di autorità, la gente rispetta ciò che vede. Mi manca proprio un divano. Avrei dovuto comprarlo tre o quattro anni fa, ora non è un buon momento, data la crisi. Quest'anno ho avuto solo due nuovi pazienti. Comunque per ora non voglio chiudere lo studio. Nonostante il paziente che è venuto oggi.

...

2

- Quen está aí, na sombra?
- *Son eu, Adolfo, a túa esposa. E non estou en sombras, neste momento é un día claro e entra o sol.*

- Ah, non vexo o sol. Non te vexo ben...

- *Non, porque estás mal, Adolfo. Levas así varios días. Estás para morrer, ti compréndelo?*

- Ai, logo vou morrer... É iso, logo? Por iso non vexo, síntote falar e non te estou a ver.

- *Iso é, quédache pouco.*

Estás mal, moi mal. Acabou.

- Mamáña, e logo non hai cura para a miña doenza?

- *Non son túa nai, son a túa esposa. A túa nai morreu hai moito tempo. E a túa doenza non ten cura, a túa doenza é a vida. Os noventa e nove anos de vida túa é o que te está matando.*

- Noventa e nove... Iso é moito, non é? Daquela son un vello...

- *Es. Case cen anos.*

- E ti es a miña esposa...

- *Funo, sono. Aquí estou contigo.*

- E os meus asuntos, os meus negocios, deixei os arranxados? Debín de ter negocios, non é?, supoño. Tedes todos os papeis, hai testamento?

- *Por iso, tranquilo, deixáchelo todo en orde. Fixeches moi bos negocios e deixas un bo herdo, non durmiches, andaches espelido para aproveitar as ocasións e facer cartos. Tiveches bos amigos que che axudaron. Vou ser unha viúva millonaria.*

2

- ¿Quién está ahí, en la sombra?

- *Soy yo, Adolfo, tu esposa. Y no estoy en sombras, en este momento es un día claro y entra el sol.*

- Ah, no veo el sol. No te veo bien.

- *No, porque estás mal, Adolfo. Llevas así varios días. Y te estás muriendo, ¿lo comprendes?*

- Ah. Entonces me voy a morir... Así que se trata de eso. Por eso no te veo, te oigo hablar y no te veo.

- *Eso es, te queda poco. Estás mal, muy mal. Se acabó.*

- Mamá, ¿entonces no hay cura para mi enfermedad? ¿Me voy a morir?

- *No soy tu madre, Adolfo, soy tu esposa. Tu madre murió hace mucho tiempo. Y tu enfermedad no tiene curación, tu enfermedad es la vida. Los noventa y nueve años de vida tuya es lo que te está matando.*

- Noventa y nueve... Eso es mucho, ¿no? Entonces soy un viejo...

- *Lo eres. Casi cien años.*

- Y tú eres mi esposa...

- *Lo he sido, lo soy. Aquí estoy contigo.*

- ¿Y mis asuntos, mis negocios, ¿dejé todo arreglado? Porque supongo que tuve negocios, ¿no? Supongo. ¿Tienes todos los papeles? ¿Hay testamento?

- *Por eso, tranquilo. Dejaste todo en orden. Hiciste muy buenos negocios y dejas una buena herencia. No te quedaste dormido, estuviste siempre muy despierto para aprovechar las ocasiones, arrimarte bien y hacer dinero. Tuviste buenos amigos que te ayudaron. Voy a ser una viuda millonaria.*

2

- C'è qualcuno lì, nell'ombra?
- *Sono io, Adolfo, tua moglie. E non sono nell'ombra, è una giornata luminosa e ora c'è il sole.*

- Non lo vedo. Non ti vedo bene.

- *Certo, perché stai male, Adolfo. Sei così da qualche giorno. Stai morendo, lo capisci?*

- Quindi sto per morire... Di questo si tratta. Perciò non ti vedo, ti sento, ma non ti vedo.

- *È proprio così, ti rimane poco. Stai male, molto male. È finita.*

- Mamma, allora non esiste una cura per la mia malattia? Morirò?

- *Non sono tua madre, Adolfo, sono tua moglie. Tua madre è morta molto tempo fa. E per la tua malattia non esiste cura, la tua malattia è la vita. Ciò che ti sta uccidendo sono i tuoi novantanove anni.*

- Novantanove... È tanto, no? Allora sono un vecchio...

- *Lo sei. Cent'anni quasi.*

- E tu sei mia moglie...

- *Lo sono stata, lo sono. Sono qui con te.*

- E tutte le mie cose, i miei affari, ho lasciato tutto sistemato? Perché immagino che sono stato un uomo d'affari, non è così? Suppongo. Hai tutti i documenti? C'è un testamento?

- *Non ti preoccupare. Hai lasciato tutto ben organizzato. Hai fatto ottimi affari e lasci una cospicua eredità. Sei sempre stato sveglio, molto sveglio nel non farti scappare le occasioni, nella scelta delle amicizie, e a fare soldi. Hai avuto buoni amici che ti hanno aiutato. Sarò una vedova miliardaria.*

- Unha viúva. Logo é que vou morrer. E ti es a miña esposa. E lo go miña nai?

- *Morreu, morreu hai ben anos. Casaches dúas veces, eu son a túa segunda esposa.*

- Ai, logo teño dúas esposas?

- *Non, home, a primeira morreu. Eu fun a segunda esposa.*

- Fun bo marido?

-... *Fuches marido. Como calquera, os homes non valedes para maridos. Fuches mellor marido que eu esposa.*

-... Daquela, non me quixeches? Andaches con outros? Que fixeches?

- *Non fixen cousa ningunha. Non fixen, deixei-me estar. Non fun esposa cariñosa contigo tampouco.*

- E por que? Fixen eu algo malo, tratete mal?

-... *Fixéchesme un fillo...*

- Ai, un fillo. Paréceme que o lembro, é médico...

- *Non exactamente. O fillo que lembrás máis ben é profesor de universidade. É psicólogo. Remexe nas cabezas da xente, busca nelas o que fixeron.*

- E como se chama?

- *Chámase coma ti.*

- E como me chamo eu?

- *Adolfo.*

- Daquela chámome como o meu fillo.

- *Iso é.*

- Fálame con amargura.

Non te vexo, óiote nada máis. E por que estás desgustada comigo? Pórtase mal o noso fillo? Achégate máis, que non te vexo; vexo moita claridade mais ti estás como envolta en sombra...

- Una viuda. Entonces es que voy a morir. Y tú eres mi esposa. ¿Y entonces mi madre?

- *Tu madre murió. Tú te casaste dos veces, yo soy tu segunda esposa.*

- Ah, ¿entonces tengo dos esposas?

- *No, hombre. La primera se murió. Yo fui la segunda.*

- ¿Fui buen marido?

-... *Fuiste marido. Como cualquiera, los hombres no valéis para maridos. Fuiste tú mejor marido que yo esposa.*

-... Entonces, ¿qué hiciste?

¿No me quisiste? ¿Anduviste con otros?

- *No hice nada. No hice, me dejé estar. No fui una esposa cariñosa para ti.*

- ¿Y por qué? ¿Te traté mal?

¿Hice algo malo?

-... *Me hiciste un hijo...*

- Ah, un hijo. Me parece que lo recuerdo, es médico...

- *No exactamente. El hijo que recuerdas más bien es profesor de universidad. Es sicólogo. Le revuelve las cabezas a la gente, busca en ellas lo que hicieron.*

- ¿Y cómo se llama?

- *Se llama como tú.*

- ¿Y cómo me llamo yo?

- *Adolfo.*

- Entonces mi hijo también se llama así.

- *Eso es.*

- Me hablas con amargura. No te veo, solo te oigo. ¿Y por qué estás disgustada conmigo? ¿Se porta mal nuestro hijo? Acércate más que no te veo, veo mucha claridad pero tú estás como envuelta en sombra...

- Una vedova. Questo vuol dire che sto per morire. E tu sei mia moglie. E allora mia madre?

- *Tua madre è morta. Ti sei sposato due volte ed io sono la tua seconda moglie.*

- Quindi ho due mogli?

- *No, la prima è morta, io sono la seconda.*

- Sono stato un buon marito?

-... *Sei stato un marito. Come chiunque, voi uomini non servite come mariti. Tu sei stato un marito migliore di quanto non lo sia stata io come moglie.*

-... Allora, cosa hai fatto? Non mi hai voluto bene? Sei andata con altri?

- *Non ho fatto niente. Ho vissuto. Non sono stata una moglie affettuosa.*

- E perché? Mi sono comportato male con te? Ho fatto qualcosa di male?

-... *Mi hai fatto un figlio...*

- Certo, un figlio. Mi sembra di ricordare, è un dottore...

- *Non esattamente. Il figlio che ricordi è un professore all'università. È uno psicologo. Fruga nelle teste delle persone, cerca di scoprire cosa hanno fatto.*

- E come si chiama?

- *Come te.*

- E io come mi chiamo?

- *Adolfo.*

- Allora anche mio figlio si chiama così.

- *Proprio così.*

- Parli con amarezza. Non ti vedo, solo ti sento. E perché sei arrabbiata con me? Nostro figlio non si comporta bene? Avvicinati che non ti vedo, c'è tanta luce, ma a te ti vedo avvolta nell'ombra...

- *Non, Adolfo, es ti o que está envolto en claridade. Estaste indo...*

- E deixei todo arraxado? Falta algo por facer, seino. Non sei o que.

- Descansa, xa é tarde para calquera cousa.

- Agarda. E ti como es? Non te vexo, lembro unha rapaciña de ollos tristes... Es ti?

- *Eu son unha vella, non tan vella coma ti, mais unha vella cega. Unha vella cega e borracha nunha cadeira de rodas, caín polas escaleiras unha noite. Fíxenme dano. Eu sei moi ben como me facer dano, e facérllelo aos demais. Unha vella mala e borracha é o que son eu.*

- Non fales así de ti. Eu cóñezote, sei como es e non es así. Estasme a mentir, por que me mentes?

- Unha vella amargada.

...

3

- Pase, pase.

- Ola. Bo día.

- Bo día. Pase.

- Ahá! Así que este é o despacho onde traballa... Non lle vexo diplomas enmarcados, non debería telos á vista? O neno desa fotografía é vostede, non si? Esa entón debe ser a súa nai...

- A miña vida persoal non entra no noso trato, non ten nada a ver co que facemos aquí vostede e mais eu.

- Mire, e logo esta colección de estilográficas? Falta unha.

- *No, Adolfo, eres tú el que está envuelto en claridad. Te estás yendo...*

-... ¿Y dejé todo arreglado? Espera, falta algo por hacer, lo sé. No sé lo qué.

- Descansa, ya es tarde para arreglar nada. Para arreglarlo todo.

- Espera, ¿cómo eres? No te veo. Recuerdo a una chiquilla de ojos tristes... ¿Eres tú?

- *Yo soy una vieja. No tanto como tú, pero una vieja ciega. Una vieja ciega y borracha en una silla de ruedas, caí por las escaleras una noche. Me hice daño, y hacérselo a los demás. Una vieja mala y borracha es lo que soy yo.*

- No hables así de ti. Yo te conozco, sé como eres y no eres así. Me estás mintiendo, ¿por qué me mientes?

- *Una vieja amargada.*

...

3

- Hola. Buenos días.

- Buenos días. Pase.

- Ahá. Así que este es el despacho en el que trabaja. No le veo diplomas enmarcados, ¿no debería tenerlos a la vista?

- No es necesario, pero le aseguro que tengo todos los títulos.

- Hombre, claro. El niño de esa fotografía es usted, ¿a que sí? Esa entonces debe de ser su madre...

- Mi vida personal no entra en nuestro trato, no tiene nada que ver con lo que tenemos usted y yo aquí.

- Ya. Como tiene ahí esas fotos pues uno no puede evitar verlas. Tengo la costumbre de observarlo todo, disculpe. ¿Y esta colección de estilográficas? Falta una.

- *No, Adolfo, sei tu ad essere re circondato dalla luce. Te ne stai andando...*

-... E ho lasciato tutto sistemato? Aspetta, c'è ancora qualcosa che è rimasta in sospeso, lo so. Ma non so cosa.

- *Ora riposa, ormai è tardi per qualsiasi cosa. Per qualunque cosa.*

- Aspetta, come sei? Non ti vedo. Ricordo una ragazzina dagli occhi tristi... Sei te?

- *Sono una vecchia. Non tanto come te, ma una vecchia cieca. Una vecchia cieca ed ubriacona in sedia a rotelle, una notte sono caduta per le scale. Mi sono fatta male. So bene come farmi del male e fare male agli altri. Una vecchia cattiva ed ubriacona, questa sono io.*

- Non dire così. Io ti conosco, so come sei, e di certo non sei così. Menti, perché menti?

- *Una vecchia amareggiata.*

...

3

- Buongiorno.

- Buongiorno. Si accomodi.

- Dunque è questo lo studio dove lavora. Non vedo però attestati incorniciati, non dovrebbe metterli in mostra?

- Non serve, ma le assicuro che ho tutti i titoli necessari.

- Ne sono certo. Il bambino in quella fotografia è lei, vero? Quindi quella lì deve essere sua madre...

- Non siamo qui per parlare della mia vita privata, non ha niente a che vedere con noi due.

- Certo. Ma siccome ha lì tutte quelle foto, uno non può fare a meno di guardarle. Ho l'abitudine di osservare tutto, mi scusi. E questa collezione di penne stilografiche? Ne manca una.

- Tamén é un asunto personal.

- Xa. Como ten aí esas fotos pois un non pode evitar velas. Teño o costume de reparar nas cousas, desculpe.

- Non nos temos visto antes? A súa cara fáiseme familiar...

- Non, creo que non. Aínda que tamén vostede me é familiar... Dígame, que teño que facer?

- Póñase cómodo. Pero faga o favor, deixe estar esa figura, é un premio da Asociación Internacional da Psicoanálise.

- Non cheira un pouco a cerrado?

- Respira mal? Quere que abra a xanela e ventile un pouco?

- Non, non, que entra fresco. E non pensou en comprar un deses ambientadores de aire? Hainos con recendo a lilas, a limón...

- Vai ser mellor que sente aí nesa poltrona.

- Mire unha cousa, e fai prezo único? Cobra sempre o mesmo? É que me parece un pouco caro... Non, deixe. E logo non será ben que me deite no sofá? Non está aí para iso?

- Como prefira. Se quere estirarse no sofá, fágao. Agora que se prefere estar sentado, pois sente.

- Eu quero facer o que sexa o máis axeitado. Deitarse non é o máis propio? Sempre ve un na televisión que se deitan...

- Non hai unha regra estrita, trátase de estarmos cómodos, vostede e máis eu.

- Así que aquí somos os dous iguais...

- Non exactamente. É vostede quen quixo vir onda min e son eu quen o recibo no meu gabinete.

- También es cosa personal. ¿No nos hemos visto antes? Su cara se me hace familiar.

- No, le aseguro que no. Aunque también usted me es familiar... Y dígame, ¿qué tengo que hacer?

- Póngase cómodo. Pero haga el favor, deje estar esa figura, es un premio de la asociación internacional del psicoanálisis.

- ¿No huele un poco a cerrado?

- ¿Respira mal? ¿Quiere que abra la ventana y ventile un poco?

- No, no, que entra fresco. ¿Y no pensó en comprar un ambientador de aire? Los hay con aroma de lilas, de limón...

- Va a ser mejor que se siente ahí, en esa butaca.

- Mire una cosa, ¿y hace precio único? ¿No hay algún precio rebajado? No, deje, deje. Es igual. ¿Pero no será mejor que me eche en el sofá? ¿No está ahí para eso?

- Como prefiera. Si quiere estirarse en el sofá, hágalo, está para eso. Pero si prefiere estar sentado, pues siéntese.

- Yo quiero hacer lo que sea más apropiado. ¿Echarse no es lo más propio? Siempre se ve en las películas...

- No hay una regla estricta, se trata de estar cómodo. Usted y también yo.

- Así que aquí somos los dos iguales.

- No exactamente. Es usted quien vino a mí y soy yo quien lo recibo en mi gabinete.

- Ha sempre a che vedere con la mia vita privata. Non ci siamo già visti? Il suo volto non mi è nuovo.

- No, le assicuro di no. Sebbene anche lei mi risulti familiare... E mi dica, cosa devo fare?

- Si metta comodo. Ma per favore, lasci stare quell'oggetto, è un premio dell'associazione internazionale di psicoanalisi.

- Non le sembra che c'è odore di chiuso?

- Non respira bene? Vuole che apra la finestra per cambiare un po' l'aria?

- No, no, che poi fa freddo. E non ha mai pensato di comprare un deodorante per ambienti? Ci sono al profumo di lillà, di limone...

- Sarà meglio che si sieda lì, in quella poltrona.

- Senta, la sua parcella è a prezzo fisso? Non c'è modo di avere uno sconto? Lasci stare, è uguale. Ma non è meglio se mi sdraio su quel divano? Non è qui per questo?

- Come desidera. Se vuole sdraiarsi sul divano, faccia pure, è qui per questo. Ma se preferisce stare seduto, si sieda pure.

- Voglio fare ciò che è più appropriato. Sdraiarsi non è quello che si usa? Si vede sempre nei film...

- Non c'è una regola fissa, si tratta di stare comodi. Lei e anche io.

- Quindi qui siamo entrambi uguali.

- Non proprio. È stato lei a venire da me e io a riceverlo nel mio studio.

- Xa. Daquela vostede é o da casa, e eu un intruso.

- Aquí non hai intrusos. . .

Aínda que este día pasado entrou aquí alguén. Entraron sen forzar a porta.

- Deu vostede parte á policía?

- Non. Non levaron nada importante. Remexeron un pouco. Fáltame unicamente unha estilográfica, esa que falta aí. E, total, non serve de nada denunciar.

- Sei que non fía na policía.

- Deixemos estar iso. Vostede non é intruso ningún. Mentres dure a sesión, máis ben é un hóspede meu.

- De maneira que esta é a súa casa e aquí manda vostede.

- Digamos que eu dirixo as sesións, conduzo a terapia. Ese é o trato que establecemos desde este momento. Parécelle?

- Parece. Comprendo, alguén ten que mandar. Daquela voume deitar no sofá e vostede váiame preguntando.

- Mire, non pense que lle vou ir facendo preguntas que teña que responder.

Isto non é un exame, póñase cómodo e descanse.

- Como vostede mande. E non lle parecerá mal se reviro un pouco o sofá? É que non me sinto cómodo así.

- Por que non se sente cómodo?

- Manías. Nunca sento onde teña unha porta detrás, non estou tranquilo.

- Ya. Entonces usted es el de la casa, y yo un intruso.

- Aquí no hay intrusos.

Excepto quien haya entrado por la fuerza, claro.

- Ah, ¿y dio usted parte a la policía?

- No. Lo resolvieron todo pero no se llevaron nada importante. Solamente me faltó una estilográfica. Y, total, no sirve de nada dar parte.

- Se ve que no confía usted mucho en la policía.

- Dejemos estar eso. Usted no es un intruso, en todo caso, mientras dura la sesión, es un huésped mío.

- Así que esta es su casa y aquí manda usted.

- Digamos que yo dirijo las sesiones, conduzo la terapia. Ese es el trato que establecemos desde este momento. ¿Le parece?

- Me parece. Comprendo las reglas y alguien tiene que mandar. Entonces me voy a echar en el sofá y usted váiame preguntando.

- Mire, no piense que le voy a ir haciendo preguntas que usted tenga que responder. Esto no es un examen, póngase cómodo y descanse.

- Como usted mande. ¿No le parece mal si vuelvo así un poco el sofá? Es que no me siento cómodo así.

- ¿Por qué no se siente cómodo?

- Manías. Nunca me siento donde tenga una puerta detrás. No me siento tranquilo.

- Allora lei sarebbe il padrone di casa e io un intruso.

- Qui non ci sono intrusi. A eccezione di chi è entrato a forza, ovviamente.

- E lo ha denunciato alla polizia?

- No, hanno frugato dappertutto ma non hanno preso niente di valore. Solo una penna stilografica. In ogni caso non serve a niente fare una denuncia.

- È ovvio che non si fida della polizia.

- Lasciamo stare. Lei comunque non è un intruso, almeno durante la seduta è ospite mio.

- Dunque questa è casa sua ed è lei che comanda.

- Diciamo pure che sono io a dirigere le sedute, a condurre la terapia. Questo è il patto che stabiliamo d'ora in poi. È d'accordo?

- D'accordo. Capisco le regole, ci deve essere sempre qualcuno che comanda. Allora vado a sdraiarmi sul divano e lei inizi a fare domande.

- Senta, io non sono qui per fare domande a cui lei è costretto a rispondere. Questo non è un esame, si metta comodo e si rilassi.

- Come vuole. Le dispiace se giro un po' il divano? Altrimenti non mi sento a mio agio.

- Perché non si sente a suo agio?

- Una mania. Non mi siedo mai dove c'è una porta dietro di me. Non sono tranquillo.

- Semella que o veñan seguindo. Non se preocupe, que a consulta é un lugar tranquilo. Aquí está seguro. Gústalle controlar o espazo...

- Nunca se está seguro en ningures, só os mortos están a seguro. Xa ve como cando menos o espera un, van e éntranlle na casa.

- Como queira, non llo vou discutir. Imos ao noso; veña logo, mova un pouco o sofá. Teña cuidado e non o arrastre, axúdolle eu, non vaíamos deixar marcas no parqué. Así está ben?

- Ben, así mellor.

- Xa está máis do seu gusto? Imos ver, antes de nada, dígame o seu nome e apelidos.

- Non ve como me está a facer preguntas?

-...

- Non poña esa cara, nada máis constato un feito. Antes dixo que non me había facer preguntas e que isto non era un exame. E para que o quere saber? Ten iso importancia?

-... É o protocolo que seguimos, teño que abrírlle unha ficha. Ten a importancia que ten, nin máis nin menos.

- Entón, se lle digo o meu nome saberá quen son...

- Saberei os seus apelidos. Saber quen é vostede pode que sexa o resultado do noso traballo de análise. Preciso algúns datos, xa llo dixen. A cada paciente ábrolle unha ficha na que vou facendo os apuntamentos do caso analizado.

- Non, se xa entendo... O da ficha.

- Parece que lo vengán seguindo. No se preocupe que a consulta es un lugar tranquilo. Aquí está seguro. Le gusta controlar el espacio.

- Nunca se está seguro en parte alguna, solo los muertos están seguros. Ya ve que cuando menos lo piensa le entran a uno en la casa.

- Como quiera, no se lo voy a discutir. Vamos a lo nuestro, pues mueva entonces un poco el sofá. Pero tenga cuidado y no lo arrastre. Yo le ayudo, no vayamos a dejar marcas en el parqué. ¿Así está bien?

- Bien, así mejor.

- ¿Ya está más a gusto? A ver, antes de nada dígame su nombre y apellidos.

- ¿No ve como ya me está haciendo preguntas?

-...

- No ponga esa cara, hombre. Sólo constato un hecho. Antes dijo que no me haría preguntas y que esto no era un examen. ¿Y para qué lo quiere saber? ¿Tiene eso importancia?

-... Es el protocolo que seguimos, tengo que abrírlle una ficha. Tiene la importancia que tiene, ni más ni menos.

- Entonces si le digo mi nombre sabrá quién soy...

- Sabré sus apellidos. Saber quién es usted puede que sea el resultado de nuestro trabajo de análisis. Necesito algunos datos, ya se lo dije. A cada paciente le abro una ficha en la que voy haciendo apuntes sobre el caso analizado.

- No, si ya entiendo lo de la ficha...

- Sembra che qualcuno la perseguiti. Non deve preoccuparsi, lo studio è un posto tranquillo. Qui è al sicuro. Le piace avere sotto controllo lo spazio.

- Uno non è mai sicuro da nessuna parte, solo i morti sono sicuri. Come vede, quando uno meno se lo aspetta gli può entrare chiunque in casa.

- Va bene, non glielo discuto. Ma torniamo a noi, spostati allora un po' il divano. Ma faccia attenzione, non lo trascini. L'aiuto io, non voglio che si graffi il parquet. Va bene così?

- Bene, così va meglio.

- Si sente più a suo agio? Sentiamo, prima di tutto mi dica il suo nome e cognome.

- Lo vede che già mi sta facendo delle domande?

-...

- Via, non mi guardi così. Sto solo facendo una constatazione. Prima mi ha detto che non mi avrebbe fatto domande e che questo non era un esame. E perché lo vuole sapere? Ha importanza?

-... È la prassi, devo farle una scheda. Ha l'importanza che ha, né più né meno.

- Ma se gli dico il mio nome saprà chi sono...

- Saprà il suo cognome. Sapere chi è lei potrebbe essere il risultato dell'analisi. Ho bisogno di alcuni dati, gliel'ho già detto. Per ogni paziente compilo una scheda in cui via via annoto le mie impressioni sul caso.

- Certo, capisco...

- Xa entende, porén vexo que lle custa dicirmo. E vostede está seguro de que quere que fagamos isto, a análise?

- E logo parécelle que se non quixese había estar aquí?

- Entón non lle gusta dicir o seu nome, é iso? Seica non gusta del? Ou non gusta dos seus apelidos?

- Non, non é iso... Son nomes e apelidos coma os de calquera.

- Ou é que teme ou non lle gusta que os demais saiban quen é?

- Nada, non lle dea importancia. Non me gusta, simplemente. Pensei que aquí podería falar en confianza.

- E pode. Debe sentirse en confianza para que funcione a terapia.

- É que eu fixérame á idea de que falando desde o anonimato me había sentir máis cómodo. Daquela vostede precisa os meus datos para empezar esta primeira sesión... Vexo que non é algo intrascendente, vexo que lle dá importancia a iso.

- Xa lle dixen que ten a importancia que ten, nin máis nin menos.

- Non me está a contestar.

- Non son eu o que ten que contestar. Pois é, é transcendente. Estame a parecer importante agora. Paréceme significativa esa renuncia súa a dar os seus sinais de vida. É evidente que se imos comezar un tratamento son necesarios, estou obrigado a abrir unha ficha...

- De acordo, non imos discutir por iso. Vostede é o que sabe como son as cousas aquí. Permítame a ficha que xa lla cubro eu... A ver. Permítame a súa estilográfica que non trouxen bolígrafo.

- Ya entiende, pero veo que le está costando. Ya entiendo yo también. ¿Y usted está seguro de que quiere que hagamos esto, el análisis?

- ¿Entonces le parece que si no lo quisiese estaría ahora aquí?

- Entonces no le gusta decir su nombre, ¿es eso? ¿No le gusta su nombre? ¿O no le gustan sus apellidos?

- No, no es eso. Son nombres y apellidos como los de cualquiera.

- ¿O es que teme que los demás sepan quién es?

- Nada, no le dé importancia. No me gusta, simplemente. Pensé que aquí podría hablar en confianza.

- Y puede. Debe sentirse en confianza para que funcione la terapia.

- Es que yo me había hecho a la idea de que hablando desde el anonimato me sentiría más cómodo. Entonces usted precisa mis datos para empezar esta primera sesión... Veo que no es algo intrascendente, veo que le da importancia a eso.

- Ya le he dicho que tiene la importancia que tiene, ni más ni menos.

- No me está contestando.

- No soy yo el que tiene que contestar. Pues sí, es transcendente. Me está pareciendo importante ahora, me parece significativa esa renuncia suya a dar sus señales de vida. Es evidente que si vamos a comenzar un tratamiento son necesarios, estoy obligado a abrirle una ficha...

- De acuerdo, no vamos a discutir por eso. Usted es el que sabe como son las cosas aquí. Permítame la ficha que ya se la cubro yo. A ver. Permítame su estilográfica un momento, que no traje bolígrafo.

- Capisce, ma vedo che è riluttante. Lo capisco anch'io. Ma è sicuro di voler andare in analisi?

- Lei crede che se non lo volessi sarei ora qui?

- Allora non mi vuole dire il suo nome, è così? Non le piace il suo nome? Oppure non le piace il suo cognome?

- No, non si tratta di questo. Sono un nome e un cognome qualsiasi.

- Teme forse che gli altri sappiano chi è lei?

- Via, non gli dia importanza. Semplicemente non mi piace. Pensavo che qui avrei potuto parlare in confidenza.

- E lo può fare. Deve sentirsi in confidenza affinché l'analisi possa funzionare.

- Il fatto è che pensavo che mi sarei sentito più a mio agio nell'anonimato. Dunque, lei ha bisogno dei miei dati prima di iniziare la seduta... Mi rendo conto che è tutt'altro che irrilevante, che per lei ha la sua importanza.

- Le ho già detto che ha l'importanza che ha, né più né meno.

- Non mi ha risposto.

- Non sono io a dover rispondere. Ebbene sì, è rilevante. Mi sembra importante ora, mi sembra significativo questo rifiuto a darmi i suoi dati. È evidente che sono necessari se dobbiamo iniziare una terapia, sono costretto a compilare una scheda...

- D'accordo, non voglio discutere. È lei che sa come funzionano qui le cose. Per favore, mi dia la scheda che gliela compilo. Vediamo. Per cortesia, mi dia la sua stilografica perché non ho con me una biro.

- Como prefira, aquí a ten.
Cubra.

- Ben, pois aquí queda.
Vaítes, xa está. Escribe moi ben esta estilográfica. Vostede preguntoume nome e apelidos, e eu pregunteille que para qué, é certo, mais agora aí os están. Non ten importancia. Aí quedan escritos logo.

- Se ten importancia ou non, non llo sei dicir.

- Pasemos a outra cousa. Ou quere comezar por aí?

- Quero saber algo máis. Ten familia? Fillos?

- E quere sabelo todo agora... Non será mellor que vaíamos falando e xa logo vostede vai adivinando as cousas?

- Eu non lle son adiviño, só podo saber o que vostede me conte.

- E se son eu quen sabe todas as cousas para que llas vou contar. Non sei para que ten aberta unha consulta destas.

- Debo entender que non ten familia?

- A ver, voulle contestar.

Como ter familia, teño. Hai parentes, mais non nos levamos. Polo de agora así están as cousas... Hase de ver no futuro.

- Fillos? Debo anotar algún fillo na ficha? É importante...

-... Fillos meus, non.

Depende. Nunca quixen ter, sempre me botei para atrás. Se tes un fillo sempre pode morrer.

- Quere dicir que lle morreu un fillo?

- A min, non. Escriba, poña aí que teño un fillo ao meu cargo.

-... Estamos ben. Que poño? "Un fillo ao seu cargo"?

- Poña, poña.

- Idade? A do fillo...

- Ah. É máis novo ca min.

- Como prefiera, aquí la tiene.
Cubra.

- Bien. Pues aquí queda. Vaya, ya está. Escribe muy bien esa pluma, aquí tiene. Usted me preguntó nombre y apellidos y yo le pregunté que para qué, es cierto, pero ahora ya ahí los tiene. No tiene importancia.

- Si tiene o no importancia no sabría decirle ahora...

- Pasemos a otra cosa. ¿O quiere empezar por ahí?

- Necesito saber algo más.

¿Tiene familia? ¿Hijos?

- Y quiere saberlo todo ahora... ¿No será mejor que vayamos hablando y ya usted irá adivinando las cosas...?

- Es que no soy adivino, solo puedo conocer lo que usted me cuente.

- Y si soy yo quien lo sabe todo para qué se lo voy a contar. No sé para que tiene entonces abierta una consulta de estas.

-... ¿Entonces debo entender que no tiene familia?

- A ver, le voy a contestar.

Como tener familia, tengo. Hay parientes, pero no nos tratamos. Por ahora así están las cosas. Ya veremos en el futuro.

- ¿Hijos? ¿Debo anotar algún hijo en la ficha? Es importante.

-... Hijos míos, no. Depende.

Nunca quise tener, siempre me echó para atrás. Aun se le puede morir a uno un hijo.

- ¿Quiere decir que se le murió?

- A mí, no. Escriba, ponga ahí que tengo un hijo a mi cargo.

-... Pues estamos bien. ¿Qué pongo? ¿"Un hijo a su cargo"?

- Muy bien, ponga eso.

- ¿Edad? La del hijo.

- Ah. Es más joven que yo.

- Come preferisce, tenga.
Scriva pure.

- Bene. Ecco fatto. Questa penna scrive molto bene, tenga. Lei mi ha chiesto nome e cognome, ed è anche vero che io le ho domandato perché lo voleva sapere, ora però ce li ha già. Non ha importanza.

- Se ha importanza o meno ora non glielo saprei dire...

- Cambiamo argomento. O vuole iniziare da lì?

- Ho bisogno di sapere qualche altra cosa. Ha una famiglia? Dei figli?

- E vuole sapere tutto ora...

Non sarebbe meglio se parliamo e lei via via indovina le cose...

- Non sono un indovino, posso solo sapere ciò che lei mi racconta.

- Ma se io sapessi già tutto perché mai glielo dovrei raccontare? Non so allora perché ha aperto uno studio.

-... Allora devo dedurre che non ha una famiglia?

- Dunque, le rispondo. Una famiglia ce l'ho. Ho dei parenti, ma non abbiamo rapporti. Per ora le cose stanno così. Vedremo in futuro.

- Dei figli? Devo scrivere che ha dei figli? È importante.

-... Dei figli miei, no.

Dipende. Non ne ho mai voluti avere, mi sono sempre tirato indietro. A uno può capitare di perdere un figlio.

- Vuol dire che ha perso un figlio?

- Io no. Scriva, metta che ho un figlio a mio carico.

-... Roba da matti. Cosa scrivo? "Un figlio a suo carico"?

- Bene, metta così.

- Età? Di suo figlio s'intende.

- È più giovane di me.

- Xa.
 - Uns tres anos máis novo.
 - Vexo que non é fillo natural.
 Avancemos logo, quere que empece-
 mos por algunha cousa?
 - Non sei como fan vostedes...
 Non sei quen manda aquí.
 - Non insista, non manda nin-
 guén. Porén, insístitolle, eu debo dirixi-
 lo ou axudalo a que vostede mesmo se
 dirixa onde realmente quere ir.
 - Di que non manda ninguén,
 daquela é que manda vostede. Ben.
 Está ben saber as normas ás que hai
 que aterse, hai que ter normas en toda
 cousa. É que é a primeira vez que fago
 unha cousa así. Nunca me fixo falta...
 Agora tampouco é que estea precisa-
 do disto, o que ocorre é que pensei que
 me podía axudar...
 - Daquela, prefire que non fale-
 mos desa súa renuncia a dar o seu no-
 me e apelidos?
 - Non, non. Tanto me ten, como
 prefira. Xa lle dei o nome e os apelí-
 dos, non hai problema. Xa ve. Mais
 eses nomes non significan nada...
 - Que quere dicir con iso de que
 “non significan nada”? Pensa voste-
 de que o nome e os apelidos significan
 algunha cousa especial? Que son algo
 especial e importante para as demais
 persoas?
 - Estou por coller e marchar...
 Quero dicir que non entendo o que
 estamos a facer. Xa sei que vostede é
 quen entende aquí, non llo discuto,
 mais...
 - Moi ben. Sigamos logo. De
 que quería que falásemos? Logo voste-
 de desexa que os seus apelidos signifi-
 quen algo? Algo particular?
 - O que ocorre é que non vexo
 eu que por aí vaíamos a ningures, que-
 ro dicir que iso non ten nada que ver
 co que me ocorre.
 - Tamén teño que lle preguntar
 pola profesión, a que se dedica...

- Ya.
 - Unos tres años más joven.
 - Ya veo que no es hijo natu-
 ral. Avancemos entonces, ¿quiere que
 empecemos por algo concreto?
 - No sé como hacen ustedes.
 No sé quien manda aquí.
 - No manda nadie, le insisto.
 Sin embargo yo debo dirigir el proce-
 so y ayudar a que usted mismo se di-
 rija a donde realmente quiere ir.
 - Dice que no manda nadie, en-
 tonces supongo que es usted el que
 manda. Bien. Está bien saber las nor-
 mas a las que hay que atenerse, hay que
 tener normas en todo. Es que es la pri-
 mera vez que hago algo así. Nunca me
 hizo falta. Ahora tampoco es que esté
 precisado de esto, lo que ocurre es que
 pensé que me podría ayudar...
 - Entonces, ¿le parece que ha-
 blemos de esa renuncia suya a dar sus
 datos?
 - No, no. Si tanto me da, co-
 mo prefiera. Esos nombres no sig-
 nifican nada...
 - ¿Qué quiere decir con eso?
 ¿Cree usted que los nombres y ape-
 lidos significan algo especial? ¿Que
 son algo especial e importante para
 las demás personas?
 - Mire, estoy por coger y mar-
 charme. Quiero decir que no entien-
 do lo que estamos haciendo. Ya sé
 que usted es quien entiendo aquí, no
 se lo discuto, pero...
 - Muy bien. Sigamos enton-
 ces. ¿De qué quería que habláse-
 mos? ¿Entonces usted desea que sus
 apellidos signifiquen algo? ¿Algo
 particular?
 - Me parece que por ahí no va-
 mos a ningún lado, quiero decir que
 eso no tiene nada que ver con lo que
 me ocurre.
 - También le tengo que pre-
 guntar por la profesión, a qué se
 dedica...

- Certo.
 - Circa tre anni più giovane
 di me.
 - Quindi non è figlio natura-
 le. Allora andiamo avanti, da dove
 vuole iniziare?
 - Non so come funziona.
 Non so chi è che comanda qui.
 - Insisto, nessuno. Tuttavia
 spetta a me dirigere la seduta per
 far sì che sia lei a dirigersi dove re-
 almente vuole arrivare.
 - Dice che qui nessuno co-
 manda, allora devo supporre che
 è lei che comanda. Bene. Va bene
 conoscere le regole, ci devono es-
 sere sempre delle regole. E che è la
 prima volta che faccio una cosa del
 genere. Non ne ho mai avuto bi-
 sogno. Neanche ora in verità, ma
 ho pensato che mi sarebbe stato di
 aiuto...
 - Dunque, vuole che parlia-
 mo di questo rifiuto a dare i suoi
 dati?
 - No, no. Per me è uguale,
 come preferisce. Quei nomi non
 significano niente...
 - Cosa vuol dire? Lei pensa
 che il nome e il cognome abbiano
 un significato particolare? Che per
 gli altri siano speciali e importanti?
 - Senta, a questo punto non
 so se andar via. Non capisco cosa
 stiamo facendo. So perfettamente
 che qui è lei quello che capisce,
 non glielo discuto, ma...
 - Bene. Andiamo avanti.
 Di cosa voleva parlare? Allora lei
 vorrebbe che il suo cognome si-
 gnificasse qualcosa? Qualcosa di
 preciso?
 - Mi sembra che così non an-
 diamo da nessuna parte, voglio di-
 re che quello non ha niente a che
 vedere con ciò che mi succede.
 - Devo chiederle anche la sua
 professione, che lavoro fa...

Mais podó agardar ao próximo día. Dígame exactamente o que lle preocupa. Cando acordamos a hora da súa primeira visita díxome por teléfono, leo o apuntamento que fixen das súas palabras, “molestias nerviosas, problemas para dormir” Que desde hai un tempo non dorme. De que tempo estamos a falar exactamente? Semanas...? Algúns meses...?

- Más ben, anos. Anos, máis ben. Non lle sei dicir cando comecei a non dormir. Iso é, veño buscar polo sono.

- Imaxino que terá tratado xa antes ese problema con algún médico...

- Comenteino algunha vez... Pastillas, xa sabe... Xa me afixen a durmiñar apenas un par de horas.

- Evidentemente hai aí un trastorno...

- Quere dicir que estou trastornado?

- Non dixen iso, non sexa susceptible. Só me referín a un trastorno do sono que non é infrecuente. É vostede moi susceptible.

- E será grave o que eu teño?

- Depende; en principio, non. Nun grao extremo pode conducir a delirios e mesmo aun colapso, mais eu véxoo ben a vostede. Fáleme entón dese problema co sono, a que pensa vostede que se debe?

- “Deus do sono”. Seis letras. “Morfeo”. Morfeo tenme abandonado. Se soubese o remedio xa non viña aquí a consultar. O que eu quero é un remedio.

- O remedio, se damos del, pode que esta na súa man, na miña non. Eu só podó acompañalo na procura dese remedio.

- Así que vostede vai de acompañante e vaimos conducir... Supoño que se lle dá ben conducir a xente

- Non entendo ben o que quere dicir... Dalgunha maneira ese é o meu traballo, conducir ao analizando cara a dentro, cara abaixo de si. Como Orfeo.

Pero puedo esperar al próximo día. Dígame entonces exactamente qué es lo que le preocupa. Cuando acordamos la hora de esta primera visita me dijo por teléfono que tenía, leo la nota que tomé de sus palabras: “molestias nerviosas, problemas para dormir”. Que desde hacía un tiempo no dormía. ¿De qué tiempo estamos hablando? ¿Semanas? ¿Algunos meses?

- Más bien años. Años, más bien. No sé decirle cuando comencé a no dormir. Eso es, vengo buscando el sueño.

- Imagino que antes ya habrá tratado este problema con un médico.

- Lo comenté alguna vez. Me recetaron pastillas. Ya me acostumbré a dormir apenas un par de horas.

- Evidentemente hay ahí el síntoma de un trastorno.

- ¿Quiere decir que estoy trastornado?

- No he dicho eso, no sea susceptible. Solo me referí a un trastorno del sueño que no es infrecuente. Es usted muy susceptible. Hábleme entonces de su insomnio, ¿a qué cree usted que se debe?

- “Dios del sueño”. Seis letras. Morfeo. Morfeo me tiene abandonado... Si supiese a qué se debe ya no venía aquí a consultar. Lo que quiero es un remedio.

- El remedio, si lo encontramos, puede que esté en su mano. En la mía, no. Yo solo puedo conducirlo y acompañarlo en la busca del remedio.

- Así que usted va de acompañante y me va a conducir. Supongo que se le da bien conducir a la gente. O llevarla hacia abajo...

- No entiendo bien lo que me quiere decir... De algún modo ese es mi trabajo, conducir al analizando hacia dentro, hacia abajo de sí. Como Orfeo.

Ma posso aspettare il prossimo giorno. Mi dica allora esattamente cosa la preoccupa. Quando abbiamo fissato il primo appuntamento mi ha detto al telefono che aveva, testuali parole: “disturbi nervosi, problemi per dormire”. Che da un po’ di tempo non dormiva. Di quanto tempo parliamo? Settimane? Mesi?

- Direi anni. Sì, anni. Non saprei dirle quando ho iniziato a non dormire. In definitiva, sono venuto alla ricerca del sonno.

- Immagino che abbia già chiesto il parere di un dottore.

- Qualche volta. Mi hanno dato delle pasticche. Ormai mi sono abituato a dormire appena un paio d’ore.

- Evidentemente questo è il sintomo di un disturbo.

- Significa che sono un disturbato mentale?

- Non ho detto questo, non sia suscettibile. Ho solo parlato di un disturbo del sonno, che non è poi così insolito. Lei è molto suscettibile. Mi parli allora della sua insonnia, secondo lei, a cosa è dovuta?

- “Dio del sonno”. Sei lettere. Morfeo. Morfeo mi ha abbandonato... se sapessi a cosa è dovuta, non sarei venuto da lei. Ciò che cerco è una cura.

- La cura, se la troviamo, dipende da lei. Non da me. Io posso solo guidarla e accompagnarla nella ricerca del rimedio.

- Quindi lei è il mio accompagnatore, la mia guida. Presumo che sia bravo a guidare le persone. O a infossarle...

- Non capisco cosa intende... Comunque questo è il mio lavoro, guidare il paziente alla ricerca di se stesso, verso il fondo di se stesso. Come Orfeo.

- Ese é outro deus grego. Tamén aparece doutra maneira: “Fillo do deus Apolo”, cinco letras. Que fixo ese Orfeo? Por que era famoso, que sae agora nos encrucillados?

- Era o mellor músico e baixou aos infernos.

- Ah, baixou ao inferno, é certo. Tamén aparece así: “músico que baixou ao inferno, cinco letras”. Así que vostede vaime acompañar ao meu inferno, non é?

- Realmente debe ser vostede quen vaia ao centro de si, eu só podoo ser testemuña e un guía. Como Virxilio.

- Vese ben que vostede sabe tamén de literatura. Sete letras: “Autor da Eneida”.

- Efectivamente. Será ben que deixemos a literatura e comecemos a sesión, estou a ver que se vai do camiño constantemente e que se comporta coma se fose vostede o analista. Trátase de coñecer os aspectos pertinentes da súa vida, non da miña. E advirto tamén unha reticencia súa cara a min, se non fía en min non ten sentido seguir, non é posíbel o proceso do tratamento.

- Segundo di vostede basta con que eu teña forza para procurar o remedio. Eu xa vin aquí, xa dei o primeiro paso, non é?

-... Supoño que si, iso parece. Non acabo de velo eu. Váiamos logo por esa perda do sono.

- Se lle digo a verdade, ultimamente entroume medo tamén a perder a memoria, esquezo cousas. E quixen vir onda vostede antes de que fose tarde...

- Xa. Comecemos primeiro pola perda de sono, a ver se unha cousa nos leva á outra. A ver, cando cre que comezaron exactamente os problemas co sono?

- Ese es otro dios griego. También aparece de otro modo: “hijo del dios Apolo”. Cinco letras. ¿Qué hizo ese Orfeo? ¿Por qué era famoso?

- Era el mejor músico y bajó a los infernos.

- Ah, es cierto. También sale en los crucigramas, “músico que bajó al infierno”. Así que usted va a bajar conmigo a mi infierno, ¿no?

- Realmente debe ser usted quien vaya al centro de sí, yo solo puedo ser testigo y un guía. Como Virgilio.

- Usted sabe mucho de literatura, eh. Siete letras. “Autor de La Eneida”.

- Efectivamente. Será mejor que dejemos la literatura y empecemos la sesión, veo que se va usted del camino constantemente y que se comporta como si fuese usted el analista. Se trata de conocer los aspectos pertinentes de su vida, no de la mía. Y advierto también una reticencia hacia mí, si no se fía de mí no tiene sentido seguir, no es posible el proceso del tratamiento.

- Según dice usted bastará si tengo fuerza para buscar el remedio. Yo ya vine aquí, ya di el primer paso, ¿no?

- Supongo que sí, eso parece. No acabo de verlo. Vayamos entonces a esa pérdida del sueño.

- Si le digo la verdad últimamente me entró miedo también a perder la memoria, olvido cosas. Y quise venir junto a usted antes de que fuese tarde...

- Ya. Comencemos primero por la pérdida de sueño, a ver si una cosa nos lleva a la otra. ¿Cuándo cree que comenzaron exactamente los problemas con el sueño?

- È un altro dio greco. Appare anche come “figlio di Apollo”. Sei lettere. Cosa ha fatto Orfeo? Perché era famoso?

- Era il musicista migliore e scese agli Inferi.

- È vero. Nelle parole crociate si legge anche “musicista che scese agli Inferi”. Quindi lei mi accompagna nella discesa al mio inferno, no?

- In realtà è lei che deve arrivare al fondo di se stesso, io posso essere solo un testimone, una guida, come Virgilio.

- Lei ne sa di letteratura. Sette lettere: “autore dell’Eneide”.

- Proprio così. Sarà meglio lasciare stare la letteratura e iniziare la seduta, vedo che lei si perde costantemente, si comporta come se fosse lei l’analista. Si tratta di conoscere gli aspetti pertinenti della sua vita, non della mia. Inoltre noto una certa riluttanza nei miei confronti, se non si fida di me non ha senso continuare, non si può intraprendere un’analisi.

- Quindi, secondo lei, è sufficiente la determinazione nel cercare una cura? Io sono venuto qui, ho già fatto il primo passo, non è così?

- Suppongo di sì, così sembra. Non mi è chiaro. Torniamo dunque all’insonnia.

- Se devo essere sincero ultimamente ho temuto di perdere la memoria, dimentico le cose. Sono voluto venire da lei prima che fosse troppo tardi...

- Iniziamo allora dalla perdita del sonno, vediamo se una cosa porta all’altra. Quando crede che sono iniziati i suoi problemi con il sonno?

- A ver... Sempre durmín mal... Desde a miña mocidade. Aínda era eu novo, tería vinte e oito anos cando me marchou o sono. E en adiante pois tampouco foron anos bos. Realmente non teño motivos para merecer durmir ben.

- O sono non é cousa que un mereza ou non, o insomnio ten causas e pode ter solucións. Lembra concretamente algunha ocasión ou o suceso que se relaciona co comezo do insomnio?

- Pois... diso non quería falar aínda. Máis adiante xa veremos.

- Ahá, volvemos ao de antes. Non sei se daremos avanzado moito.

-... A ver. Hai uns meses vin un programa na televisión, vexo moita televisión. Como teño insomnio, vexo moita tele tamén pola madrugada. Vostede non?

- E de que programa de televisión estamos a falar?

- Un documental. E vostede vai me preguntar de que trataba o documental e eu preferiría non falar diso hoxe. Vostede toma notas disto? Apunta todo?

- Fago algúns apuntamentos.

- E que anotou até agora? Podo velo?

- Faga o favor, concéntrese no traballo que está a facer e non se ocupe do meu.

- Xa, pero qué é o que leva anotado polo de agora?

- A ver, home, se queda tranquilo... "Insomnio" e "ansiedade". Únicamente. Concéntrese en lembrar o programa que lle afectou desa maneira.

- Ansiedade, iso é. Pero eu non dixen que me afectase o programa ese... Dixen que me parece que foi a partir dese momento cando empeorou o insomnio. Facendo logo memoria cara atrás, paréceme que foi a partir de alí.

- A ver. Siempre dormí mal, desde mi juventud. Aún era yo joven, tendría veinticuatro años cuando se me marchó el sueño. Y en adelante pues no fueron años buenos. Realmente no tengo motivos para merecer dormir bien.

- El sueño no es algo que uno merezca o no, el insomnio tiene causas y puede tener soluciones. ¿Recuerda concretamente alguna ocasión o suceso que se relacione con ese comienzo del insomnio?

- Pues... De eso no querría hablar aún. Más adelante, ya veremos.

- Ahá. Volvemos a lo de antes. No sé si conseguiremos avanzar mucho...

-... A ver. Hace unos meses vi un programa en la televisión, como tengo insomnio veo mucha televisión de madrugada. ¿Usted no?

- ¿Y de qué programa estamos hablando?

- Un documental. Y ahora usted me va a preguntar de qué trataba el documental y yo preferiría no hablar de eso hoy. ¿Usted toma nota de esto? ¿Lo apunta todo?

- Hago algunos apuntes.

- ¿Y qué ha anotado hasta ahora? ¿Puedo verlo?

- Haga el favor, concéntrese en lo que está haciendo y no se preocupe por mi trabajo.

- Ya. ¿Pero qué es lo que anotó por lo de ahora?

- A ver, hombre, si queda tranquilo así... "Insomnio", "Ansiedad". Concéntrese ahora en recordar el programa que le afectó de algún modo.

- Yo no he dicho que me afectase. Dije que me parece que fue a partir de ahí que empeoró mi insomnio. Haciendo memoria me parece que fue a partir de ahí.

- Vediamo. Ho sempre dormito male, fin da ragazzo. Ero ancora giovane, avrò avuto ventiquattro anni quando il sonno se n'è andato. Da lì in poi non sono stati anni sereni. In realtà non ho motivi per meritare di dormire bene.

- Il sonno non è qualcosa che uno si merita, l'insonnia ha delle cause e può avere delle soluzioni. Ricorda in concreto qualche occasione o avvenimento che abbia a che vedere con la perdita del sonno?

- Dunque... Non ne vorrei ancora parlare. Più avanti, vedremo.

- Ci risiamo. Non so se riusciremo ad andare avanti per molto...

-... vediamo. Qualche mese fa ho visto un programma in televisione, dato che non dormo vedo molta televisione di notte. Lei no?

- E di quale programma stiamo parlando?

- Un documentario. E ora lei mi chiederà di cosa trattava il documentario ed io preferirei non parlarne oggi. Sta scrivendo? Ha preso appunti?

- Ho preso qualche appunto.

- E questo lo ha annotato? Posso vederlo?

- La prego, si concentri e non si preoccupi del mio lavoro.

- Sì, ma in questo caso cos'è che ha scritto?

- Vediamo, se è più tranquillo così... "Insomnia", "Ansia". Ora si concentri, ricordi il programma che l'ha colpito così tanto.

- Non ho detto che mi abbia colpito. Ho detto che mi sembra che è stato da allora che la mia insonnia è peggiorata. Se ricordo bene mi sembra che sia stato proprio da allora.

- Ben, moi ben. E non me vai dicir tampouco de que trataba o documental...

- Non ten importancia ningunha, era un documental. Podía ter sido ese ou calquera outro documental. Cadrou así.

- Xa, entendo. Pero de que trataba, de animais?

- Non, non. Trataba de... cousas de hai anos.

- De historia?

- Non, trataba de cando morreu Franco. Xa sabe. Da Transición e todas esas cousas das que falan.

- Ahá. Vexo que vostede iso non o considera historia...

- Pero se iso ocorreu aínda non hai dous días... Vostede diso debe saber abondo, non é?

-... Por que o di?

- Pois por que vostede é unha persoa que xa ten unha idade para ter vivido aquilo, non é? Uns anos máis novo ca min, non é? Uns tres ou catro anos... É vostede unha persoa con carreira e ben informada, é un intelectual. E digo eu que daquela terá un coñecemento desas cousas.

- O franquismo... Que ten iso que ver co asunto do que estamos a falar, do insomnio? Fáleme dese insomnio.

- "O franquismo"... Así lles chaman vostedes a aqueles anos.

- Así é como lles chaman todos os historiadores, non vou discutir iso con vostede. Supoño que tamén aparecerá así nos encrucillados.

- Está a se burlar de min?

- Non fago burla, non. É unha época histórica, moi definida.

- Bien, muy bien. Pero no me va a decir tampoco de qué trataba el documental.

- No tiene importancia, era un documental. Podría haber sido ese o cualquier otro. Coincidió así.

- Ya, entiendo. ¿Pero de qué trataba, trataba de animales?

- No, no, qué va. Trataba de cosas de hace años.

- ¿De historia?

- No, trataba de cuando murió Franco. Ya sabe, de la Transición y todas esas cosas.

- Ahá. Veo que usted a eso no lo considera historia.

- Pero si eso ocurrió el otro día como quien dice. Pero usted de eso debe saber de sobra, ¿no?

- ¿Por qué dice eso?

- Pues porque usted es una persona que ya tiene también una edad para haber vivido aquello, ¿no? Unos años más joven que yo, ¿no? Unos tres o cuatro años. Una persona con carrera y bien informada, usted es un intelectual. Y digo yo que tendrá un conocimiento profundo de aquellas cosas.

- El franquismo. ¿Qué tiene eso que ver con el asunto de que estamos hablando, con el insomnio? Hábleme de ese insomnio.

- "El franquismo"... Así lo llaman ustedes a aquellos años.

- Así es como lo llaman los historiadores, no voy a discutir eso con usted. Supongo que también aparecerá así en los crucigramas.

- ¿Se burla de mí?

- No me burlo, no. Es una época histórica, muy definida.

- Bene, molto bene. Ma non mi vuol dire di cosa trattava il programma.

- Non ha importanza, era un documentario. Avrebbe anche potuto essere un altro qualsiasi. È andata così.

- Capisco. Ma di cosa trattava, di animali?

- Macché. Di cose del passato.

- Di storia?

- No, di quando è morto Franco. Della Transizione e di tutte quelle cose lì.

- Vedo che lei non lo considera storia.

- Ma se è successo l'altro ieri... E lei ne dovrebbe sapere parecchio, non è vero?

- Perché dice così?

- Perché anche lei, per l'età che ha, di certo ha vissuto quel periodo. È qualche anno più giovane di me, non è vero? Tre o quattro anni. Una persona che ha studiato e che è ben informata, un intellettuale. Presumo che conosca bene tutte quelle cose.

- Il franchismo. Cosa ha che vedere con ciò di cui stiamo parlando, con l'insonnia? Mi parli dell'insonnia.

- Il "franchismo"... Li chiamate così quegli anni.

- Così lo definiscono gli storici, ma non è il caso di discuterne. Credo che appaia così anche nelle parole crociate.

- Mi sta prendendo in giro?

- No, è un'epoca storica ben definita.

- “Unha época histórica moi definida”. Coma se os anos non fosen sempre iguais, coma se non esivesen feitos da mesma substancia. Os anos fanse todos de días e de noites. Os anos son todos o verán, o inverno, a primavera... Todos os anos chove, hai sol, vai frío, volve chover, ou neva...

- De acordo, conforme...

- O que vostedes chaman “o franquismo” era un tempo como outro calquera, como este momento no que estamos aquí. Por min que digan o que queiran pero non hai aparato que diga que aquel era un tempo feito de substancia diferente a este.

-... Vexo que ten matinado moito sobre isto, pura metafísica. Mais, e que quere dicir cando di vostedes? A quen se refire?

- E logo non o sabe? Non sabe de que lle estou a falar?

- Agarde, un momento. Estame a desviar outra volta. Cando eu lle preguntei polo documental que lle causou perturbación vostede introduciu ese tema do franquismo. E case o conseguí, se non me decatou xa me levaba aí, ao que parece o seu terreno.

- É non é vostede o que non quere falar diso, do franquismo?

- É vostede moi hábil, coido que non tiven antes nunca un paciente coma vostede.

- Así que son un paciente.

- Non faga caso desa palabra. Paréceme interesante esa resistencia súa. Veu á consulta procurando axuda e cada vez que nos achegamos un pasiño, vostede reacciona con enerxía e planta cara nun terreno que pensa que lle é propicio...

- “Una época histórica muy definida”. Eso de las épocas... Como si los años no fuesen siempre iguales, como si no estuviesen hechos de la misma substancia. Los años se hacen todos de días y de noches. El verano, el invierno, el otoño... Todos los años llueve, hace sol, hace frío, vuelve a llover o nieva.

- De acuerdo, conforme...

- Lo que ustedes llaman “el franquismo” era un tiempo como cualquier otro, como este momento en el que estamos aquí. No hay aparato que pueda medir el tiempo y decir que era una época hecha de una substancia distinta de esta.

- Me asombra, veo que ha pensado mucho sobre esto, pura metafísica. ¿Pero, qué quiere decir cuando dice “ustedes”? ¿A quién se refiere?

- ¿Entonces no lo sabe? ¿No sabe de qué le estoy hablando?

- Espere, un momento. Se está desviando de nuevo. Cuando le pregunté por el documental que le causó perturbación usted introdujo ese tema del franquismo. Y casi lo consigue, casi me llevaba ahí, al que parece su terreno.

- ¿Y no es usted el que no quiere hablar de eso, del “franquismo”?

- Es usted muy hábil, creo que no tuve antes nunca un paciente como usted. Me parece interesante esa resistencia suya. Vino a la consulta buscando ayuda pero cada vez que nos acercamos un poco usted reacciona con energía y plantando cara en un terreno que le parece propicio...

- “Un’epoca storica ben definita”. Questa cosa delle epoche... Come se gli anni non fossero sempre uguali, come se non fossero fatti della stessa sostanza. Gli anni sono fatti di giorni e di notti. L’estate, l’inverno, l’autunno... Tutti gli anni piove, c’è il sole, fa freddo, ripiove o nevicata.

- D’accordo...

- Quello che voi chiamate “il franchismo” era un periodo come un altro, come questo momento. Non c’è un apparecchio in grado di misurare il tempo e affermare che era un periodo fatto da una sostanza diversa da questa di adesso.

- Caspita, c’ha pensato tanto, pura metafísica. Ma cosa intende con quel voi? A chi si riferisce?

- Quindi non lo sa? Non sa di cosa sto parlando?

- Un momento, aspetti. Si sta perdendo di nuovo. Quando le ho chiesto del documentario che l’ha turbato, lei ha introdotto il tema del franchismo. È quasi riuscito a portarmi dove voleva lei.

- E non sarà mica che è lei che non vuole parlare di questo, del “franchismo”?

- Lei è molto abile, penso di non aver mai avuto un paziente come lei. È interessante questa sua riluttanza. È venuto in cerca di aiuto, ma ogni volta che ci avviciniamo un po’ lei reagisce e mi affronta con determinazione nel terreno che lei ritiene più propizio...

- Parécelle entón que falar do franquismo me é propicio a min e non a vostede.

- Non son eu o que ten que falar diso ou doutra cousa... Paréceme que vou ter que cancelar esta análise, vostede non acepta o que supón practicar este traballo, esta terapia. Vostede estame a desafiar. Semellaba que viña vostede como paciente e non coma un inquisidor para interrogarme a min.

- Ve como quere que eu sexa un paciente? O que quere é mandar en min, acépteo.

- Pare, pare. Estame a facer tolear a min. Xa ten un problema abondos para que alguén veña e se entrometa na súa vida a través do traballo. Para que vén aquí, para desafiar a miña profesión? Para desafiar-me?

- Así que vostede tamén ten problemas?

- Isto non pode seguir así. Onde quere ir parar?

- De seguro que tamén vostede desafiou o franquismo, un estudante rebelde, a que si?... Vostedes os intelectuais sempre andan a encirrar na xente para que se revolva...

- Volve co franquismo ás voltas. É iso, non é? E acúsame de non sei que cousa. Que pretende? Facerme tolear a min? Vostede está tolo!

- Vaites! Antes díxome que estaba trastornado, despois que non o estaba e agora dime que estou tolo.

- Eu non lle dixen que non estivese trastornado, só lle dixen que non fose susceptible e que ter un trastorno non é necesariamente ser un trastornado. Agora que, logo de aturalo durante un anaco, porque isto é o que é, aturalo, podo dicirlle con seguridade que precisa axuda médica.

- Entonces le parece que hablar del franquismo me es más propicio a mí que a usted.

- No soy yo el que tiene que hablar de eso o de otra cosa. Me parece que voy a tener que cancelar este análisis, usted no acepta lo que supone hacer ese trabajo, esta terapia. Usted me está desafiando. Parecía que venía como paciente y no como un inquisidor a interrogarme a mí.

- ¿Ve como quiere que yo sea “un paciente”? Lo que quiere es mandar sobre mí, acéptelo.

- Pare, pare. Me está volviendo loco a mí. Ya tiene uno bastantes problemas para que alguien venga y se entrometa en su vida a través del trabajo. ¿Por qué viene aquí a desafiar a mi profesión? ¿A desafiar-me?

- ¿Así que también tiene usted problemas? No sabe lo que es tener problemas.

- Esto no puede seguir así. ¿A dónde quiere ir a parar?

- Seguro que usted fue de los que estaba contra el franquismo, un estudiante rebelde. Ustedes los intelectuales siempre animan a la gente a estar descontenta.

- Y vuelve con el franquismo, ¿es eso, no? Y me acusa de no sé qué. ¿Qué pretende? Usted está loco.

- Vaya. Antes me dijo que estaba trastornado, después que no lo estaba y ahora me dice que estoy loco.

- Yo no le dije que no estuviese trastornado, solo que no fuese susceptible y que tener un trastorno no es necesariamente ser un trastornado. Sin embargo, después de aguantarle todo este rato, porque esto es lo que he hecho, “aguantarle”, puedo decirle con seguridad que necesita ayuda médica.

- Allora lei crede che parlare del franchismo sia più vantaggioso a me che a lei.

- Non sono io quello che deve parlare di questo o di quell'altro. Credo che dovrò annullare l'analisi, lei non collabora, lei non accetta la terapia. Lei mi sta sfidando. Sembrava che fosse venuto come paziente e non come inquisitore.

- Lo vede che è lei che vuole che io sia “un paziente”? vuole comandare su di me, lo ammetta.

- Aspetti. Mi sta facendo impazzire. Uno ha già abbastanza problemi di suo, ci manca solo che qualcuno si intrometta nella tua vita. Perché è venuto a sfidare la mia professionalità? A sfidarmi?

- Dunque anche lei ha dei problemi? Lei non sa cos'è avere problemi.

- Così non si può andare avanti. Dove vuole arrivare?

- Di sicuro lei era fra quelli contrari al franchismo, uno studente ribelle. Voi intellettuali portate sempre gli altri a essere scontenti.

- E dagli con il franchismo! Si riferisce a questo, no? E mi accusa di chissà che. Cosa pretende? Lei è un pazzo.

- Via, prima mi ha detto che ero un disturbato, dopo che non lo ero, e ora mi dice che sono un pazzo.

- Io non le ho detto che non fosse disturbato, ho solo detto che non fosse suscettibile e che avere un disturbo non vuole per forza dire essere un disturbato. Comunque, dopo averla sopportata tutto questo tempo, perché questo ho fatto, “sopportarla”, le posso assicurare che ha bisogno di aiuto.

- Vaime vostede dicir que pida axuda médica? Non é vostede o curandeiro? E por que non quere falar do "franquismo"?

- Mire, faga o favor... Dou por concluída esta sesión, se se lle pode chamar así.

- Mágoa. Xusto agora que ía contarlle unha anécdota boa, seguro que lle había interesar...

- Entendo que vostede ten interese en contarme algunha cousa... Entendo que veu para iso, non é?

- Halle gustar. E agora voulle dicir de que trataba aquel documental que vin hai uns meses, voulle contar de que trataba. Era por mor do aniversario duns fusilamentos. Lembra que no setenta e cinco fusilamos cinco rapaces?

-... dixo fusilamos...

-... Dixen, si.

- Quéreme dicir que vostede é un franquista militante, que se identifica con aquel réxime até ese punto?

- Que punto nin punta.

Déixese de contos, de palabras. Franquista, que é iso? Daquela todos eramos franquistas, e agora todos somos demócratas.

Daquela os nenos xa naciamos franquistas e agora nacen demócratas, iso é a democracia, non é?

- Iso son falacias.

- E dálle coas palabras, falacia. "Argumentación incorrecta, fraude", sete letras...

- Isto non ten sentido ningún, non ten sentido o que estamos a facer aquí.

- Nada ten sentido. E por que había telo?

- ¿Me dice que pida ayuda médica? ¿Pero no es usted un curandero? ¿Y por qué no quiere hablar del franquismo, como dice usted?

- Oiga, hágame el favor. Doy por concluida esta sesión, si se le puede llamar así.

- Qué lástima. Precisamente iba a contarle una buena anécdota...

- Entiendo que tiene interés en contarme algo. Entiendo que vino para eso, ¿no?

- Le gustará, ya verá. Y ahora le voy a contar de qué trataba aquel documental, ahora se lo cuento. Era por el aniversario de unos fusilamientos. ¿Recuerda que en el setenta y cinco fusilamos a unos muchachos?

-... Ha dicho "fusilamos".

-... He dicho, sí.

- ¿Me está diciendo que usted es un franquista militante, que se identifica con aquel régimen hasta ese punto?

- Qué punto ni qué punta. Déjese de cuentos, de palabras. ¿"Franquista", qué es eso? Entonces todos fuimos franquistas, y ahora somos todos demócratas. Entonces los niños ya nacíamos franquistas y ahora nacen demócratas, eso es la democracia.

- Esos son falacias.

- "Falacias", vuelve con palabras. "Falacia". "Argumentación incorrecta, fraude". Siete letras.

- Esto no tiene sentido, no tiene sentido lo que estamos haciendo aquí.

- Nada tiene sentido, hombre. ¿Y por qué había de tenerlo?

- No comprendo lo que está usted haciendo, esta representación.

- Sta dicendo che ho bisogno di aiuto? Ma non è lei che dovrebbe curare? E perché non vuole parlare del franchismo come lei lo definisce?

- Senta, mi faccia il favore. Do per conclusa la seduta, se così possiamo chiamarla.

- Che peccato! Stavo per raccontarle un aneddoto...

- Ho capito che ha voglia di raccontarmi qualcosa. È venuto per questo, no?

- Le piacerà, vedrà. Ora le racconterò di cosa trattava quel documentario. Ora glielo racconto. Lo davano per l'anniversario di una certa esecuzione. Ricorda che nel '75 abbiamo fucilato dei ragazzi?

-... ha detto "abbiamo fucilato".

- Sì, l'ho detto.

- Non mi starà mica dicendo che lei è un franchista militante? Che si identifica fino a questo punto con quel regime?

- Macché punto e punto. Non dica cavolate. "Franchista"? Cosa significa? Allora eravamo tutti franchisti, e ora siamo tutti democratici. In quel periodo noi bambini nascevamo già franchisti, e ora nascono democratici, questa è la democrazia.

- Queste sono falsità.

- "Falsità", e rida-gli con le parole. "Falsità": "Argomentazione scorretta, menzogna", sette lettere.

- Non ha senso. Non ha senso quello che stiamo facendo.

- Niente ha un senso. E perché lo dovrebbe avere?

- Non la capisco, non capisco tutta questa scena.

- Non comprendo o que está vostede a facer, esta representación.

- Porque non quere comprender. Todos falan, algúns fan as cousas. Dixen que os fusilamos, eu formei nun daqueles pelotóns. Non os matou o franquismo, eramos cinco pelotóns de voluntarios. No meu pelotón fomos eu e mais outros nove. Non morreu dun cancro, morreu dos tiros que lle metemos os dez fulanos que lle disparamos a aquel tipo alí atado e parado contra o muro.

- "Atado e parado contra o muro"...

- Home, claro. É que se non estivese atado, polo carallo había ficar alí diante nosa. Liscaba a todo correr...

- E dío con rexouba...

- E por que non hei rexoubar diso ou de calquera outra cousa. Eu seiño todo, cousas que os demais non sabedes, e río de todo. Á que mataches un home, qué máis ten que fagas burla del. Todo é o mesmo, na vida estalle todo feito da mesma substancia.

-...

- Que pasa? Non me fai preguntas agora? Non ten nada que dicir?

- Estou sorprendido, reconézo. Nunca me ocorrera cousa así, non estaba preparado. E sorpréndeme a súa brutalidade, a súa maneira de falar dunha vítima tan cruelmente asasinada polo franquismo...

- Non o matou franquismo ningún! Mateino eu! Non quero que me exculpe. Vostede non é ninguén para exculparme. Vostede menos ca ninguén...

- Por que eu? Por que eu "menos ca ninguén"?

- Porque no quiere comprender. Todos hablan, y algunos hacen las cosas. He dicho que los fusilamos, yo formé en uno de aquellos pelotones. No los mató "el franquismo", fuimos cinco pelotones. En el mío, yo y otros nueve. No murió de un cáncer, murió de los tiros que le metimos. Los que le disparamos a aquel tipo alí atado y parado contra el muro.

- "Atado y parado contra el muro"...

- Hombre, claro. Es que si no estuviese atado por los cojones se habría quedado allí delante de nosotros. Se piraba a toda hostia...

- Y lo dice con burla...

- Y por qué no me voy a burlar de eso o de cualquier otra cosa. ¿Qué es peor burlarse de un hombre o matarlo? Una vez que lo matas por qué no te vas a burlar. Todo es lo mismo, en la vida todo está hecho de la misma sustancia.

-...

- ¿Qué pasa? ¿No me hace preguntas ahora? ¿No tiene nada que decir?

- Estoy sorprendido, lo reconozco. Reconozco que no estaba preparado para algo así. Y me sorprende su brutalidad, su manera de hablar de una víctima tan cruelmente asesinada por el franquismo...

- ¡No lo mató franquismo alguno! ¡Fui yo! No quiero que me exculpe. Usted no es nadie para exculparme. Usted menos que nadie.

- ¿Por qué yo? ¿Por qué yo "menos que nadie"?

- Perché non vuole capire. Tutti parlano, e pochi agiscono. Ho detto che li abbiamo fucilati, io facevo parte di uno di quei plotoni d'esecuzione. Non li ha uccisi "il franchismo", eravamo cinque plotoni. Nel mio c'eravamo io e altri nove. Non è morto di tumore, è morto per le nostre pallottole.

Le pallottole che abbiamo sparato a quel tizio legato e messo al muro.

- "Legato e messo al muro"...

- Certo. Se non fosse stato legato col cavolo che sarebbe rimasto lì davanti a noi. Se la sarebbe svignata a tutta birra.

- E ci scherza anche...- E perché non dovrei scherzare su questo o su qualsiasi altra cosa?

Cosa è peggio, prendere in giro un uomo o ucciderlo? Dopo che l'hai ucciso perché non scherzarci su? Non cambia niente, nella vita tutto è fatto della stessa sostanza.

-...

- Che succede? Non mi fa più domande? Non ha niente da dire?

- Sono stupito, lo riconosco. Ammetto che non ero preparato per una cosa del genere. E mi sorprende la sua brutalità, il suo modo di parlare di una vittima così crudelmente assassinata dal franchismo...

- Non l'ha ucciso il franchismo! Sono stato io! Non voglio essere scagionato. Non è lei che mi deve scagionare. Soprattutto non lei!

- Perché non io? Perché "soprattutto non io"?

-... Teño que llo dicir? E te-reillo que dicir eu? Porque vostede era outro da súa organización terrorista! El morreu e vostede non, mais eran da mesma organización! E foi vostede quen o captou para a organización, tanta culpa tiña el coma vostede. Vostede, máis.

-... Pero vostede que di! Dáme noxo. De que culpa me está a falar? De combater contra o franquismo? Onde obtivo esa información? Quen é vostede? Un canalla!

- Agora chámame canalla... Quen o escoite..., "combatere contra o franquismo". E dío todo orgulloso, coma se fose unha guerra e estivese nas trincheiras como os soldados. Se foi unha guerra, daquela tamén eu loitei, só que no exército contrario. Se hai culpas, haberá nos dous lados.

...

Insomne

O sono. Dim os poetas, toda essa rale piolhenta, dim que é bençom divina, um alívio que cai sobre nós com a noite, umha tregua no viver.

Merda para todos esses maricalhos. Um cento de poetas nom vale o que vale um home de verdade. Quadrilha de maricons. Digo-lhe a verdade, Francisco, eu estudei letras, som home de palavra escrita, mas numca tivemos essa tentação da poesia, da literatura, isso é-lhe cousa de mulheres.

Mariconadas. Se um home vai por letras tem de estudar leis, as leis dos romanos viris e conquistadores.

- ¿Se lo tengo que decir? ¿Se lo tendré que decir yo? ¿Pues porque usted era otro de esa organización terrorista! Él murió y usted, no, pero eran de la misma organización. ¿Y fue usted quien lo captó! Tanta culpa tenía él como usted. Usted más.

- ¿Pero qué dice usted! Me da asco. ¿De qué culpa está hablando? ¿De haber combatido contra el franquismo? ¿Y dónde obtuvo usted esa información? ¿Quién es usted? ¿Un canalla!

- Ahora me llama canalla... Quien lo escuche..., "combatido contra el franquismo". Y lo dice todo orgulloso, como si hubiese sido una guerra y hubiese estado en las trincheras con los soldados. Si fue una guerra entonces también yo luché, solo que en el ejército contrario. Si hay culpas habrá en los dos lados.

...

Insomne

El sueño. Dicen los poetas, toda esa ralea piojosa, dicen que es una bendición divina, un alivio que cae sobre nosotros como la noche. Una tregua en el vivir.

Mierda para todos esos mariquitas. Un ciento de poetas no vale lo que vale un hombre de verdad. Cuadrilla de maricones. Le voy a decir la verdad, Francisco, soy hombre de palabra escrita, pero nunca tuve la tentación de la poesía, de la literatura, eso es cosa de mujeres.

Mariconadas. Si un hombre va por letras tiene que estudiar leyes, las leyes de los romanos viriles y conquistadores que sometían a pueblos incapaces de ser libres. La libertad es someter a los otros.

- Glielo devo dire? Glielo devo dire proprio io? Perché anche lei faceva parte di quel gruppo terrorista. Lui è morto e lei no, ma entrambi appartenevate alla stessa organizzazione. Ed è stato lei a reclutarlo! Lui era colpevole quanto lei. Lei di più.

- Ma cosa dice! Mi ripugna. Di che colpa sta parlando? D'aver combattuto contro il franchismo? Dove ha preso quest'informazione? Chi è lei? Una canaglia!

- Ora mi chiama canaglia... Se qualcuno la sentisse... "combattuto contro il franchismo". E lo dice tutto orgoglioso, come se fosse stata una guerra e lei fosse stato nelle trincee con i soldati. Se è stata una guerra allora ho lottato anch'io, solo che nella fazione opposta. Se c'è una colpa sarà di entrambe le parti.

...

Insonne

Il sonno. Dicono i poeti, tutta quella ciurma pidocchiosa, dicono che è una benedizione divina, un balsamo che, come la notte, cala su di noi. Una tregua nel vivere.

Merda per tutte quelle checche. Cento poeti non valgono quanto un uomo vero. Combriccola di culattoni. Voglio essere sincero, Francisco, sono un uomo di parola, scritta, ma non sono mai caduto nella tentazione della poesia, della letteratura, roba da donne.

Stronzate. Se un uomo è incline alle lettere deve studiare legge, la legge dei romani virili e conquistatori che assoggettavano popolazioni incapaci di essere libere. Libertà è sottomettere gli altri.

Nem sequer quando fum moço tivem essa ocorrência da poesia, se queria umha mulher... a putas! Nom digo que nom gostasse das rapazas, e já sabe você que a essa idade... (Baixa a voz)

A essa idade nom sabes ainda que cousa é a vida. A essa idade todos somos como pitos sem penas. A ver, Francisco, nom esteja aí parado, traiame de imediato o café com leite, já deve estar pronto!

(À parte) Também eu daquela fum rapaz, tinha sentimentos, tinha os meus sentimentos... fum um menino e fum um moço também eu... sei o que é nom ser querido... Sofrim... Este Francisco sabe de mim de mais. Um día haverá que matá-lo.

Antes de umha hora abrirá o dia.

(Ruído de trazer o almoço)

Todos nascemos humanos, Francisco, também eu nascim como um anaco de carne aterecido e disposto aos sentimentos. Todos nascemos humanos, eu nascim de humanos. Essa é a diferença, eu deixei de sê-lo, essa é a diferença. Houvo um momento em que deixei de sê-lo, Francisco. Isto que lhe acabo de contar só o sabe você, e morrerá com você, ouviu?

(- Ouvim.)

Nom som humano... Por isso estou aqui na madrugada, neste gabinete com esta lâmpada acendida quando todos dormem. Os humanos sempre a buscar o sono, também os sonhos que venhem envoltos nas tépidas trevas. Os humanos dormem e somham. Todas as bestas dormem, e também somham. Você sabia, Francisco, que os outros animais também somham?

Ni siquiera cuando fui joven tuve esa ocurrencia de la poesía, la aparté de mí, si quería una mujer... ¡a putas! No digo que no me gustasen las muchachas, ya sabe usted que a esa edad... (Baja la voz)

A esa edad no sabes aún qué cosa es la vida. A esa edad todos somos como pollos sin plumas. A ver, Francisco, no se quede ahí parado, tráigame de inmediato el café con leche. ¡Ya debía de estar preparado!

(A parte) También yo entonces era un chiquillo, tenía sentimientos, tenía mis sentimientos. Fui un niño y fui un muchacho también yo, sé lo que es no ser querido. Sufrí. Este Francisco sabe demasiado de mí. Un día habrá que matarlo.

Antes de una hora abrirá el día.

(Ruidos de traer el desayuno)

Todos nacemos humanos, Francisco, también yo nací como un pedazo de carne aterido y dispuesto a los sentimientos. Todos nacemos humanos, yo nací de humanos, mis padres lo eran. Esa es la diferencia, yo dejé de serlo, esa es la diferencia. Hubo un momento en que empecé a dejar de serlo, Francisco. Esto que le acabo de contar solo lo sabe usted, y morirá con usted, ¿me ha oído?

(- Le he oído.)

No soy completamente humano. Por eso estoy aquí en la madrugada, en este despacho con la lámpara encendida cuando todos duermen. Los humanos, siempre buscando el sueño, también los sueños que vienen envueltos en tibias tinieblas. Los humanos duermen y sueñan. Todas las bestias duermen, y también sueñan. ¿Usted sabía, Francisco, que los otros animales también lo hacen?

Nemmeno da giovane fui allettato dalla poesia, la scansai, se volevo una donna... andavo a puttane! Non dico che non mi piacessero le ragazze, come ben sa a quell'età (abbassa la voce), a quell'età non sai ancora cosa è la vita. A quell'età tutti siamo dei poveri polli. Via, Francisco, non stia lì impalato, mi porti subito un caffèlatte. Doveva essere già pronto!

Fra meno di un ora spunterà l'alba.

(Rumori di tazze)

(In disparte) Allora anche io ero un ragazzino, provavo dei sentimenti, avevo dei sentimenti. Anche io sono stato bambino e ragazzo, so cosa vuol dire non essere amato. Ho sofferto. Francisco sa troppe cose su di me. Prima o poi dovrò ucciderlo.

Alla nascita tutti siamo umani, Francisco, anche io quando sono nato ero un pezzo di carne intirizzito e proclive ai sentimenti. Tutti siamo nati umani, io sono nato da umani, i miei genitori lo erano. Questa però è la differenza, io ho smesso di esserlo, questa è la differenza. C'è stato un momento in cui ho smesso di esserlo, Francisco. Ciò che le ho appena raccontato lo sa solo lei e morirà con lei, ha capito?

(- Ho capito.)

Non sono completamente umano. Perciò sono qui all'alba, in questo ufficio con la luce accesa mentre tutti gli altri dormono. Gli esseri umani, sempre a cercare il sonno, anche quando i loro sogni sono avvolti da tiepide tenebre. Gli esseri umani dormono e sognano. Tutte le bestie dormono, e sognano anche. Francisco, lei sapeva che anche gli altri animali lo fanno?

Foi comprovado cientificamente, creia-me. Os seres vivos dormem e somham, por isso eu nom quero dormir, por isso eu me rebelo contra o sono. As minhas pálpebras adormecem cada noite inevitavelmente, as minhas pálpebras som humanas ainda... Sopor condenado que me atacas e me vences. Mas só por umhas horas! Só por umhas horas, Francisco, ouviu?! Três ou quatro horas até que a minha vontade reage, ergue-se com força sobre-humana, creê que é pouco poder vencer ao sono?

Cada noite andamos às luitas esse monstro brando e cegador e mais eu, ele baixa e abraça-me devagar com braços pesados, mas eu arreponho-me cada noite e desfago a sua aberta poderosa até que abro os olhos e o mato. Mato-o cada noite mas ele reincide, como um Sísifo traidor com a sua pedra obstinada. Se eu um dia conseguisse derrotá-lo nada mais apresentar-se diante de mim, se um dia o submetesse ante mim sem ter conseguido ele abaixar-me a mim, esse dia... Esse dia tornaria-me imortal, Francisco... Imortal. Esse dia em que vencesse ao sono, esse abrete seria umha alvorada eterna, o dia infinito de quem escapa ao sono, escapa à condição humana e a todo o destino humano. Imortal. Como Fausto. Sabe quem é Fausto?

(- Tenho sentido algo...

Umha obra de teatro...)

Exacto, Francisco. Você acredita que o que digo é fantasia, nom é? Que sabe um escolta dos asuntos que escapam ao humano. Precisamente vocês temem esse limite.

Está comprobado científicamente, créame. Los seres vivos duermen y sueñan, por eso yo no quiero dormir, por eso yo me rebelo contra el sueño. Mis párpados se adormecen cada noche inevitablemente, ¿mis párpados son humanos aún? Sopor maldito que me atacas y me vences. ¿Pero solo unos instantes!

Solo unos instantes como un centinela, Francisco, ¿me ha oído? Unos minutos, una hora quizá. ¿Ca, ni eso! Hasta que mi voluntad reacciona, se levanta con fuerza sobrehumana, ¿cree que es poca cosa vencer al sueño? Cada noche luchamos ese monstruo blando y cegador y yo. Él baja y me abraza despacio con brazos pesados, pero yo me repongo cada noche y deshago su abrazo poderoso hasta que abro los ojos y lo mato. Lo mato cada noche, pero él reincide, como un Sísifo traidor con su piedra obstinada. Si yo un día consiguiese derrotarlo en el momento en que se presenta ante mí, si un día lo sometiese ante mí sin haber conseguido él abrazarme a mí, ese día... Ese día me volvería inmortal, Francisco, inmortal. Ese día en el que lo venciese, esa madrugada sería un amanecer eterno, el día infinito de quien escapa al sueño, escapa a la condición humana y a todo destino humano. Inmortal. Como Fausto. ¿Sabe usted quién es Fausto?

(- Algo he oído. Una obra de teatro...)

Exacto, Francisco. O algo parecido. Usted cree que lo que le digo es fantasía, ¿no es así? Qué sabrá un escolta de los asuntos que escapan a lo humano. Precisamente ustedes tienen ese límite. Usted no puede salvar mi alma, Francisco.

Macché! Fino a quando la mia volontà non reagisce e prevale su di lui con forza sovrumana; lei crede che sia uno scherzo battere il sonno?

Mi creda, è scientificamente dimostrato. Tutti gli esseri viventi dormono e sognano, perciò non voglio dormire, perciò mi ribello al sonno. Ogni sera, inevitabilmente, le mie palpebre soccombono al sonno; sono ancora umane le mie palpebre? Maledetto sopore che inferisci su di me e mi batti. Ma solo per poco! Per un breve momento, come una sentinella, Francisco, mi ha sentito? Pochi minuti, forse un'ora. Ogni sera devo lottare contro quel mostro dolce e traidore. Lui arriva e mi abbraccia lentamente con le sue pesanti braccia, ma ogni sera io reagisco liberandomi del suo soffocante abbraccio finché non apro gli occhi e lo uccido. Lo uccido ogni notte, ma lui si ripresenta come un Sisifo traditore con il suo perenne masso. Se un giorno riuscisci a sconfiggerlo proprio quando ce l'ho davanti a me, se un giorno potessi sottometterlo senza che lui fosse riuscito ad abbracciarmi, quel giorno, quel giorno sarò immortale, sì Francisco, immortale. Il giorno in cui riesca a batterlo, quell'alba diventerà eterna, il giorno infinito di colui che è riuscito a scappare dal sonno, dalla condizione umana e da ogni destino umano. Immortale. Come Fausto. Lei sa chi è Fausto?

(- Ne ho sentito parlare.

Un'opera teatrale forse?)

Proprio così, Francisco. O qualcosa di simile. Lei pensa che tutto quello che le dico sia pura fantasia, non è così? Ma cosa può mai sapere un uomo della scorta di questioni che esulano da tutto ciò che è umano. Sono proprio quelli come lei ad avere questo limite. Lei, Francisco, non può salvare la mia anima.

Você nom pode salvar a minha alma, Francisco. Você é um escolta, um guarda, nom o anjo da guarda.

Ao meu anjo da guarda matei-no eu um dia, nom me crê, nom, verdade, Francisco?

Nom me crê, ainda que nom se atreve a sorrir diante de mim, por dentro ri. No entanto, sendo rapaz, umha tarde num prado apartado matei o meu anjo da guarda aí, no morrer do sol. A Igreja Católica diz que todos temos anjo da guarda, você também, Francisco.

(- Si, senhor).

Apenas eu nom o tenho, som o único home que nom o tem. Tinha de ser livre, para ser eu inteiramente e matei-no por isso. E se nom era o anjo da guarda era algo ou alguém. Fosse o que fosse, matei-no para ser só.

Nom, você nom é meu anjo da guarda, nom pode salvar a minha alma. Você pode defender-me de um terrorista, de um criminoso, pode evitar umha bala e defender a minha vida humana, intervir no caminho do meu destino humano, mas nom poderia salvar-me se eu fosse um Fausto que vendesse a alma ao demo como na obra do senhor Goethe. O senhor Goethe foi um grande sábio, abofé.

...

Usted es un escolta, un guardia, no un ángel de la guardia.

A mi ángel de la guarda lo maté yo un día, no me cree, ¿verdad que no, Francisco?

No me cree, aunque no se atreve a sonreír delante de mí, por dentro se ríe. O cuando le hagan el relevo dentro de unas horas, entonces cuando crea que yo no lo veo puede que se atreva a reírse. Sin embargo es cierto, siendo yo un muchacho, una tarde en un prado apartado maté a mi ángel de la guarda, fue ahí en esa hora del morir el sol. La Iglesia me enseñó de niño que todos tenemos un ángel de la guarda, usted también, Francisco.

(- Sí, señor.)

Sin embargo yo no lo tengo, soy el único hombre que no lo tiene. Tenía que ser libre, para ser yo enteramente y lo maté por eso. Y si no era mi ángel era algo o alguien. Fuese lo que fuese, lo maté para ser solo yo.

No, usted no es mi ángel de la guarda, no puede salvar mi alma. Usted puede defenderme de un terrorista, de un criminal, puede evitar una bala y proteger la vida humana, intervenir en el camino de mi destino humano, pero no podría salvarme si yo fuese un Fausto que vendiese el alma al diablo como en la obra del señor Goethe. Desde luego el señor Goethe fue un gran sabio, conoció el poder cuando lo tuvo ante si y lo veneró.

...

Lei è solo la mia scorta, un custode, ma non un angelo custode.

Sono stato io ad uccidere un giorno il mio angelo custode, lei non mi crede, vero Francisco? (- Sissignore.)

Non mi crede, anche se non osa sorridere davanti a me, sta ridendo comunque. Oppure quando fra qualche ora le daranno il cambio, quando sarà sicuro che io non la possa vedere, forse avrà il coraggio di ridere. In ogni caso è vero che un pomeriggio, quando ero ragazzo, ho ucciso il mio angelo custode, in un campo, proprio lì, al tramonto. Da bambino la Chiesa mi ha insegnato che tutti abbiamo un angelo custode, anche lei, Francisco.

Tuttavia io non ce l'ho, sono l'unico uomo a non averlo. Dovevo essere libero per essere veramente me stesso, e per questo l'ho ucciso. E se non era il mio angelo custode, qualcosa comunque era, o qualcuno. Ad ogni modo, fosse chi fosse l'ho ucciso per poter essere me stesso.

No, lei non è il mio angelo custode, non può salvare la mia anima. Lei può difendermi da un terrorista, da un criminale, può evitare una pallottola e proteggere la vita umana, interferire sul mio destino umano, ma non potrebbe salvarmi se io fossi un Fausto che avesse venduto l'anima al diavolo come nell'opera del signor Goethe. Indubbiamente il signor Goethe è stato un grande saggio, ha conosciuto il potere quando lo ha avuto davanti a sé e lo ha venerato.

...

Riferimenti bibliografici

- De Toro Suso (1993), *Tic-tac*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Basilio Losada (1994), *Tic-tac*, Barcelona, S.A. Ediciones B.
- (1998), *Círculo. Da materia dos soños*, Vigo, Xerais.
- (2004), *El príncipe manco*, Barcelona, Lumen.
- (2006), *Home sen nome*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Belén Fortes, Suso de Toro (2006), *Hombre sin nombre*, Barcelona, Lumen. Trad. it. di Fabio Angelli (2008), *Uomo senza nome*, Narni, Gran Vía.
- (2014), *Somnábulo*, Vigo, Xerais. Trad. esp. de Suso de Toro (2014), *Sonámbulos*, Madrid, Alianza Editorial.

SCRITTURE

Situazioni:
Voci dall'Ucraina

Voci dall'Ucraina Premessa

Giovanna Brogi Bercoff
Università degli Studi di Milano (<giovanna.brogi@unimi.it>)

Le fibrillazioni sociali e culturali che caratterizzano gli ultimi decenni della storia dell'Europa (e del mondo intero) rendono particolarmente attuali e interessanti gli studi e le testimonianze letterarie che mettono in evidenza i "fenomeni di frontiera", le aree di contatto nelle quali lingue, tradizioni e identità multiple convivono, si intersecano, a volte si sovrappongono, altre volte si fronteggiano e si scontrano.

Nel 2014 abbiamo assistito a degli eventi che ancora un anno fa sembravano impossibili in Europa: prima la "Rivoluzione della dignità" che ha invaso non solo il Majdan, la grande Piazza dell'Indipendenza di Kiev che è stata il teatro principale di tutte le manifestazioni, ma le piazze di tutte le città dell'Ucraina, poi la drammatica acutizzazione della pressione della Russia di Putin, l'annessione unilaterale della Crimea e l'inizio di una nuova guerra in Europa, la seconda dal 1991, dopo quella dei Balcani di vent'anni fa. La tragica guerra che da molti mesi insanguina le estreme regioni sud-orientali dell'Ucraina ai confini con la Russia, provocando centinaia di migliaia di rifugiati (di cui nessuno in Europa e negli organismi internazionali sembra tener conto) e migliaia di soldati uccisi, oltre a morti di civili e distruzioni immani, non sembra destinata a terminare rapidamente.

Dai due scritti che qui vengono pubblicati emergono alcuni degli scottanti problemi che l'Europa deve affrontare e di cui l'Ucraina è divenuta protagonista non sufficientemente conosciuta e difficilmente comprensibile per il pubblico italiano.

Marco Puleri analizza la posizione di quegli scrittori che, come Elena Stjažkina o Andrej Kurkov, si servono del russo, ma si sentono ucraini ed hanno partecipato con ardore e passione agli eventi del Majdan. Essi, come tanti altri in Europa e nel mondo, sperimentano la peculiare situazione di chi è portatore di identità multiple, di un ibridismo che è sempre arricchimento, ma a volte crea incertezze e, in certe circostanze, può creare traumi. La condizione potenzialmente felice di molteplicità identitaria, manifesta i suoi aspetti traumatici proprio mentre si fa sempre più evidente che la "questione linguistica" in realtà perde consistenza e cessa di essere il problema dell'identità ucraina: la dignità per la quale milioni di ucraini sono scesi in piazza



e sono rimasti accampati per mesi nell'inverno, e per la quale si battono in difesa dei confini dello stato, non è una questione di lingua, ma di coscienza civica, di rispetto delle leggi, di rifiuto della prevaricazione, di creazione di una "normale" alternanza politica ispirata agli elementari (ma fondamentali) principi della democrazia. Gli scrittori di lingua russa, non meno di quelli di lingua ucraina (da Jurij Andruchovyč, a Serhij Žadan e Oksana Zabužko, fino agli autori delle poesie qui presentate, per citare solo alcuni di quelli che in parte sono stati tradotti in italiano¹) partecipano del processo di maturazione di un'identità ucraina che non è più spaccata dalla lingua (come troppo spesso si ama scrivere con facile, ma non giustificato sensazionalismo o per fini di propaganda politica), ma cerca di fondarsi sulla coscienza condivisa di legalità e diritto. Anche le sopravvivenze di un'indefinita, ma diffusa "mentalità sovietica" si pongono oggi come oggetto di riflessione, e rendono forse più evidente quanto invece, negli ultimi mesi, la nuova identità ucraina modernamente civica provi a crescere e a consolidarsi.

La raccolta di poesie curata e tradotta da Oleksandra Rekut-Liberatore offre invece una appassionata e commovente testimonianza della situazione di guerra in cui l'Ucraina vive oggi. Le poesie tradotte per lo più dall'ucraino, unite a quelle tradotte dall'originale russo, sono grido di dolore, rimembranza dei caduti della "Centuria celeste", ma anche voce di speranza per un futuro che tutti vorrebbero di pacifica convivenza fra le varie lingue, confessioni religiose, culture, etnie, convinzioni filosofiche che popolano l'Ucraina di oggi.

¹ Si vedano i romanzi di recente edizione: *Moscoviade* di Jurij Andruchovyč e *Sesso ucraino: istruzioni per l'uso* di Oksana Zabužko (Lecce, Besa editore, 2006 e 2008), e *Depeche mode* di Serhij Žadan (Roma, Castelvecchi, 2009). Cfr. anche Giovanna Brogi, "Traduzioni di opere in versi e in prosa di scrittori ucraini dalla fine del XX al XXI secolo", *Studi slavistici* VIII, 2011, 231-239; <<http://www.fupress.net/index.php/ss/article/download/10531/9930>> (11/2014).

Cronaca lirica dall'Ucraina: dare un verso agli spari

Oleksandra Rekut-Liberatore*

Università degli Studi di Firenze (<oleksandra.rekut@unifi.it>)

Abstract

This study deals with the current tragical events in Ukraine via the poetry of Ul'ana Kryvochar'ko, Bogdan Tomenčuk, Janina Kosakovskaja, Karyna Tumajeva, Halyna Kruk, Ella Jevtušenko and Kateryna Kalytko. From "Majdan", the centre of the new civil consciousness of Ukraine, begins the revolt which branches out in various segments. Young people die fighting for pure ideals opposed to the mud of corrupted and infested political and business affairs. In the midst of the chaos the appeals to the heart, feelings, reason and betrayed hopes rise to heavens like incense. Poetic voices narrate about the conflict and foretell the collective palingenesis and the triumph of human values. The chemistry of the verses is opposed to the abuse of force. Will the Word quench guns and tanks?

Keywords: *blood, franc-tireur, Independence Square, stone, war*

Di solito la gioia si vive e il dolore si racconta. Tante le forme e le modalità espressive per farlo. Forse, però, è la poesia che più si avvicina a toccare le corde emotive di un intero paese e a dare voce, non solo figurata e icastica, al *pathos* di un popolo. L'Ucraina ha avuto una svolta decisiva un anno fa, nel centro della capitale Kyjiv¹, con l'eccidio da parte di ignoti cecchini di numerosi ragazzi (passati alla storia con l'appellativo di "centuria celeste"). Le notizie parziali degli eventi, insufficienti e talvolta artatamente modificate, gradualmente scompaiono dai media italiani, mentre le attività belliche

* I miei ringraziamenti a Rainer per l'ausilio poetico.

¹ Invece della grafia russa "Kiev", propongo quella ucraina "Kyjiv" che corrisponde alle regole della traslitterazione del cirillico oltre che consigliata (così come tutti gli altri nomi propri che useremo in seguito) dalla monografia di riferimento per gli ucrainisti in Italia: Oxana Pachlovska, *Civiltà letteraria ucraina* (1998).



proseguono tuttora nelle regioni dell'Est e contano, tra militari e civili, già migliaia di vittime da entrambe le parti e altrettanti feriti e sfollati. La sintesi degli accadimenti che hanno rappresentato i prodromi del conflitto armato attuale come uno scontro tra favorevoli a una politica pro europea del paese e partigiani della collaborazione con la Russia risulta schematica, semplicistica e riduttiva. La sospensione dell'accordo di associazione tra Ucraina e UE da parte del governo Janukovič il 21 novembre 2013 non è stata che l'ultima goccia che ha fatto traboccare il vaso della lunga pazienza di un popolo tormentato da una pluriennale crisi economica, dall'abuso di potere di presidenti, ministri, politici e vari direttori e boss locali che si sono spartiti, di anno in anno, il budget dello Stato come fosse un personale conto bancario, riducendo alla mera sopravvivenza, se non all'indigenza pura, insegnanti, medici, intellettuali, artisti, operai e pensionati. Non solo quindi motivazioni politiche ed economiche, ma soprattutto filosofiche e morali portano a definire l'assembramento di cittadini a Majdan come "Rivolta della dignità".

Nel 2014 la casa editrice Discursus pubblica ben tre raccolte nella stessa collana *Jevromajdan* (Piazza d'Europa) – le prime due in prosa e l'ultima in poesia: *Chronika vidčuttiv* (Cronaca dei sentimenti), *Chronika v novelach* (Cronaca novellistica) e *Liryčna chronika* (Cronaca lirica) – che hanno come oggetto centrale le vicende sanguinose legate alla protesta nata sulla piazza centrale di Kyjiv. La piazza ha cambiato varie volte aspetto e nome nel corso della sua esistenza: Kreščjatits'ka² dal 1869, Dums'ka³ dal 1876, Radians'ka⁴ dal 1919, Kalinina⁵ dal 1935 (con la parentesi degli anni dell'occupazione nazista 1941-1943 quando riprende l'appellativo tardo-ottocentesco Dums'ka), Rivoluzione d'ottobre⁶ dal 1977 e infine Majdan Nezaležnosti⁷ (Piazza Indipendenza) dal 1991 a tutt'oggi; ma soltanto *de iure*, perché *de facto*, nella mente della gente oggi, Majdan Nezaležnosti è Euromajdan o semplicemente Majdan, lo spazio comune, un'enclave di aggregazione sociale, l'*agorà*, il luogo

² Etimologicamente "Kreščjatits'ka" vuol dire "crocicchio", "intersezione di vie cittadine". Mentre il nome della piazza cambia più volte, il corso centrale di Kyjiv mantiene da sempre la denominazione Kreščjatic.

³ Appellativo proveniente dalla sede del governo cittadino edificato nel bel mezzo della piazza dall'architetto Šile nel 1876. Il monumento in questione è stato distrutto dall'incendio del 1941 e abbattuto nel 1944.

⁴ "Radians'ka" alla lettera significa "sovietica". La piazza è stata così ribattezzata in seguito all'annessione dell'Ucraina all'Unione Sovietica il 25 dicembre del 1917.

⁵ Questo toponimo scaturisce dall'appellativo del politico e sostenitore di Lenin, Michail Ivanovič Kalinin (1875-1946).

⁶ Chiaro riferimento alla Rivoluzione del 1917, che rovesciò il regime capitalista e gettò le basi per la nascita, di lì a 5 anni, dell'URSS.

⁷ Il 24 agosto 1991 il Parlamento ratifica l'atto di indipendenza: l'Ucraina diventa uno Stato indipendente e democratico.

della democrazia per antonomasia. Dopo la rivolta studentesca o della cosiddetta Rivoluzione sul granito (1990) e della Rivoluzione arancione (2004), si è di nuovo trasformata, in questo 2014, nell'epicentro di un'altra decisiva lotta popolare: una protesta pacifica violentemente repressa e che si ramifica in vari segmenti talvolta acefali, come schegge impazzite. Muoiono giovani che lottano per ideali puri, quasi sempre corrotti e infestati dalla mola della politica più retriva e affaristica. L'un contro l'altro armati, blocchi geo-politici in antitesi in una guerra pretestuosa che serve a poco e il cui fine è quello di destabilizzare il paese e, possibilmente, anche l'UE. *Nihil novi sub sole*; solo l'eterno ritorno di ciò che ormai rappresenta un archetipo. In mezzo al marasma e al caos dal sapore di piombo si levano alte e salgono al cielo, come incenso, le strofe di chi si appella al cuore, ai sentimenti, alla ragione e alle speranze tradite. Voci sulfuree che evocano e compendiano il conflitto, ma che custodiscono *in nuce* l'auspicio di una palingenesi collettiva e del trionfo dell'uomo e della civiltà. Tutte le raccolte della serie *Euromajdan* sono miscellanee; vi partecipano scrittori già noti anche fuori dalle frontiere ucraine e giovani esordienti ispirati.

In questa sede abbiamo scelto di focalizzare la nostra attenzione esclusivamente su testi poetici in virtù dell'abbinamento ossimorico guerra/poesia che, anche se rappresenta un classico, continua a spiazzare. Nella tradizione recente, un dubbio sulla possibilità di esprimere in versi l'immane tragedia del popolo sofferente è stata espressa nel 1986 dal ben noto poeta Iván Drač⁸:

Я заздрю всім, у кого є слова.	Invidio tutti i ciarlieri, i loquaci
Немає в мене слів. Розстріляні до слова.	Io che micragnoso di verbo son diventato
Мовчання тяжко душу залива.	Delle vane chiacchiere ardon le braci
Ословленість – дурна і випадкова.	Dall'apocalittico mostro scoperchiato.
(Drač, ed., 2006, 83)	(Trad. it. di Rekut-Liberatore 2014, 401) ⁹

⁸ Nato nel 1936, oriundo della regione di Kijiv, è tra i massimi poeti ucraini viventi. Il suo esordio nel 1961, con *Niž u sonci* (Il coltello nel sole), fu una strabiliante sorpresa e rivelazione nel microcosmo letterario del tempo. Tra i suoi maggiori componimenti e raccolte poetiche ci limitiamo a segnalare: *Son'ašnyk* (Il girasole), *Protuberanci serc'a* (Protuberanze del cuore), *Balady budniv* (Ballate della quotidianità), *Do džerel* (Alle fonti), *Korin' i krona* (La radice e la chioma), *Kijiv's'ke nebo* (Il cielo di Kijiv), *Sičneva balada 1924 roku* (La ballata del gennaio 1924), *Dramatyčeni poëmy* (Poemi drammatici), *Chram sonc'a* (Il tempio del sole). Inoltre, è tra gli artefici dello sviluppo del "cinema poetico" ucraino.

⁹ Fatta eccezione per questi versi di Iván Drač, tutte le traduzioni in italiano delle poesie qui riprodotte sono pubblicate a cura dell'autrice per la prima volta in questo numero di *LEA*. Ringraziamo la casa editrice Discursus e Olena Herasymyuk, curatrice del volume *Jevromajdan. Liryčna chronika* (Piazza d'Europa. Cronaca lirica), per aver concesso la liberatoria alla pubblicazione dei seguenti componimenti in lingua originale e in traduzione italiana: "Jakij uže ce vyrišal'nij moment" (Che decisivo momento), "Ne v tych strilyl snajpery" (I cecchini in un volontario errore...), "Ja n'e hoču vojny, – HOČU V'ESNY!" (Non voglio la guerra! — ANELO LA PRIMAVERA!), "Nobody Calls Me", "Usi my,

E tuttavia, quasi contraddicendo se stesso e raccontando poeticamente la catastrofe di Čornòbyl', Drač anticipa, *mutatis mutandis*, i nostri autori che propongono il loro punto di vista sull'*annus horribilis*, il 2014 dell'Ucraina. I poeti di *Cronaca lirica* sono trenta. Ne abbiamo selezionati sette. Un'epitome sufficiente, a nostro parere, a tracciare una genesi e uno sviluppo apprezzabile della vicenda.

Il nostro *puzzle* prende le mosse da Ul'ana Kryvochat'ko¹⁰ che ripercorre gli avvenimenti determinanti la nascita del *genius loci* della piazza: dalla pacifica mobilitazione agli albori della guerra odierna. Ci imbattiamo, nelle sue strofe, nelle prime vittime e nella tragedia che investe lentamente parenti e amici cari. La poesia antecede di poco il 21 febbraio 2014, giorno della precipitosa fuga del presidente Janukovič. Affiora il dubbio se la forza della piazza sarà capace di portare alle dimissioni il governo corrotto e si avverte il timore di una non sanzionata coazione a ripetere nel tragico destino ciclico del paese: da sempre i vari leader politici, autentici demagoghi, curano soltanto, e senza pudore alcuno, meri interessi personali.

L'asse portante del componimento di Bogdan Tomenčuk¹¹ è l'anafora "Ne v tych strilaly snajpery" ("I cecchini in un volontario errore..."). Le figure centrali sono i cecchini, resisi colpevoli di premeditati assassini di vittime innocenti (molti si trovavano per caso nei pressi di Majdan), tuttora fisicamente e politicamente ignoti (irrisolto il *cui prodest* del loro operato), *ergo* né posti sotto inchiesta, né processati. I volti mascherati e le divise non identificabili simboleggiano le prime avvisaglie di un conflitto poco trasparente, non dichiarato, raccontato da giornalisti che, nonostante l'evidenza dei fatti, tracceggiano ed esitano a nominare lo Stato aggressore che con depistaggi e strategie occulte svela la propria arroganza e impone, *ad abundantiam*, presunti aiuti umanitari non richiesti e per giunta dal misterioso contenuto.

Un altro tratto peculiare di *Cronaca lirica* è il bilinguismo: alla maggioranza dei componimenti in ucraino vanno sommati altri in russo. La conglomerazione linguistica è un aspetto caratteristico dell'Ucraina. La maggior parte degli abitanti padroneggia entrambe le lingue, con una netta demarcazione

Jevropo, tak glybOko sturbovani" (Guarda Europa, siamo gravemente feriti), "Koly ja diznalas', ščo pobyto" (Quando ho saputo che son stati picchiati), "Den', v jakomu dity pobačat'" (Quando i bambini han visto il primo assassinato).

¹⁰ Venuta alla luce nel 1995, promettente poetessa di Zaporizžja che compone sia in russo che in ucraino, vincitrice dei concorsi Misto natchnenn'a (Città d'ispirazione) e Puškinskaja osen' v Odesse (L'autunno di Puškin a Odessa).

¹¹ Originario di Ivano-Frankivs'k (1955) è autore delle raccolte di versi *Na paperti duši* (Sulla soglia dell'anima), *Spovidajtes' moi tryvogy* (Le mie turbe, confessatevi), *Nimi gromy* (I tuoni silenziosi) e della prosa *Vin buv prorokom u svojij Vitčyzni* (È stato profeta nella sua patria). Membro del Consiglio della difesa sociale dei militari e dei loro famigliari, e attivista nei movimenti che si occupano di cultura e preservazione delle tradizioni popolari ucraine.

geo-politica; le regioni occidentali prediligono l'ucraino mentre le orientali, focolaio dell'attuale guerra, il russo. All'arricchimento e alla stima reciproche che si potrebbero maturare e raccogliere dalla convivenza pacifica e dal multilinguismo/multiculturalismo si contrappone l'artificiale politicizzazione della "questione della lingua": una possibile risorsa si trasforma in un motivo supplementare da fagocitare e usare come alibi negli scontri. Questa situazione è ancor più complicata ed esplosiva in Crimea dove, alle due etnie psico-fonolinguistiche menzionate, se ne assomma una terza, la tatarica. Il componimento di Janina Kosakovskaja¹² è l'unico, tra i sette prescelti, redatto in russo. Oltre alla sottolineata multietnicità della penisola, è evidente la bitemporalità di questa poesia, una corrispondenza tra la belligeranza attuale e gli orrori della Seconda Guerra Mondiale, evidente metafora di un'identificazione dell'invasione nazista e di quella attuale.

Un ulteriore discrimine di questa micro-antologia è rappresentato dal criterio poetico. Il nostro lavoro di traduzione segue lo stesso principio metrico della *source*. Quattro delle liriche scelte riproducono la metrica originale ABAB. Invece, le opere di Kateryna Kalytko¹³ in sestine, di Karyna Tumajeva¹⁴ con il titolo inglese "Nobody Calls Me" in rima baciata e di Halyna Kruk¹⁵ in verso libero mantengono una diversa organizzazione metrica in originale così come in traduzione. La forte posizione pro-europea della Kruk non è scevra dal ramarico e dal rimprovero per l'assenza di una fattiva azione degli Stati Europei volta a tentare di superare o, quantomeno, attenuare il conflitto. L'inesplicabile apparizione delle maiuscole all'interno delle parole "gravEmente" o "DifendI",

¹² Un'autrice politicamente *engagée*. Prima di dedicarsi ai versi è passata attraverso l'esperienza prosaica di brevi racconti e alcuni romanzi. Scrive prevalentemente in lingua russa su argomenti fantastici.

¹³ Nata nel 1982, politologa, giornalista, poetessa, narratrice, traduttrice, e vincitrice di non pochi premi letterari. Vive e lavora tra Ucraina e Bosnia-Erzegovina. Autrice delle raccolte: *Posibnyk zi stvorenn'a svitu* (Manuale portatile per la creazione del mondo), *S'ogodnišn'e zavtrašn'e* (Di oggi / di domani), *Portretuvann'a asfal'tu* (Ritrarre l'asfalto), *Dialogy z Odissejem* (Dialoghi con Ulisse), *Sezon štormiv* (La stagione delle tempeste). Nel 2007 è uscito il suo volume di prose brevi intitolato *M.isteria* (M.isteria). Le sue opere sono state tradotte in inglese, russo, polacco, tedesco, armeno ed ebraico.

¹⁴ Giovane poetessa (1990), narratrice e autrice dei cicli in prosa *Lyst do l'udej* (Lettera agli umani), *Bili kachli* (Le piastrelle bianche), *Traktat" o l'udech"* (*Trattato sulla gente*) in slavo antico. La sua opera poetica è composta dalla raccolta *Try «A»*. *Amoral'nist' Alogičnist' Atonal'nist'* (Tre A. Amoreale Alogico Atonale). Fa parte della commissione editoriale dell'art-portale ucraino *Moloda Literatura* (La giovane letteratura): <<http://literatura.org.ua/>> (11/2014).

¹⁵ Insegnante universitaria nata nel 1974, dottore di ricerca in letteratura ucraina, studiosa del Medioevo, traduttrice, critico letterario, membro dell'Associazione dei poeti ucraini, nonché vincitrice di numerosi premi letterari e autrice di numerose raccolte poetiche come *Mandry u pošukach domu* (Viaggi alla ricerca di casa), *Slidy na pisku* (Orme sulla sabbia), *Oblyč' a poza svitynoju* (Viso fuori foto), *Spiv/isnuvann'a* (Co/esistenza).

nonché la divisione poco motivata dei versi donano un tocco di originalità al componimento di Halyna. Nell'*explicit* la poetessa ci avverte che le conseguenze della guerra, come quelle di Čornòbyl', non si risolveranno nell'immediato futuro, ma diventeranno un marchio indelebile e un seme maligno che alligherà duraturo nell'animo dei bimbi ucraini. La bestializzazione degli umani, che sembra echeggiare *Rhinocéros* (1959) di Eugène Ionesco, assume un'altra forma attraverso la voce poetica odierna.

L'esperienza della guerra talvolta zoomorfizza gli uomini, ma più spesso li pietrifica come risulta in tutta evidenza dai versi di Ella Jevtušenko¹⁶. Un procedimento interiore evocato simbolicamente già da Ungaretti. La quarta strofa della Jevtušenko contiene un'allusione inequivocabile al secondo conflitto mondiale attraverso l'evocazione del monumento in titanio che si erge sopra le rive del fiume Dnipro dedicato alla Madre Patria. La poetessa, che vede oltre l'apparenza, trasforma il titanio in marmo. Il processo psicofisico di pietrificazione, reso graduale attraverso l'anafora "Koly ja diznalas', ščo pobyto" ("Quando ho saputo che..."), culmina e raggiunge l'apogeo nei due laceranti e conclusivi: "Siamo allenati al freddo. Ci sentiamo in disarmo / Non ci spaventano le vergate. Siam già di marmo". L'elemento "pietra" ritorna frequentemente in *Cronaca lirica*. Nell'epilogo del componimento dal titolo "Perekladač" (Ġarikova 2014, 17; Traduttore), non incluso nella mini-antologia qui proposta, viene abbandonata la lingua degli angeli, degli uccelli, della musica, dell'amore e delle fiabe, evidentemente non più in sintonia, e si cerca di rendere i sentimenti nel più attuale e pregnante *logos* del fuoco (il simbolo del Majdan che, nell'inverno 2014, aiuta a riscaldarsi e/o a confondere i nemici) e in quello della pietra (l'unica arma usata contro l'esercito della polizia antisommossa tristemente nota col nome Berkut, ovvero "Aquila nere"). "La guerra taglia dentro le cose. Lacera e profana. Lancia cartelli di sfida alla distrazione degli sguardi. Trasgredisce i limiti del visibile" (Nigro 2014, 12). Distrugge e ferisce tutto, il fragile e il sublime; al delicato animo infantile spetta il primato della sofferenza.

I bambini e la morte rappresentano due argomenti *clou* dei reportage televisivi in Ucraina. È possibile crescere moralmente sani e smettere di avere incubi dopo aver visto centinaia e/o migliaia di cadaveri annegati in un mare di sangue in tenera età? La domanda che Kateryna Kalytko prova a porre ha un'unica e scontata risposta. Un'alchimia della parola che lenisce le ferite e alimenta utopie benefiche e taumaturgiche. Riuscirà il verbo a tacitare fucili e cannoni?

¹⁶ Poetessa e musicista (1996); politicamente matura, autrice di numerosi componimenti sparsi. Finalista del concorso Moloda respublika poetiv (Giovane repubblica dei poeti).

Уляна Кривохатько

Який уже це вирішальний момент
Для України?
Невдовзі всі морги заповнять ущент
Убитими в спину.

Замало ридає неуже матерів
Під сірими плитами?
Хто вчора ще руки над бочкою грів,
В автівці горітиме.

Сьогодні у Києві знову війна –
З “коктейлями” й гаслами:
“Зека — на нари!”, “Банді — хана!”,
“Біжімо за касками!”.

І прагне, в диму задихаючись, змін
Плем'я Майданове.
Я духом і тілом – разом із ним,
А серце обманюю.

Бо муляє тоскне, їдке відчуття
Страшної циклічності,
Немов вирішальна хвилина життя
Застрягла у Вічності.
(Herasymyuk ed., 2014, 15)

Богдан Томенчук

“Не в тих стріляли снайпери...”

Ще навіть біль нестерпний не притих —
Знов сиплять сіллю по незшитих ранах.
Не в тих стріляли снайпери, не в тих
На гнівом переповнених майданах.

Свята їх пам'ять — зрілих, молодих,
Та — як потонем в словесах і планах —
Не в тих стріляли снайпери, не в тих
На Світлом переповнених майданах.

Я знаю, Боже, так казати гріх.
Та видно по трибунах і екранах:
Не в тих стріляли снайпери, не в тих
На гнівом переповнених майданах.
(Herasymyuk ed., 2014, 32)

Ul'ana Kryvochat'ko

Che decisivo momento
Per l'Ucraina. E che pena!
Obitori zeppi di uccisi a tradimento
Nella schiena.

Singhiozzano madri
Su marmi meste e chine,
D'umanità ladri
Tormento senza fine.

A Kyjiv spari, confusione
Molotov, manifesti:
“Che Janukovič torni in prigione!”
e “Che in gattabuia ci resti!”.

Majdan trina, ma unita,
Mentre serpeggiano fiamme e fuoco.
Ne va della nostra vita
Non si scherza, non è un gioco.

Un presentimento mi rode,
Una preoccupazione allarmante.
Il suon del decisivo non s'ode,
Sarà ancora tanto distante?

Bogdan Tomenčuk

“I cecchini in un volontario errore...”

È una spina nel fianco, il lacerante dolore,
Riversano sale su ferite sanguinolente
I cecchini in un volontario errore
Han mirato la piazza indipendente.

Indimenticato resterà l'orrore,
Erano giovani liberi e forti.
I cecchini in un volontario errore
Li hanno voluti deliberatamente morti.

È vendicativo dirlo, lo so, Signore,
Ma maledico questi mortiferi cecchini:
Han sparato in un volontario errore
Pazzi sulla piazza dagli abbaini.

Янина Косаковская

Я не хочу войны! – ХОЧУ ВЕСНЫ! –
 Хочу весны я – ранней, крымской, яркой! –
 ... Но бабушка в мои приходит сны,
 Протягивая хлеб войны подарком... —
 Краюшечка, ах, даже не кусок:
 Полузасохший, маленький... ВЕЛИКИЙ! —
 Спасаящий... спасенный... — Боль. — Глоток. —
 Украинский, родной... многоязыкий! —
 Он Хлеб! Он столько горя повидал!
 Он знает цену голода и смерти!
 Он – Киевский! – Фашистских дул оскал,
 Он видел наяву! Война, поверьте,
 Его сжигала миллионы раз,
 И резала на граммы нашей Жизни!
 Скажи, ты хочешь этого Сейчас?!
 Желаеть этого себе, своей Отчизне?!

... Вот он, кусочек тех военных лет... —
 Сорок второго прошлого столетия. —
 Возьми и помни, что страшнее нет,
 Нет ничего страшней войны на свете!
 (Herasymyuk ed., 2014, 41)

Janina Kosakovskaja

Non voglio la guerra! – ANELO LA PRIMAVERA! –
 Quella di Crimea colorata e precoce! –
 ... La nonna nei sogni mi visita, bella com'era,
 Regalandomi il pane che lei stessa cuoce... —
 Mi offre una modesta fetta:
 Per me GRANDE, seppur rinsecchita,
 Di farina salvifica e perfetta
 Per noi peninsulari, multietnici: la vita! –
 Il Pane: sofferenza e misura
 Di fame e della nera lista!
 Kyjiv ben conosce la paura
 Dei tempi dell'occupazione nazista!
 Bruciò milioni di volte la guerra
 E misurò a grammi la nostra Vita!
 Vuoi di nuovo che ritremi la terra
 In una coazione mesta e infinita?!

... Eccoti la fetta che desideravi
 Del '42 del secolo scorso. —
 Ripensa alla sorte dei tuoi avi;
 Vuoi ripetere un nefasto percorso?!

Карина Тумаєва

“Nobody Calls Me”
 (із сотні віршів для
Небесної сотні)

Зателефонувала б у закутки раю,
 Та мертві слухавок не підіймають,
 Не підіймають, бо їм для зв'язку зависоко,
 Вони дивляться на Бога здоровим оком.

Поки їх місто стоїть нерушимо,
 Вони зазирають у рани вцілілим,
 Нашіптують щось, накладають свою печать,
 А у слухавку навіть не дихають — мовчать.

Унизу хтось не знає, як у таких випадках
 Люди мають насагу жити далі, мають гадку,
 Що найстрашніше якраз залишитись – не піти.
 А у слухавках електричні гудки серед п'їтьми.

Karyna Tumajeva

“Nobody Calls Me”
 (Dai cento componimenti della raccolta
La centuria celeste)

Il paradiso vorrei poter contattare,
 Ma i trapassati non usano cellulare.
 Una cella telefonica irraggiungibile,
 Solo la voce del Signore è percettibile

Finché la città lotta e non si arrende
 Controllano le ferite nelle bende,
 Sussurrano qualcosa, mostran segni di viva gente
 Ma nel *mobile* tutto questo non si sente.

In basso, non immaginano, né sospettano
 Alle anime spirito e *joie de vivre* non difettano.
 Peggio è in questa lacrimosa valle restare,
 Al buio i cellulari a vuoto continuano a trillare

Все ще їх номери у головах та записних книжках,
 Їх ще досі нестерпно багато і навіть з лишком –
 У історіях повідомлень, листах і фотографіях —
 Просто слухавок не підіймають, вони не знають як.

I loro numeri son nelle teste e nelle rubriche.
 Scomparsi? Non ci credo, è uno scherzo della psiche.
 Rivedo le lettere, le foto, i messaggi
 Siam sicuri che non siano nei paraggi?

Вони стоять ногами на землі, а голова їх в небі,
 Велетні посеред нас, і їм уже більше не треба
 Нічого знати. Вони бачать кожного з нас навиворіт
 І просто думають собі: “Не підведи мене”.

Piedi per terra e testa in cielo,
 Per loro si è squarciato il velo
 Che impediva di leggere il pensiero
 Di vittoria tale fatto sia foriero.

(Herasymyuk ed., 2014, 27)

Галина Крук

Halyna Kruk

Усі ми, Європо, так глибоко стурбовані,
 що деякі навіть убиті.
 Чисть частіше Ютуби,
 щоб тутешня жорстокість не разила
 твоїх громадян.
 Деякі з наших ніколи тебе не побачать
 на власні очі.
 В тебе теж щось із зором, Європо, ти вперто
 не бачиш
 вибитих їхніх очей і вогнепальних ран.
 Деякі більше не зможуть, Європо, не гнівайся,
 навіть руки тобі дати
 (хіба що протези!),
 навіть торкнутися спадку культури твоєї
 минулих віків.
 СторожИ свої межі, Європо,
 щоб тебе не торкнулося раптом,
 прислухайся, на всякий пожежний, чи
 ми кричимо ще
 від ударів прикладів, армійських чобіт і
 кийків.
 Діти наші виростуть злими, Європо,
 не йнятимуть віри
 істеричним й слізливим новинам твоїм
 про бездомних тварин.
 Ти їм вибач, Європо, ти їм не дивуйся,
 ми всі тут
 як звірі:
 нас відстрілюють, наче скажених,
 патронами для вовків.

Guarda Europa, siamo gravemente feriti
 e alcuni uccisi.
 Tu che rimuovi da Youtube
 la cruda realtà
 per preservare il tuo educato perbenismo.
 Alcuni di noi giammai
 ti vedranno.
 Ma anche tu, Europa, sei
 miope forte e soprassiedi
 su sguardi accecati e ferite d'arma da fuoco.
 Non offenderti troppo, Europa,
 se alcuni nemmeno la mano potranno porgergli
 (o ti accontenterai di una protesi?)
 e non potranno bearsi del tuo patrimonio
 secolare
 Difendi le tue rassicuranti frontiere, Europa,
 perché non ti tocchi analogo sorte
 non potrai, però, non sentire le nostre urla
 belluine
 sotto il piombo di fucili, baionette e stivali
 militari
 Cresceranno cattivi i nostri bambini, Europa,
 non presteranno fede
 alle tue isteriche e lacrimevoli notizie
 sul destino dei randagi.
 Perdona loro, Europa, non ci badare,
 noi qui
 siamo tutti come bestie:
 ci stanno mirando come si fa con i folli
 con pallottole da lupi.

(Herasymyuk ed., 2014, 39)

Елла Євтушенко

Коли я дізналась, що побито тих,
що просто стояли собі на майдані,
від невимовної гіркоти
горло здавили мені ридання.

Коли я дізналась, що вірменин
кулю зловив за мою вітчизну,
досить було і кількох хвилин,
щоб погляд мені стуманило слізьми.

Коли я дізналась, що сто чоловік
померло за три останні ночі,
ніщо не змочило моїх повік,
тільки в підлогу втупила очі.

Коли я дізналась, що твоєї руки
мені ніколи вже не тримати,
я скам'яніла на вічні віки,
мов на горі Батьківщина-мати.

Нас не скорити тепер кийками.
Нас загартовано. Ми вже — камінь.
(Herasymyuk ed., 2014, 36)

Ella Jevtušenko

Quando ho saputo che son stati picchiati quelli
che a Majdan manifestavano pacificamente,
di amarezza indicibile ho avvertito i roveli
fragorosi singhiozzi mi rintronavan la mente.

Quando ho saputo che un armeno
per la nostra difesa è stato colpito,
in un lampo e forse anche meno
il mio viso di lacrime si è riempito.

Quando ho saputo ch'eran ragazzi ed erano cento
barbaramente trucidati in tre sole notti,
i miei occhi impietriti sul pavimento,
senza più lacrime, solo sogni interrotti.

Quando ho saputo che la tua mano d'esili dita
non la terrò più fra le mie, calda compagna,
son diventata dura pietra scolpita
come la Madre-Patria sulla montagna

Siamo allenati al freddo. Ci sentiamo in disarmo
Non ci spaventano le vergate. Siam già di marmo.

Катерина Калитко

День, в якому діти побачать першого свого мерця,
ти хотіла би якось передбачити, контролювати,
але він, звісно, буде позаплановий, безконтрольний.
Ось вони лежать, і на кожному залізна цятка:
королі кришталеві у коробках із ватою,
і в руках — закривавлені скіпетри та корони.

Дім — це звідки болить, це там, де пнеться лоза
виноградна, істинна поміж ребер Ісуса,
де в п'ятмі бароковій лягають грона в точило.
Ти приходиш поберегти, хоч позмінно подбати, бо зась
чужакам чавити ногами на склизле сушло
темносерді ягоди. Війни тебе не навчили.

Мусять мучитись лози, зростати на кам'яній
кручі й солі, щоб смак увійшов і сенс
у вино їхне, що будуть пити в світі наступнім.

Kateryna Kalytko

Quando i bambini han visto il primo assassinato,
avresti voluto in anticipo saperlo e controllarlo
ma l'imprevedibile e l'inatteso son frutto di fati.
Eccoli giacciono qui con il corpo marchiato,
dentro casse di legno ovattate re di cristallo
mostrano insegne regali e scettri insanguinati.

La casa è un grumo, vi allignano il dolore e la vite,
quella che ha traforato le costole a Gesù
nella tenebra barocca, grappoli nel torchio.
Tu vieni qui per difendere e restare mite,
la vinaccia, gli estranei non la pigeranno più,
chicchi chiaro-scuri transitano a rimorchio.

Soffre la vigna, su un'erta di pietra, laica ara
e di sale affinché il gusto in senso si trasformi,
nel vino loro, rosso calice in un nuovo mondo.

Виноград із болю темніє, і Спас при кожній труні
покладає долоню на продірявлене серце,
і здаються дітям човнами мертвецькі ступні.

Luva scurisce nel dolore, e il Redentore segue ogni bara,
copre con il palmo della mano ogni cuore abnorme,
penzolano piedi e paiono ai bimbi barche in girotondo.

Це-бо звідси болить воно, звідси, це звідси, зві...
Припильний нашу скелью солі, варта твоя нічна.
Вранці вдарить у неї сонце, розколються половини,
вийде вітер і принесе вогонь і удар навідліг,
діти вийдуть йому назустріч на холодних човнах.
Бачиш, море гойдається,
море червоне, винне. (Herasymyuk ed., 2014, 14)

Ecco perché il male ci cinge corrusco...
Occhio alla scogliera di sale, sentinella notturna.
Di mattina la indorerà il sole, di uno ne farà la metà,
soffierà Eolo alimenta faville, un colpo brusco,
gli infanti lo affronteranno su un'artrite liburna.
Vedi, il mare è mosso, il mare è rosso,
il mare si berrà.

Riferimenti bibliografici

- Drač I.F. (2006 [1986]), “Čornòbyl’s’ka Madòнна”, in Id. (ed.), *Poëmy* (Poemi), Ghenesa, Kijiv. 83-113. Trad. it. di Oleksandra Rekut-Liberatore, con l’ausilio poetico di Rainer (2014), “La Madonna di Čornòbyl”, in Laura Dolfi (a cura di), *Tradurre il Novecento. Antologia di inediti*, Parma, Monte Università Parma, 393-425.
- Čarikova Jelyzaveta (2014), “Perekladač” (Traduttore), in Olena Herasymyuk (ed.), *Jevromajdan. Liryčna chronika* (Piazza d’Europa. Cronaca lirica), Brusturiv, Discursus, 17.
- Jevtušenko Ella (2014), “Koly ja diznalas’, ščo pobyto”, in Olena Herasymyuk (ed.), *Jevromajdan. Liryčna chronika*, Brusturiv, Discursus, 36. Trad. it. di Oleksandra Rekut-Liberatore (2014), “Quando ho saputo che son stati picchiati”, *infra*, 74.
- Kalytko Kateryna (2014), “Den’, v jakomu dity pobačat’”, in Olena Herasymyuk (ed.), *Jevromajdan. Liryčna chronika*, Brusturiv, Discursus, 14. Čarikova. Trad. it. di Oleksandra Rekut-Liberatore, “Quando i bambini han visto il primo assassinato”, *infra*, 74-75.
- Kosakovskaja Janina (2014), “Ja n’e hoču vojny, – HOČU V’ESNY!”, in Olena Herasymyuk (ed.), *Jevromajdan. Liryčna chronika*, Brusturiv, Discursus, 41. Trad. it. di Oleksandra Rekut-Liberatore (2014), “Non voglio la guerra! — ANELO LA PRIMAVERA! —”, *infra*, 72.
- Kruk Halyna (2014), “Usi my, Jevropo, tak glybOko sturbovani”, in Olena Herasymyuk (ed.), *Jevromajdan. Liryčna chronika*, Brusturiv, Discursus, 39. Trad. it. di Oleksandra Rekut-Liberatore (2014), “Guarda Europa, siamo gravemente feriti”, *infra*, 73.
- Kryvočať’ko Ul’ana (2014), “Jakij uže ce vyrišalnij moment”, in Olena Herasymyuk (ed.), *Jevromajdan. Liryčna chronika*, Brusturiv, Discursus, 15. Trad. it. di Oleksandra Rekut-Liberatore (2014), “Che decisivo momento”, *infra*, 71.
- Nigro S.S. (2014), *Il portinaio del diavolo. Occhiali e altre inquietudini*, Milano, Bompiani.
- Pachlovska Oxana (1998), *Civiltà letteraria ucraina*, Roma, Carocci.
- Tomenčuk Bogdan (2014), “Ne v tych strilaly snajpery”, in Olena Herasymyuk, *Jevromajdan. Liryčna chronika*, Brusturiv, Discursus, 32. Trad. it. di Oleksandra Rekut-Liberatore (2014), “I cecchini in un volontario errore...”, *infra*, 71.
- Tumajeva Karyna (2014), “Nobody Calls Me”, in Olena Herasymyuk, *Jevromajdan. Liryčna chronika*, Brusturiv, Discursus, 27. Trad. it. di Oleksandra Rekut-Liberatore (2014), “Nobody Calls Me”, *infra*, 72-73.

“C’era una volta un paese, ed era... la mia Patria” Voci dai “marginì”: Diari di guerra da Donec’k

Marco Puleri

Università degli Studi di Firenze (<marco.puleri@unifi.it>)

Abstract

The recent escalation of the Ukrainian crisis revealed the need for redefining the national cultural borders of the region. The literary community plays an important role in processing the ongoing historical “catastrophe”, in an attempt to understand heterogeneous and polyphonic Ukrainian voices, and in order to comprehend the reasons which lay behind the current ideological polarizations. The “hybrid” position of the Russophone literary community in Ukraine reveals interesting features in order to analyse the composite pattern of the region. This article investigates the role and strategies adopted by these “in-between” cultural actors in face of recent events. Their fluid identities cross the rigid borders marked by political and historical narratives. Questioning the fixed constructs of national and cultural identity, they aim to give way to a new kind of “negotiation” between Ukrainian and Russian cultural systems. These “voices from the edges” have a collective value in order to convey a new sense of belonging to a coherent political and cultural community. The reading of Elena Stjažkina’s *Diaries*, translated into Italian by Valentina Rossi, give us the chance to interpret this Russian speaking writer’s path towards the birth of an alternative model of “national identity”.

Keywords: *Andrej Kurkov, Cultural identity, Elena Stjažkina, Russian literature, Ukrainian literature*

И вот, уже не первый раз оказавшись в центре «исторического водоворота», я снова стал свидетелем драматических событий, начавшихся в Украине в ноябре 2013 года и до сих пор продолжающихся. Я не знаю, чем они закончатся, я не знаю, что ждет меня и мою семью в ближайшем будущем.

Ora però dopo aver vissuto già diverse “tempeste della storia”, sono di nuovo diventato testimone di eventi drammatici, iniziati in Ucraina a Novembre del 2013 e non ancora terminati. Non posso sapere come finirà il tutto, non so nemmeno cosa aspetta me e la mia famiglia domani.



Я только надеюсь на лучшее. Я не уезжаю. Не прячусь от реальности. Я в ней живу каждый день.

(Kurkov, 'Vstuplenie')

Posso soltanto sperare. Ma non me ne vado dal Paese. Non mi nascondo dalla realtà. La vivo.

('Prefazione'. Trad. it. di Kirchbach 2014, 10)

Nella prefazione al suo *Ukrainisches Tagebuch* (2014; *Diari Ucraini*), pubblicato in Germania e recentemente tradotto in francese, inglese ed italiano, lo scrittore ucraino di lingua russa Andrej Kurkov¹ (n. 1961) dichiara apertamente la propria volontà di farsi portavoce dei recenti eventi che hanno sconvolto il suo paese. La narrazione dei suoi *Diari* ripercorre le diverse fasi della "crisi ucraina", a partire dalla mancata firma dell'accordo di associazione con l'Unione Europea nel novembre del 2013, per finire con l'acuirsi del conflitto nelle regioni orientali nell'aprile del 2014. Kurkov decide programmaticamente di "non nascondersi", di "vivere" la quotidianità della "tempesta" storica per raccontarla ai lettori occidentali. Il punto d'osservazione privilegiato è l'appartamento dello scrittore, a pochi passi da *Majdan Nezaležnosti*, centro nevralgico delle proteste. La "rivoluzione" è raccontata attraverso gli appunti tratti dall'esercizio quotidiano di Kurkov. Protagonisti involontari ne sono la moglie, i figli e gli amici dello scrittore, coinvolti dall'incessante avanzare della Storia in un movimento la cui direzione è imprevedibile, e il cui destino è impronosticabile:

Когда это социально-броуновское движение закончится, сказать трудно. Для революционеров революция продолжается, ее нельзя остановить. Уйти – значит предать революцию. Никто не хочет быть предателем революции, поэтому все ищут повод, место, возможность восстановить справедливость. Не обязательно историческую справедливость, а скорее ситуативную. (Kurkov, 14/03/2014)

Nessuno sa per quanto tempo agirà ancora questo "moto sociale browniano". Per i rivoluzionari la rivolta continua e non si deve fermare. Chi se ne va la tradisce. E nessuno vuole essere un traditore, così tutti cercano un momento, un luogo, un'occasione, per ristabilire la giustizia. Non necessariamente quella storica, quanto piuttosto una giustizia ritagliata sulla situazione. (Trad. it. di Kirchbach 2014, 189)

¹ Nato nell'allora Leningrado, Andrej Jurevič Kurkov si è trasferito dopo pochi anni a Kyjiv, dove si è affermato come scrittore solo nella seconda metà degli anni '90. Le sue opere sono caratterizzate da un intreccio di humour nero ed elementi surreali, sullo sfondo della società ucraina contemporanea. Si tratta dell'autore ucraino di maggiore successo dell'era post-sovietica, e i suoi romanzi sono tradotti in molte lingue europee. Tra le opere pubblicate in traduzione italiana da Garzanti si annoverano *Piknik na l'au* (1996; Picnic sul ghiaccio), *Dobryj angel smerti* (1997; L'angelo del Caucaso) e *Poslednjaja ljubov' presidenta* (2004; L'ultimo amore del presidente). I suoi *Diari Ucraini* – che coprono un arco di tempo che va dal 21 novembre 2013 al 24 aprile 2014 – di cui in questa sede riportiamo alcuni estratti, non sono stati ancora pubblicati in lingua originale. Il testo in lingua russa riportato in questa sede è tratto dal manoscritto utilizzato per l'edizione italiana dalla traduttrice Sibylle Kirchbach, che segue i tagli della prima edizione dell'opera, uscita in lingua tedesca. Per le citazioni si fa riferimento alla data di redazione riportata sul manoscritto.

All'indomani delle proteste, il “moto sociale browniano” innescato dagli scontri ha coinvolto artisti, scrittori e musicisti del paese nel tentativo di “dar voce” al proprio travagliato processo di “autocoscienza” (Kratochvil 2014; Pomerancev 2014). “На заборах и палатках внутри и снаружи баррикад приклеены листы бумаги с написанными от руки и отпечатанными на принтере стихотворениями. На русском и на украинском языках” (27/01/2014; “Sia dentro che attorno alla zona delle barricate, sui muri, sulle staccionate e sulle pareti delle tende, si trovano appesi fogli con poesie scritte a mano o stampate in casa. Sia in russo che in ucraino”, trad. it. di Kirchbach 2014, 115), osserva Kurkov nei suoi *Diari*. La necessità di dar vita ad una narrazione organica degli eventi ha posto le basi per rinnovati processi di “negoziante identità”, in particolare in quegli attori culturali che agiscono all'interno di uno “spazio di contatto” tra le “comunità immaginate” (Anderson 1983) coinvolte dai moti della Storia. Dando ascolto a queste “voci dai margini”, ritroviamo la possibilità di comprendere le complesse dinamiche identitarie innescate dallo scontro tra il sistema ucraino e quello russo. Alla ricerca di un nuovo posizionamento, sono proprio queste “voci” a cercare di ri-scrivere i “confini mobili” delle proprie affiliazioni socio-culturali, attraversando le rigide frontiere marcate dalle narrazioni storico-politiche egemoniche:

Я тоже русский. Этнический русский, с детства живущий в Киеве. По разным данным на Украине живет от 8 до 14 миллионов этнических русских и слово «русский» не вызывает у этнических украинцев агрессии или злобного блеска в глазах... Нет, я не политический деятель, я не вступал и не собираюсь вступать в одну или другую политическую партию. Я просто гражданин своего государства. (Kurkov, 9/01/2014)

Anch'io sono di origini russe. Un uomo di etnia russa che vive sin dall'infanzia a Kiev. Secondo varie fonti ci sono in Ucraina tra gli otto e i quattordici milioni di russi etnici e infatti il termine “russo” non suscita nessun tipo di rabbia in un ucraino, né provoca occhiate cattive... No, non sono un politico, non sono nemmeno mai stato iscritto a nessun partito, né ho intenzione di iscrivermi in futuro. Sono semplicemente un cittadino del mio Paese.

(Trad. it. di Kirchbach 2014, 178)

Come emerge dalle parole di Kurkov, la cultura ucraina di lingua russa pone le sue radici all'interno dell'intero Paese. Il posizionamento “interstiziale” dello scrittore russofono d'Ucraina ne determina il difficile processo di auto-identificazione. Lo strumento linguistico si innesta su uno strato culturale poliedrico, intraprendendo direttrici dell'espressione artistica che risultano essere divergenti da quelle di una potenziale letteratura di riferimento, di un suo possibile “centro”. La marginalità della letteratura ucraina di lingua russa rispetto ad entrambi i sistemi culturali dà vita ad un modello espressivo che vede come oggetto della sua narrazione “человек на перекрестке

языков, культур и времен” (Nazarenko 2005, 117-118; l’uomo al crocevia tra lingue, culture ed epoche)².

Le recenti rappresentazioni di un contesto culturale ucraino diviso e frammentato ne occultano il carattere profondamente eterogeneo, o, per meglio dire, “ibrido”. Queste “terre di confine”, collocate geograficamente, e culturalmente, al crocevia tra storie, imperi e tradizioni, rappresentano “one of the most influential and underestimated sociocultural phenomena of its kind in modern European history” (Finnin 2013, <<http://www.crassh.cam.ac.uk>>, 11/2014). In particolare, fino a tempi recenti, il confine ucraino-russo non era mai stato stabile, e le frontiere amministrative e statali tra i due paesi “практически никогда не совпадали с географией расселения соответствующих этносов” (Kravčenko 2010, 7; non avevano mai coinciso con le coordinate geografiche relative all’insediamento delle etnie presenti) nel territorio. Il punto di osservazione che prende vita all’interno dello spazio letterario russofono, come osserva Blacker (2014), consente lo sviluppo di una peculiare prospettiva sulla cultura e sulla letteratura, viste ora come “the product of complex histories, linguistic hybrids and entangled identities”. Se all’interno delle “narrazioni egemoniche”, la frattura interna sembra configurarsi “secondo i connotati etno-linguistici” di una “contrapposizione binaria” (Roccucci 2014, 43), Jana Dubinjanskaja³ (n. 1975), scrittrice di lingua russa ed ucraina, considera invece il mito del “problema linguistico” come un “призрак, которого никто и никогда не видел, жил в сознании носителей обоих языков” (Dubinjanskaja 2014, <<http://forbes.ua>>, 11/2014; un fantasma che nessuno aveva mai visto, che viveva nella coscienza dei parlanti di entrambe le lingue), tanto dei russofoni quanto degli ucrainofoni. Secondo l’autrice, originaria della Crimea, si tratta di un problema che non esiste, che nasconde questioni identitarie più profonde. Andrej Poljakov⁴ (n. 1968), in un’intervista per il portale russo *Colta.ru*, cerca di andare più a fondo nel tentativo di spiegare le radici del “dilemma identitario” nazionale. Il poeta russofono, rimasto in Crimea dopo il referendum che ne ha visto la contestata annessione alla Federazione Russa, prova a leggere nell’indeterminatezza del “passato sovietico” le ragioni dei recenti sommovimenti:

² Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura di Marco Puleri.

³ Scrittrice ucraina, nata a Feodosija, in Crimea. Dopo il suo trasferimento a Kyjiv, ha iniziato a pubblicare le sue opere in lingua russa ed ucraina in diverse riviste nazionali. Vincitrice del concorso letterario indetto dalla casa editrice ucraina Smoloskyp, con la sua prima raccolta di racconti in lingua ucraina intitolata *Try dni u Syrenopoli* (Tre giorni a Sirenopoli, 1999).

⁴ Poeta e prosatore di lingua russa, originario di Simferopol’, in Crimea. Nel 2003 e nel 2009 è stato selezionato nella *short list* del prestigioso premio letterario russo intitolato ad Andrej Belyj, *Premija Andreja Belogo*. Tra le sue raccolte di poesie si annoverano *Dlja tech, kto spit* (2003; Per quelli che dormono) e *Amerika* (2014, America).

... идентичность людей, живущих здесь, во многом остается советской... Мы, в принципе, изнутри разорванный народ... никто не объяснил, что такое быть русским. И я не знаю, что такое быть русским. И что делать с этим советским пластом нашей истории? Он, в принципе, не осмыслен. Есть два варианта отношения к нему. Первый вариант — это Великая Октябрьская социалистическая революция, победа пролетариата, все замечательно. Второй вариант — это катастрофа. Но и то и другое — это просто слова, просто эмоции...

(Morev 2014, <www.colta.ru>, 11/2014)

... l'identità della gente che vive qui, è rimasta in gran parte sovietica... Siamo un popolo lacerato al suo interno... Nessuno ha spiegato cosa voglia dire essere russo. Io stesso non so cosa significhi essere russo. E che farne dello strato sovietico della nostra storia? Essenzialmente non è ancora chiaro. Ci sono due possibili varianti. La prima di queste è rappresentata dalla Grande rivoluzione socialista d'Ottobre, dalla vittoria del proletariato, tutto magnifico. La seconda è la catastrofe. Ma sia la prima che la seconda sono solo parole, sono solo emozioni...

Lo scandaglio del travagliato processo di transizione seguito alla “catastrofe storica” è anche uno dei principali motivi della produzione letteraria di Serhij Žadan⁵ (n. 1974), uno degli scrittori ucrainofoni contemporanei più noti. Coinvolto negli scontri del Primo Marzo tra la fazione filo-russa e quella filo-europea di Charkiv (McGrane 2014), città dell'Ucraina orientale, l'autore ha cercato di ricostruire la memoria intrappolata all'interno del “vuoto” identitario post-sovietico nel suo romanzo intitolato *Vorošylovhrad* (2010). Nome d'età sovietica della sua regione natale, l'odierna Luhans'k, l'area è stata negli ultimi mesi al centro dell'attenzione dei mass media internazionali, a causa del tragico intensificarsi degli scontri. “Основной Восточного региона” (Kurkov 24/01/2014; “Il cuore dell'Oriente ucraino”, trad. it. di Kirchbach 2014, 113), come viene descritto da Kurkov nei suoi *Diari*, è proprio la regione orientale del Donbas, di cui Luhans'k fa storicamente parte insieme a Donec'k. Quest'ultima è un importante centro economico del Paese che ha sviluppato una sua peculiare “identità”, radicata soprattutto nel suo ruolo strategico per lo sviluppo industriale d'età sovietica, come evidenziato da

⁵ Nato a Starobil's'k, nella regione orientale di Luhans'k, al confine geografico-culturale con l'odierna Federazione Russa, Žadan si trasferì presto a Charkiv, dove vive tuttora. Quest'ultimo era un importante centro industriale sovietico, capitale della repubblica socialista ucraina dal 1917 al 1934. Si presenta oggi come un contesto culturale prevalentemente russofono. Nelle sue opere, S. Žadan realizza un riuscito progetto di traduzione culturale dello slang dei sobborghi della città, da cui provengono la maggior parte dei suoi personaggi, dal russo all'ucraino, dando vita ad un arricchimento della lingua letteraria nazionale. Opere come *BigMac* (2003), *Depeš Mode* (2004; Depeche Mode) e *Vorošylovhrad* (2010) sono state erette a manifesto di una generazione post-sovietica priva di valori e riferimenti storici. In traduzione italiana, è stato pubblicato nel 2009 il romanzo *Depeche Mode*, a cura di L. Pompeo, per le edizioni Castelvocchi.

Vladimir Rafeenko⁶ (n. 1969), scrittore russofono originario dell'omonimo capoluogo della regione, in un nostro recente incontro:

Вот, скажем, Львов или Киев возникали как культурные центры. Донецк принципиально строился только потому, что это было выгодно экономически... С приходом Советов, на самом деле, тут ничего не изменилось в этом смысле. Может быть, только за исключением социальных условий жизни и гарантий. Но в культурном смысле вряд ли. Двадцать пять лет назад с исчезновением Советского Союза старые имперские формы культуры утратили свою значимость. А новых форм создано не было. Но и возврата к традициям здесь не могло быть, потому что традиций-то нет никаких вовсе! Здесь всегда был главным не человек и не культура, и даже не этнос, так как регион очень неоднороден в этом смысле. Здесь всегда главным фактором была экономика края. (Donec'k, 8/11/2013)

In merito a L'viv e a Kiev, possiamo dire che sono nate come centri culturali. Donec'k è sorta essenzialmente per fini economici... In questo senso, con la venuta dei sovietici, non è cambiato nulla. Forse, ad eccezione di nuove condizioni di vita e di nuove garanzie. Ma in senso culturale, è poco probabile che sia cambiato qualcosa. Venticinque anni fa, con la scomparsa dell'Unione Sovietica, le vecchie forme culturali imperiali hanno perso il loro significato. Contestualmente, non si è assistito alla creazione di nuove forme. E non ha potuto prendere vita un'«ritorno alla tradizione», proprio perché di tradizioni vere e proprie qui non ce ne sono mai state. A Donec'k l'elemento cardinale non è mai stato rappresentato dall'uomo o dalla cultura, e nemmeno dal dato etnico. Qui, il vero fattore unificante è sempre stata l'economia della regione.⁷

Nel corso degli ultimi mesi, la comunità letteraria ha svolto un ruolo essenziale nel cercare di definire l'Ucraina come “un'entità politica e culturale coerente”, nonostante si possa comprendere come, in un momento di crisi, la polarizzazione delle posizioni delle sue diverse regioni avesse inizialmente

⁶ Scrittore ucraino di lingua russa, nato a Donec'k. Il suo recente successo è strettamente legato alla partecipazione alle ultime edizioni del Russkaja Premija, concorso letterario russo per scrittori russofoni residenti fuori dai confini della Federazione Russa. Il suo romanzo *Nevozvratnye glagoly* (2009; Verbi non riflessivi) è stato selezionato nella *long list* del premio nel 2008. Il riconoscimento conferito al romanzo in Russia ha posto le basi per la sua pubblicazione all'interno della rivista letteraria ucraina in lingua russa di Charkiv *Sojuz Pisatelej*. Era il preludio alla successiva uscita del suo poema in prosa *Fljagrum* (2011; Il flagello) sulla rivista *Novyj Mir*, e della raccolta di racconti *Leto naproljot* (2012; Per tutta l'estate). Il romanzo *Moskovskij Divertiment* (2011; Il divertissement moscovita), pubblicato sulla rivista *Znamja*, ha poi ottenuto il secondo posto nell'edizione del *Russkaja premia* del 2011, e l'autore russofono è stato infine insignito del premio nel 2013 per il suo *Demon Dekarta* (2014; Il demone di Cartesio).

⁷ Il brano è tratto da un'intervista inedita con Vladimir Rafeenko, redatta a Donec'k da Marco Puleri in data 8/11/2013.

indotto gli stessi intellettuali a non essere più “so certain about the country’s unity” (Blacker 2014a, 14). “Для Донецка и Севастополя Европа слишком далека... Поэтому там общество бурлит, а на востоке – тишина” (Kurkov, 28/11/2013; “L’Europa è troppo lontana per Donec e Sebastopoli... ecco perché nella pentola bolle solo metà acqua, mentre l’altra rimane fredda”, trad. it. di Kirchbach 2014, 33), scriveva Kurkov nel Novembre del 2013. Nel suo intervento intitolato “Ukraina i eë ‘dalnij’ i ‘bližnyj’ vostok” (2014; L’Ucraina ed il suo “Lontano” e “Vicino” Oriente), lo storico Andrej Portnov⁸ ripercorreva le diverse fasi del dibattito culturale nazionale durante il divampare della guerra nel Donbas, evidenziando il processo di “estraniamiento” delle regioni dell’“Oriente ucraino” dal corpo nazionale, portato avanti da parte dell’*intelligencija* ucraina. L’edificazione di nuove frontiere, tanto fisiche quanto ideologiche, poneva le sue radici, secondo lo studioso, nella “страх перед сложностью” (Portnov 2014; paura della complessità) di un’identità nazionale eterogenea. La ricerca dei difficili, ma significativi, compromessi, auspicata da Portnov, sembra trovare spazio nella produzione letteraria di quegli autori che decidono di vivere questa “complessità”. “Русскоязычный писатель Украины в настоящее время только мечтает быть услышанным и замеченным в своей стране” (Sventach 2014; Oggi lo scrittore russofono d’Ucraina sogna soltanto di essere ascoltato e riconosciuto nel suo paese), come afferma Rafeenko. Il diario di Elena Stjažkina (1968), scrittrice di lingua russa originaria di Donec’k, di cui in questa sede presentiamo un breve estratto, rappresenta un’operazione di difficile scandaglio identitario di fronte ai recenti eventi che hanno sconvolto il paese. Si tratta di un’enuciatazione “individuata” che si fa “collettiva”, proferita dai “margin”, da quell’*Oriente* che viene interiorizzato dal “corpo” dell’Ucraina: l’elaborazione di “an alternative to the ethnically and linguistically determined ‘national idea’” (Pirie 1996, 1080). Come osservavano lucidamente Gilles Deleuze e Félix Guattari, “si l’écrit est en marge ou à l’écart de sa communauté fragile, cette situation le met d’autant plus en mesure d’exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d’une autre conscience et d’une autre sensibilité” (Deleuze, Guattari 1975, 31-2). È proprio dalla sua “posizione minore” che in *Strana. Vojna. Ljubov’*. (Un paese. Una guerra. Un amore.) la scrittrice di Donec’k può raccontarci di “un paese” che diviene “Patria”.

⁸ Noto storico ucraino, nato a Dnipropetrovs’k nel 1979. Caporedattore della rivista *Ukrajina Moderna* (Ucraina moderna) e del portale di informazione scientifica *Historians.in.ua*.

⁹ “... précisément parce que les talents n’abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d’une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel «maître», et pourrait être séparée de l’énonciation collective” (Deleuze, Guattari 1975, 31).



Foto di Elena Stjažkina (2014)

Un paese. Una guerra. Un amore.

Elena Viktorovna Stjažkina

Nota introduttiva di Marco Puleri. Traduzione di Valentina Rossi
Università degli Studi di Firenze (<valentina.rossi@unifi.it>)

Elena Viktorovna Stjažkina nasce a Donec'k il 25 febbraio del 1968. Scrittrice e pubblicista russofona, è docente di Storia degli slavi presso l'Università nazionale di Donec'k. Finalista nell'edizione del 2012 del concorso letterario russo "Premija Belkina" (Premio intitolato a Ivan Petrovič Belkin), Stjažkina è stata di recente premiata con il terzo posto nella categoria "prosa breve" del "Russkaja premija", riconoscimento letterario rivolto agli autori russofoni residenti fuori dai confini della Federazione Russa. Nel corso della premiazione, che ha avuto luogo a Mosca il ventidue aprile del 2014, la scrittrice ha letto un suo componimento, intitolato "O ljubvi" (Sull'amore), dedicato alla situazione attuale dell'Ucraina. Il suo intervento era legato alla difficile situazione di una donna ucraina di origini russe, che si ritrova a doversi confrontare con lo "scontro" tra le sue profonde radici identitarie: "Потому что убить Украину - это убить меня. Русскую. И других - тоже русских" (Timofeeva 2014, <<http://www.novayagazeta.ru>>; Perché uccidere l'Ucraina, significa uccidere me, una russa. E uccidere altre persone, anch'esse russe). Nel suo diario inedito¹⁰, intitolato *Strana. Vojna. Ljubov'*, Stjažkina osserva il tragico susseguirsi degli scontri nelle città di Donec'k e Luhans'k, tramite appunti e riflessioni che ripercorrono le vicende a partire dal due Marzo del 2014 fino a giungere al diciotto Agosto dello stesso anno. Le pagine del diario che in questa sede proponiamo nella traduzione italiana a cura di Valentina Rossi, riprendono il percorso tracciato dalla scrittrice nel discorso pronunciato in occasione della premiazione di Mosca. Nel suo diario, Stjažkina si rivolge ad un immaginario interlocutore, cui narra la nascita dell'amore per un paese. All'incedere della Storia, della guerra, corrisponde la nascita di una "figlia", di una "Patria". "Все военные дневники – это история горя", scrive l'autrice nelle pagine finali del suo manoscritto¹¹, "Мы живы. У всех моих героев есть одна прерогатива: они не умира-

¹⁰ Il testo originale è accessibile online, in versione ridotta (Stjažkina 2014), sul sito del portale di informazione ucraino "OstroV": <<http://www.ostrov.org/general/politics/articles/438984/?pagen=2>> (11/2014). In questa sede presentiamo la prima edizione in lingua italiana. Ringraziamo la scrittrice per la liberatoria alla pubblicazione in LEA dell'originale e della traduzione italiana a cura di Valentina Rossi.

¹¹ Per le citazioni tratte dai *Diari* di Elena Stjažkina si fa riferimento alla data di redazione riportata sul manoscritto.



ют” (Stjažkina, 08/2014; Tutti i diari di guerra sono storie di dolore... noi siamo vivi. Tutti i miei eroi hanno una prerogativa: non muoiono).

Елена Стяжкина
Страна. Война. Любовь.

Elena Stjažkina
Un paese. Una guerra. Un amore.

Я никак тебя не называю. Я не знаю, к тебе обратиться. И сначала я даже не думала о том, что пишу это тебе. Для тебя.

Нет, я не ищу понимания. Я обвиняю. Хотя не имею, наверное, права.

Ты думаешь, мы хорошо с тобой знакомы? Сто сознательных дней вместе... Этого достаточно для того, чтобы ты узнал меня, а тебя?

Ты не читаешь моих книг. Говоришь об этом то едко, то устало. Ты то видишь в них диагноз, то чудовищную сложность, которая наводит на тебя тоску.

Обещаю: на этот раз все будет просто. Так, как бывает только на войне.

Чего я хочу?

Чтобы ты понял? Нет. Я уверена, что это невозможно. Сейчас для тебя это невозможно. А двадцати хороших светлых лет для “потом” у тебя уже нет. У моих друзей и знакомых уже нет даже завтра. Ты не сможешь этого понять.

Хочу ли я, чтобы тебе стало стыдно? Наверное. Хочу ли я, чтобы тебе стало больно? Да.

Ну вот и диагноз: все, как ты хотел. Садизм чистой воды.

Но я обещаю быть нежной.

И обвинения мои будут трогательными. И да, простыми.

Я буду обращаться к тебе так, как обращалась всегда. Иди сюда, как обращалась всегда. Иди сюда, как смотрю сюда, знаешь...

Io non ti do un nome. Non lo so, come rivolgermi a te. E all'inizio non pensavo nemmeno che avrei scritto questo a te. Per te.

No, non cerco comprensione. Io accuso. Anche se forse non ne ho il diritto.

Pensi che tu ed io ci conosciamo bene? Cento giorni consapevoli vissuti insieme... Questo basta a far sì che tu conosca me, ma te?

Non leggi i miei libri. Lo dici a volte con sarcasmo, a volte stancamente. A volte in essi vedi una diagnosi, a volte una mostruosa complessità, che ti trasmette angoscia.

Lo prometto: questa volta tutto sarà semplice. Come accade solo in tempo di guerra.

Che cosa voglio?

Che tu capisca? No. Sono convinta che questo sia impossibile. Ora per te questo è impossibile. E venti anni buoni a disposizione per un “radio-so avvenire” non ce li hai più. I miei amici e i miei conoscenti non hanno neanche un domani. No, non ce la farai a capirlo.

Forse voglio che tu provi vergogna? Probabile. Voglio forse che tu provi dolore? Sì.

Ed ecco la diagnosi, come tu volevi. Sadismo allo stato puro.

Ma prometto di essere dolce.

Anche le mie accuse saranno toccanti. E sì, semplici.

Mi rivolgerò a te così come ho fatto sempre. Vieni qui, guarda qui, sai...

Мой максимум – это ты. Может быть, ты единственный или последний человек, которому можно и нужно что-то объяснить.

Впрочем, если надо объяснять, то не надо объяснять...

С этой цитаты начинался мой первый текст. Текст о любви, которой ты не понимаешь.

Иногда, когда я смотрю на тебя, слушаю тебя, то думаю, что ты вообще не знаешь ничего о любви. А иногда думаю, что ошибаюсь.

Донецк, 2 марта

Зинаида Гиппиус когда-то сказала: “Если надо объяснять, то не надо объяснять”. Но это правило действует для любви. Для тех, кто умеет любить.

Тем, кто хочет ненавидеть, объяснять, наверное, надо...

Я – русская. После 16 января почувствовала себя экстремисткой. После 20 февраля – отчетливо – бандеровкой. И давно, еще с косы Тузлы – украинкой.

Я не знаю, как так получилось, что после затонувшей Атлантиды – СССР, в душе появилось и разрослось это чуть болезненное, тревожное и сладкое тоже ощущение: жила-была страна, а оказалось – Родина.

Il massimo a cui posso ambire, questo sei tu. Sei forse l'unico o l'ultimo uomo al quale è possibile ed è necessario spiegare qualcosa.

D'altra parte, se è bene spiegare, sarà bene non spiegare.

Con questa citazione cominciava il mio primo testo. Un testo sull'amore, quello che tu non capisci.

A volte, quando ti guardo, ti ascolto, penso che tu non sappia assolutamente nulla dell'amore. A volte invece penso di sbagliarmi.

Donéc'k, 2 marzo 2014

Zinaida Gippius¹² una volta ha detto: “Se è bene spiegare, sarà bene non spiegare”. Ma questa regola funziona per l'amore. Per chi è capace di amare.

A chi vuole odiare sarà bene, probabilmente spiegare...

Io sono russa. Dopo il 16 gennaio ho sentito di essere un'estremista. Dopo il 20 febbraio ho sentito – distintamente – di essere una seguace di Bandéra.¹³ E da molto, già dai tempi dell'istmo di Tuzla,¹⁴ ho sentito di essere ucraina.

Non so come sia successo che, dopo l'affondamento di Atlantide – dell'URSS – nell'anima sia emerso e cresciuto un lieve senso di dolore, inquietante e dolce insieme: c'era una volta un paese, ed era, ho scoperto, la mia Patria.

¹² Zinaida Gippius (1869-1945): poetessa, scrittrice e saggista russa, una delle figure di spicco del simbolismo russo.

¹³ Nel testo *bandérovka*. *Bandérovcy* erano originariamente chiamati i membri dell'Organizzazione dei Nazionalisti Ucraini, guidati a cavallo della seconda guerra mondiale da Stepan Andrijojvyč Bandéra (1909-1959), figura controversa della storia ucraina recente. Il termine *bandérovcy* era di frequente utilizzato nella propaganda sovietica per definire le frange indipendentiste ucraine, ed è oggi tornato in voga nel discorso politico russo per etichettare con sfumatura dispregiativa i partecipanti alle recenti manifestazioni di protesta ed in genere i movimenti nazionalisti ucraini.

¹⁴ *Kòsa Tuzla*: l'istmo di Tuzla, lingua di terra che legava la Crimea alla Russia, e che venne spazzata via da una tempesta nel 1925. Nel 2003 la contesa sull'appartenenza territoriale dell'isola di Tuzla ha provocato una crisi nei rapporti diplomatici tra Russia e Ucraina.

Украина – моя родина. Русский язык – мой родной язык. И пусть меня спасает Пушкин. И освобождает от печалей и волнений тоже – Пушкин.

Пушкин, а не Путин.

Я – русская украинка, экстремистка, бандеровка и националистка.

И мой - уже не теоретический - интерес заключается в том, с каким чувством будет стрелять в меня российский солдат.

С чувством выполненного долга? Глубокого удовлетворения? Печали о том, что я предала великую Россию? Будет стрелять и плакать?

Прости, Россия, и я прощаю тебя в это воскресенье. Прости за то, что писала на русском книги, читала лекции и любила тоже на русском.

Прости за то, что и дальше буду мечтать, думать и тревожиться на русском языке. А твой солдат придет и избавит меня от тревог.

Это, наверно, трудно – убивать тех, кто говорит с тобой на одном языке.

Уникальный шанс попробовать это на вкус сейчас есть.

Прости, Россия, но к нам не придут бандеровцы. Они не пришли, чтобы мстить и после войны. Они умирали там, в Западной Украине, за свою землю, за свой язык, за свое право быть свободными. И почти все они умерли. Кто-то от пуль, кто-то от старости.

Бандеровцев уже нет.

И убивать придется нас. И русских украинцев, и тех, кто сегодня кричит: “Россия, Россия” - тоже. Пуля – дура, штык – молодец. Саперная лопатка – вообще дама с интеллектом.

L'Ucraina è la mia patria. Il russo è la mia lingua materna. E che sia allora Púškin a salvarmi. E a liberarmi dai dispiacere e dalle preoccupazioni sia sempre lui: Púškin.

Púškin, e non Pútin.

Io sono un'ucraina russa, un'estremista, seguace di Bandéra e nazionalista.

E quello che mi interessa - non più a livello teorico - è sapere cosa proverà un soldato russo quando mi sparerà addosso.

La sensazione di aver compiuto il proprio dovere? Un senso di profonda soddisfazione? Un senso di tristezza, per il fatto che io ho tradito la grande Russia?

Sparerà piangendo? Perdonami, Russia, e io perdono te in questa domenica. Perdonami, per il fatto di aver scritto libri, di aver insegnato e di aver anche amato in russo. Perdonami, per il fatto che anche in futuro sognerò, penserò e mi preoccuperò in russo. Ma un tuo soldato arriverà e mi libererà dalle preoccupazioni.

Probabilmente è una cosa difficile: uccidere chi ti parla nella tua stessa lingua. L'occasione imperdibile di poterlo sperimentare di persona adesso c'è.

Russia, perdonami, ma da noi non arriveranno i seguaci di Bandéra. Non sono arrivati per vendicarsi neanche dopo la guerra. Sono morti lì, nell'Ucraina occidentale, per la loro terra, per la loro lingua, per il loro diritto di essere liberi. Di seguaci di Bandéra non ce ne sono più.

E toccherà uccidere noi. Sia gli ucraini russi, sia quelli che oggi gridano: “Russia, Russia” - pure loro. La pallottola è stupida, la baionetta è una brava ragazza.¹⁵

¹⁵ Frase proverbiale tratta dal manuale di battaglia *Naiika pobežďat'* (L'arte di vincere, 1806) scritto dal generale russo Aleksàndr Vasil'evič Suvòrov (1730-1800). Il riferimento è al preferibile uso delle armi bianche, che permettono di colpire con precisione il bersaglio, rispetto alle armi da fuoco.

Если в надежных руках...
 У тебя надежные руки и ты
 придешь к нам с саперной ло-
 паткой? Принудишь нас к брат-
 ству? (меня, если что, лучше к брат-
 ству). Ты сделаешь нам
 Осетию. И, ура, нас при знает
 республика Науру? Жить будем
 с огородов, а читать станем, как
 у Аверченко, буквы, созданные
 виселицами? Рай...
 Знаешь, я дружу с разными
 людьми. Среди них есть насто-
 ящие урки и настоящие ака-
 демки, гении и карьеристы,
 городские сумасшедшие и бур-
 жуи. С национальностями тоже
 – колоритно. Мои друзья порой
 сами не знают, какую кровь объ-
 явить в себе главной.
 Ты не поверишь, но урки
 Донецка готовы идти в парти-
 занские отряды, чтобы воевать
 за Украину.
 А буржуи, последний день которых
 еще не пришел, собираются заку-
 пать оружие. Кстати, ворованное.
 У россиян.

La pala da trincea¹⁶ è per definizione
 una signora che usa la testa.
 Se in mani affidabili...
 Hai mani affidabili e verrai da noi con
 una pala da trincea? Ci imporrai la fra-
 tellanza? (a me, nel caso, meglio im-
 porre la sorellanza). Creerai per noi
 l'Ossezia.¹⁷ E, urrà, ci riconoscerà la re-
 pubblica di Nauru!¹⁸ Vivremo dei frutti
 dell'orto, e cominceremo a leggere, co-
 me in Avérčenko, le lettere disegnate dai
 corpi degli impiccati?¹⁹ Un paradiso...
 Sai, io ho come amici persone assai di-
 verse. Tra loro ci sono veri e propri
 criminali e autentici studiosi, geni e car-
 rieristi, matti di città e ricchi borghesi.
 Dal punto di vista delle nazionalità pure
 il panorama è variopinto. I miei amici a
 volte non sanno essi stessi quale linea di
 sangue dichiarare come principale.
 Non ci crederai, ma i criminali di
 Donéc'k sono pronti a entrare nelle fi-
 le dei partigiani, per combattere per
 l'Ucraina.
 E i ricchi borghesi, il cui ultimo giorno
 non è ancora arrivato, si apprestano a
 fare incetta di armi. Rubate, tra l'altro.
 Ai russi.

¹⁶ *Sapěrnaja lopàtka*: piccola pala con un'estremità affilata. Veniva utilizzata dai corpi speciali dell'esercito sovietico come arma bianca nei combattimenti a distanza ravvicinata.

¹⁷ Regione del Caucaso settentrionale, posizionata ai confini tra la Georgia e la Russia. Dopo lo scioglimento dell'URSS l'Ossezia del Nord è entrata a far parte, come repubblica autonoma, della Federazione russa; l'Ossezia del Sud, regione autonoma collocata all'interno della Georgia, a seguito di due guerre contro l'esercito georgiano (1991-1992, 2008) appoggiate dalle forze armate russe, si è proclamata repubblica indipendente, riconosciuta dalla Russia.

Мне жаль, что многие из тех, кем я дорожу, нарядили души в бескозырки и, выпив законные двести, орут на улицах: “Врагу не сдастся наш гордый ‘Варяг’”.

Не сдастся, да. Он – сознательно топится.

Прости меня, Россия, но я не понимаю, зачем ты хочешь утопить свой “Варяг” в степях Украины, взяв на борт моих и своих соотечественников.

Мне трудно тебе объяснить, но Донецк – это мой город, Украина – моя страна. И если ты хочешь убить меня за это, то кто тогда будет говорить с тобой на русском языке? Прости меня, Россия. И я прощаю тебя в это воскресенье. Потому что знаю: российский народ – это не резиновые пупсы из Совета Федерации. Это Люди, которых ты не видишь точно также, как не видишь Украину.

Mi dispiace che molti di coloro che io ho cari abbiano adornato le loro anime con dei berretti da marinaio²⁰ e che, dopo aver bevuto i 200 grammi consentiti,²¹ strillino per strada “Al nemico non si arrende il nostro fiero ‘Varjåg’”.²²

Non si arrende, no. Si lascia consapevolmente affondare.

Russia, perdonami, ma io non capisco perché vuoi far affondare il tuo “Varjåg” nelle steppe dell’Ucraina, dopo aver preso a bordo i miei e i tuoi compatrioti.

Mi è difficile spiegartelo, ma Donéc’k è la mia città, l’Ucraina è il mio paese.

E se tu vuoi uccidermi per questo, chi parlerà poi con te in russo?

Perdonami, Russia. E io perdono te in questa domenica. Perché lo so: il popolo russo non è fatto di pupazzi di gomma, come quelli del Consiglio della Federazione. È fatto di Persone, che tu non vedi, proprio come non vedi l’Ucraina.

¹⁸ La Repubblica di Nauru, stato insulare dell’Oceania, è composta da una sola isola di 21 km² con 10.000 abitanti. L’isola più vicina a Nauru si trova a 288 km a est. Nel testo l’assonanza tra *ura* (evviva) e *nauru* sottolinea il tono ironico della frase.

¹⁹ Arkàdij Timoféevič Avérčenko (1881-1925), scrittore satirico e umorista, nato nella città di Sebastopoli in Crimea e affermatosi poi come scrittore di successo a San Pietroburgo. Il riferimento è al racconto *Ėvoljúcija rússkoj knigi* (L’evoluzione del libro russo), pubblicato a Parigi, dopo l’emigrazione, nel 1921.

²⁰ *Beskozýrka*: berretto senza visiera, accessorio dell’uniforme militare, specificamente della marina. È diventato uno dei simboli del patriottismo russo.

²¹ Nell’esercito sovietico era la dose di vodka consentita ai soldati prima della battaglia.

²² *Varjåg*: nome dell’incrociatore russo che durante la guerra russo-giapponese del 1904-1905 fu fatto affondare dall’equipaggio per evitare che cadesse in mani nemiche. Il brano citato nel testo è tratto da una nota canzone russa, ispirata all’ode *Der Warjag* del poeta austriaco Rudolf Greinz (1866-1942).

Не видеть Украину – это болезнь. Спроси у Януковича, чем она заканчивается.

И вот еще что: я ходила сегодня на митинг за свою страну и против войны. Он был немногочисленный. Во всяком случае, уступающий по боевой и тактической подготовке тому, что украсил себя твоими, Россия, флагами. Флагами и почему-то водкой.

Твои ряженные матросы кричали нам: “Вон из страны”. И, конечно, “Россия! Россия!”.

Пару раз обещали убить.

Но есть такое правило Майдана: когда не знаешь, что делать, когда тебе страшно, когда опускаются руки, пой гимн.

Гимн Украины очень хорошо отгоняет бесов.

Попробуй. Средство верное: “Ще не вмерла Україна, ні слава, ні воля...”.

Non vedere l'Ucraina è una malattia. Chiedilo a Janukóvič,²³ come va a finire.

Ah, un'altra cosa: oggi sono andata a una manifestazione per il mio paese e contro la guerra. Non era molto partecipata. In ogni caso, inferiore quanto a preparazione atletica e tattica rispetto a quella che si fregiava, Russia, delle tue bandiere. Delle bandiere e, chissà perché, della vodka.

I tuoi marinai mascherati gridavano a noi: “Fuori dal paese”. E, ovviamente, “Russia, Russia!”.

Un paio di volte hanno promesso di ucciderci.

Ma esiste una regola di Majdàn:²⁴ quando non sai che fare, quando hai paura, quando ti cascano le braccia, canta un inno.

L'inno dell'Ucraina va molto bene per cacciare i demoni.

Provaci. È un metodo infallibile:

“Ancora non è morta l'Ucraina, né la gloria, né la libertà...”.²⁵

²³ Viktor Fëdorovyč Janukóvič (1950-), politico ucraino, presidente dell'Ucraina dal 2010 al 2014. Il 22 febbraio 2014, a seguito del degenerare delle proteste e dei disordini svoltisi a Kiev, i manifestanti chiedono le dimissioni di Janukóvič che, ormai circondato, fugge dalla capitale Kiev facendo perdere le sue tracce. Il Parlamento ucraino vota a larghissima maggioranza la richiesta di *impeachment* presentata dalle opposizioni e determina l'immediata decadenza di Janukóvič dalla carica di Presidente della Repubblica.

²⁴ Riferimento all'occupazione pacifica della Piazza dell'Indipendenza (*Majdán Nezaléžnosti*) di Kiev, cominciata la notte del 21 novembre 2013, a seguito della sospensione da parte del Governo ucraino di un accordo di associazione tra l'Ucraina e l'Unione europea. La piazza era già stata teatro della “Rivoluzione Arancione” del 2004.

²⁵ Inizio di un poema patriottico di Pavlo Čubín'skij (pubblicato nel 1863) che dal 1991 in poi venne di fatto utilizzato come testo dell'inno nazionale ucraino. Nel 2006, in occasione dell'adozione ufficiale, il Parlamento ucraino fece modificare il primo verso del poema in “Non è ancora morta dell'Ucraina né la gloria, né la libertà...”, eliminando così il riferimento alla morte dell'Ucraina come nazione. L'autrice cita qui il testo originale e non la versione ufficiale dell'inno.

Шинель. Луганск. 2 марта
 Дед хранил шинель, которая
 пахла войной. Ее чистили, летом
 вывешивали на балкон — на
 солнце, нежно упаковывали
 в специально сшитый чехол с
 кармашками. В кармашках лежал
 нафталин. Но шинель пахла войной.
 Жили всегда тесно. И сейчас. Но
 обеденный стол — под белой
 крахмальной скатертью. Обед —
 поздний ужин. Dinner. И локти на
 стол — никто и никогда.
 Оторванные от родины, которая
 то ли сама сгнула, то ли
 переродилась за двадцать лет, а
 то ли восстала из ада и пепла, они
 чувствовали себя сиротами. Город,
 куда дед вернулся с войны, почти
 не менялся. Но между ним и той
 родиной, что рухнула и вернулась,
 двадцать с лишним лет была
 граница.
 Шинель пахла войной. И младший
 из них, тот, кому было почти
 сорок, достал ее из шкафа, из
 чехла. Надел и вышел на улицу.
 Улицами своего города он
 возвращался на Родину.
 Радостно выкрикивал имя.
 И другие тоже выкрикивали.
 Единомышленники. Без улыбок и
 без зубов. Залитые яростью глаза.
 Биты. Он знал, что это народ.
 Рассерженный и отчаявшийся.
 Безработный, спитый, готовый на
 все — и на войну, и на то, чтобы
 смести эту чертову границу.
 — Эй, дядя, закурить не найдется?
 — Не курю, — строго ответил он.

Il cappotto. Luhàns'k. 2 marzo 2014
 Mio nonno conservava nell'armadio un
 cappotto che odorava di guerra. Lo la-
 vavano, d'estate lo appendevano fuori al
 balcone — al sole, lo riponevano con cu-
 ra in un'apposita fodera con delle piccole
 tasche. Le tasche contenevano naftalina.
 Ma il cappotto odorava di guerra.
 Hanno sempre vissuto in spazi ristretti.
 Così anche adesso. Ma la tavola da pranzo
 era apparecchiata con una bianca tovaglia
 inamidata. Il pranzo era una cena ad ora
 tarda. Dinner. E i gomiti sul tavolo non li
 metteva mai nessuno.
 Strappati dalla loro patria, che non si sa-
 peva se fosse sparita nel nulla, se si fosse
 rigenerata completamente in venti anni, o
 se si fosse invece risollecata dall'inferno e
 dalle proprie ceneri, si sentivano orfani. La
 città in cui mio nonno era tornato dalla
 guerra non era cambiata quasi per niente.
 Ma tra lui e quella patria, che era svanita
 ed era tornata, per più di venti anni c'era
 stato un confine.²⁶
 Il cappotto odorava di guerra. E il più
 giovane di loro, quello che aveva quasi
 quarant'anni, lo tolse dall'armadio e dalla
 fodera. Lo indossò e uscì in strada.
 Attraverso le strade della sua città ritorna-
 va in patria. Gioiosamente ne gridava il
 nome. E anche altri lo gridavano. Quelli
 che la pensavano come lui. Senza sorrisi e
 senza denti. Gli occhi iniettati di rabbia.
 Sconfitti. Lui lo sapeva che quello era il
 popolo. Consumato dalla rabbia e dalla
 disperazione. Senza lavoro, in preda all'al-
 cool, pronto a tutto: anche alla guerra, an-
 che a spazzare via quel maledetto confine.
 — Ehi, amico, ce l'hai una sigaretta?
 — Non fumo — rispose severamente lui.

²⁶ Per un soldato della Repubblica socialista sovietica ucraina, reduce dalla seconda guerra mondiale (la "Grande guerra patriottica", 1941-1945) la Russia e l'Ucraina erano

— Засланный, что ли? С Киева, да?
 — Народ в шапках обступает его.
 Кто-то толкает в плечо, потом — под-
 ло — под колени. Он падает.
 — Порезать ты, дядя? Или так
 признаешься?
 Не хватает воздуха. Он закрывает
 глаза, чтобы не видеть. Он хочет ска-
 зать им: "Я — свой". Но почему-то не
 может.
 Шинель пахнет войной.

Можно ли полюбить в строго назна-
 ченное время? Например, в суббо-
 ту, в девятнадцать двадцать две по
 Москве?
 Раньше я думала, что время рожде-
 ния детей, написанное на боль-
 ничных клеенках, — это какая-то
 врачебная формальность. Потом под-
 руга сказала, что это важно для горо-
 скопов. Часы и минуты, а не только
 день и месяц. Потрясающая вари-
 ативность — отсюда. Судьба человека
 зависит от того, как стоит или не сто-
 ит в перигеях и апогеях Солнце.
 Чтобы хорошенько сойти с ума, надо
 родить.
 Цифры на клеенке — это время, ко-
 торым точно обозначается приход
 любви.
 Наверное, не у всех. Но многие пом-
 нят, знают.
 Ты берешь детеныша на руки, загля-
 дываешь в глаза — и пропадаешь.
 Тонешь. Без всякого сопротивления
 тонешь-уплываешь в счастье, которо-
 му нет границ.

— Che sei un informatore? Vieni da
 Kiev, vero? — Uomini col colbacco lo
 accerchiano. Qualcuno gli dà una bot-
 ta sulla spalla, poi, con cattiveria, sotto
 alle ginocchia. Cade.
 — Dobbiamo tagliarti la gola, amico?
 Oppure confessi?
 Gli manca l'aria. Chiude gli occhi per
 non vedere. Vuole dire loro: "Io sono uno
 dei vostri". Ma chissà perché non può.
 Il cappotto odora di guerra.

È possibile innamorarsi a un'ora ri-
 gorosamente stabilita? Ad esempio,
 sabato alle diciannove e venti ora di
 Mosca?
 Prima pensavo che l'ora di nascita dei
 bambini scritta sui braccialetti degli
 ospedali fosse una qualche formalità
 medica. Poi un'amica mi ha detto che
 questo ha importanza per gli oroscopi.
 L'ora e i minuti, e non solo il giorno e
 il mese. L'estrema variabilità deriva da
 questo. Il destino di un uomo dipende
 da come il Sole si trovi o non si trovi
 nei perigei e negli apogei.
 Per impazzire per benino bisogna
 partorire.
 Le cifre sul braccialetto sono l'o-
 ra che indica con esattezza l'arrivo
 dell'amore.
 Probabilmente non succede a tutti.
 Ma molti ricordano, sanno.
 Prendi il piccolo in braccio, lo guar-
 di di sfuggita negli occhi... e ti perdi.
 Sprofondi. Senza opporre alcuna re-
 sistenza sprofondi in una felicità che
 non ha confini.

parte di una stessa "patria". Il ventennio a cui si fa riferimento nel testo è quello successivo al dissolversi dell'URSS e alla nascita della Federazione Russa e della Repubblica Ucraina (1991): l'esistenza di un confine tra i due stati non impediva agli abitanti russofoni dell'Ucraina orientale di percepire il riproporsi della Russia come potenza egemone quale segnale di una "rinascita" dell'Unione Sovietica.

Потом, после все взрослые мысли о том, что дети — это хлопоты и бесконечная усталость, что они вырастают не такими, как хочется, что благодарности не будет и не ждите даже, что между пеленками и зеленками можно не заметить, как пройдет жизнь и подкрадется старость, что ни стакана воды, ни куска хлеба, что дети — предатели и, если кого и будут любить беззаветно, то только своих детей, наших внуков. . .

Потом, после — пророчества сбудутся почти все, а надежды — нет. Почти не сбудутся. Потом все будет не так остро, не так ясно, не так чисто, как в тот первый раз. Но это уже никуда не денется. “Окситоцин, чисто гормональные штуки, — говорит мой приятель-врач. — У мужчин все по-другому”.

Это хорошо, что у них по-другому.

Поэтому они и сходят с ума в Наполеонов и Бэтменов.

Хотя моя нынешняя мания величия — масштабнее.

В субботу, в девятнадцать двадцать две я взяла на руки Украину. Длинные схватки, двадцать три года. Могла бы уже и не родиться.

Я взяла ее на руки, заглянула в глаза и пропала. Маленькая моя, золотая, бедненькая, единственная. . . Счастье мое глупое. Радость. . .

Сейчас уже пошли пеленки, усталость и сердитость. Иногда она ведет себя плохо. Но если всех непослушных и орущих детей мы будем отдавать на усыновление, то зачем вообще жить? Так что я целую ее в макушку, вдыхаю запах. Люблю. Иногда она даже дает мне поспать.

Родина-дитя. Не мать.

Как-то так. . .

Poi, dopo, vengono tutti i pensieri da adulti sul fatto che i bambini significano impegno e una stanchezza infinita, che non vengono su come noi vorremmo, che non saranno riconoscanti e quindi meglio non aspettarselo nemmeno, che tra pannolini e disinfettanti ci si può non accorgere di come la vita passi e la vecchiaia si avvicini furtivamente, che non avrai in cambio nemmeno un tozzo di pane e un bicchiere d'acqua, che i figli sono traditori e, se pure ameranno qualcuno incondizionatamente, ameranno solo i loro figli, i nostri nipoti. . .

Poi, dopo. . . le profezie si avvereranno quasi tutte, le speranze no. Quasi nessuna. Poi non sarà più tutto così intenso, così chiaro, così pulito, come in quel primo giorno. Ma quello resterà comunque con te.

“Ossitocina, si tratta solo di ormoni, — dice un mio amico medico. — Per gli uomini è tutto diverso”.

È un bene, che per loro sia diverso. È per questo che impazziscono credendo di essere Napoleone e Batman.

Eppure la mia attuale mania di grandezza è di dimensioni ancora più ampie.

Sabato alle diciannove e ventidue ho preso in braccio l'Ucraina. Un lungo travaglio, ventitré anni.²⁷ Poteva anche non farcela a nascere.

L'ho presa in braccio, l'ho guardata di sfuggita negli occhi e mi sono persa. Piccola mia, tesoro mio, mia povera, unica figlia. . . Che stupida felicità, la mia. Che gioia. . .

Ora sono già passati i pannolini, la stanchezza e l'irritazione. A volte si comporta male. Ma se daremo via in adozione tutti i bambini che non obbediscono e strillano, quale motivo ci resta per vivere?

Per cui le do un bacio sulla testa, ne respiro il profumo. La amo. A volte mi permette perfino di dormire.

La patria è figlia. Non madre.

Qualcosa del genere. . .

²⁷ Il termine *schvátka* (combattimento, scontro) al plurale ha anche il significato di “dolori, doglie”.

Riferimenti bibliografici

- Anderson Benedict (1983), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York (NY), Verso.
- Blacker Uilleam (2014), “Blurred Lines: Russian Literature and Cultural Diversity in Ukraine”, *The Calvert Journal*, <<http://calvertjournal.com/comment/show/2176/russian-culture-in-ukraine-literature>> (10/2014).
- (2014a), “One Country?”, *Times Literary Supplement*, 09/05/2014, 14, <http://www.the-tls.co.uk/tls/multimedia/archive/01066/contents_1066806a.pdf>.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit. Trad. it. di Alessandro Serra (2010), *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.
- Dubinjanskaja Jana (2014), “Problema, ktoroj u nas net” (Il problema che non abbiamo), *Forbes Ukraina*, <<http://forbes.ua/woman/1375602-problema-ktoroj-u-nas-net>> (10/2014).
- Finnin Rory (2013), “Ukrainians: Expect-the-Unexpected Nation”, *Crashh*, <<http://www.crashh.cam.ac.uk/blog/post/ukrainians-expect-the-unexpected-nation>> (10/2014).
- Kratochvil Alexander (2014), “The Writers and the Maidan”, *Euxeinos: Governance and Culture in the Black Sea Region* 13, 32-36.
- Kravčenko Vladimir (2010), *Char'kov/Charkiv: Stolica Pogranic'ja* (Char'kov/Charkiv: Capitale di confine), Vilnius, Evropejskij Gumanitarnyj Universitet.
- Kurkov Andrej (2014), *Ukrainisches Tagebuch: Aufzeichnungen aus dem Herzen des Protests: aus dem Russischen von Steffen Beilich*, Innsbruck, Haymon Verlag. Trad. it. di Sybille Kirchbach (2014), *Diari ucraini: un reportage dal cuore della protesta*, Rovereto, Keller editore.
- McGrane Sally (2014), “The abuse of Ukraine’s Best Known Poet”, *The New Yorker*, <<http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-abuse-of-ukraines-best-known-poet>> (10/2014).
- Morev Gleb (2014), “Andrej Poljakov: ‘Ja ne znaju čto takoe byt’ russkim” (Andrej Poljakov: ‘Non so cosa significhi essere russo’), *Colta.ru*, <<http://www.colta.ru/articles/literature/3386>> (10/2014).
- Nazarenko Michail (2005), *Real'nost' čuda* (La realtà del meraviglioso), Kiev, Moj Kompjuter.
- Pomerancev Igor' (2014), “Ukraina. Pisatel' i Vojna” (Ucraina. Lo scrittore e la guerra), *Radio Svoboda*, <<http://www.svoboda.org/content/article/26624504.html>> (10/2014).
- Pirie P.S. (1996), “National Identity and Politics in Southern and Eastern Ukraine”, *Europe-Asia Studies*, 48, 1079-1104.
- Portnov Andrej (2014), “Ukraina i eë dalnij i ‘bližnij’ vostok” (L’Ucraina ed il suo ‘Lontano’ e ‘Vicino’ Oriente), *Uroki istorii*, <<http://www.urokiistorii.ru/blogs/andrei-portnov/52153>> (10/2014).
- Roccucci Adriano (2014), “La matrice sovietica dello stato ucraino”, *Limes. Rivista italiana di geopolitica* 4, 29-44.
- Stjažkina E.V. (2014), “Prosti, Rossija, i ja proščaju” (Perdonami, Russia, ed io ti perdono), *Ostrov*, <<http://www.ostro.org/general/politics/articles/438984/?pagen=2>> (10/2014).

- Sventach Anna (2014), "Feodal'no-promyšlennyj idiotizm kak filosofija vlasti" (L'idiomatismo feudale-industriale come filosofia del potere), *Den'*, <<http://m.day.kiev.ua/ru/article/ukraincy-chitayte/feodalno-promyshlennyj-idiotizm-kak-filosofiya-vlasti>> (10/2014).
- Timofeeva Ol'ga, "Mesto vstreči povsjudu" (Il punto d'incontro di tutte le parti), *Novaja Gazeta*, <<http://www.novayagazeta.ru/arts/63334.html>> (10/2014).
- Zaharchenko Tanya (2014), "A Ukrainian Thesaurus in Russian", *The King's Review*, <<http://kingsreview.co.uk/magazine/blog/2014/05/15/ukrainian-thesaurus/>> (10/2014).

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur:

Norma e letteratura

Sezione a cura di Silvia Lafuente

Norma e letteratura Premessa

Silvia Lafuente

Università degli Studi di Firenze (<silviadelvalle.lafuente@unifi.it>)

Nel 2009, nella Facoltà di Lettere e Filosofia (dal 2013 Scuola di Studi Umanistici e della Formazione) dell'Università degli Studi di Firenze, John Denton, professore di Lingua inglese, e Silvia Lafuente, ricercatrice e docente di discipline ispano-americane, con l'intento di promuovere sinergie interdisciplinari nell'ambito della didattica delle lingue e letterature europee e americane, hanno avviato le *Giornate di Studio*, uno spazio specificamente dedicato alla discussione sulla metodologia e sui contenuti, sulla cultura e sul senso dello studio linguistico-letterario. Da cinque anni dunque, con cadenza annuale, le pratiche di insegnamento/apprendimento diventano oggetto di riflessione in uno scambio aperto tra docenti e studenti di vari settori scientifico-disciplinari.

La *IV Giornata di Studio*, organizzata nel 2012, ha affrontato i concetti di norma e di deviazione, ovvero di scarto della norma nel linguaggio letterario, da molteplici punti di vista: linguistico, letterario, culturale, storico e sociale. Nel loro insieme, i vari indirizzi di ricerca adottati dagli autori dei sette contributi proposti a LEA, mettono in evidenza le potenzialità della *lingua della letteratura* nelle esperienze linguistiche e intellettuali delle comunità culturali. Se, come noto, il testo letterario "costringe" al dialogo, attraverso di esso si entra in altri mondi che, a loro volta, "costringono" ad entrare in altre lingue e in altri testi. In questo senso i testi letterari rappresentano insieme la norma e lo scarto dalla norma poiché, sfruttando tutte le proprietà del sistema linguistico, si spingono costantemente, nel loro agire linguistico, fino al limite estremo della norma, fino ad assumere, a volte, secondo proprie intrinseche necessità, forme spontanee della lingua parlata. Nella prospettiva di questa tematica, i sette contributi propongono itinerari di interpretazione della modernità letteraria argentina (Silvia Lafuente, Arianna Fiore, Carolina Argenta), peruviana (Andrea Spadola), portoghese (Michela Graziani) e spagnola (Salomé Vuelta García, Coral García).

Il contributo proposto da Lafuente segue un iter di riflessione che parte dal fenomeno di *esclusione* della lingua orale spontanea dallo spazio culturale, tenendo presente la doppia classificazione che la riguarda nell'ambito de-



gli studi linguistici, dove, per un verso, viene classificata come “realizzazione imperfetta” della lingua scritta e, quindi, come un sottosistema grammaticale della lingua standard colta. Per l’altro verso, la prospettiva linguistica non esclude la definizione della lingua orale spontanea come sistema autonomo che, governato da proprie norme e pertanto dotato di una specifica grammaticalità, acquista legittimità.

Lafuente presenta un esempio particolarmente indicativo della costruzione della modernità letteraria d’ambito ispanoamericano mostrando come, in un momento fortemente critico della ricerca dell’identità linguistica nazionale attraverso l’oralità – all’inizio del Novecento, con l’arrivo in Argentina di migliaia di immigranti e con la rapida entrata del gergo e del *criollismo* linguistico nella lingua colloquiale, – si venga a creare una profonda ambivalenza nell’uso della lingua orale, in un altrettanto profondo contrasto con il codice della lingua scritta e, inoltre, come tale processo abbia ampie e intense ripercussioni nel campo letterario. Nelle prime decadi del Novecento lo scrittore argentino, con l’ambizione di diventare scrittore di professione, è attirato verso il linguaggio colloquiale col desiderio di potenziare di verismo certi personaggi. Attingono all’oralità (emarginandola) anche quegli autori di sinistra del Gruppo di Boedo (S. Lafuente, *infra*, 105-119), che sentivano il bisogno di attribuire alla scrittura finalità pedagogiche. Perfino gli scrittori d’avanguardia, interessati a sfruttare il carattere sovversivo dell’oralità, percorrevano il binario dell’*insubordinazione* linguistica. Infine, nelle opere narrative e poetiche degli scrittori dei primi anni Sessanta del Novecento l’espressione orale, ormai percepita come produttrice di identità nazionale e di cultura “prestigiosa”, sarà riconosciuta capace di strutturare un autentico linguaggio letterario argentino.

Sempre in ambito argentino, Arianna Fiore e Carolina Argenta rivolgono l’attenzione alla *devianza* linguistica, culturale, sociale e politica, studiando come questo fenomeno trovi espressione nella letteratura novecentesca.

Arianna Fiore, nell’analisi dedicata all’opera *La junta luz* (Parigi 1982) – unica prova teatrale del poeta argentino Juan Gelman (1930-2014), pubblicata successivamente a Buenos Aires nel 1985, – esaminando il fenomeno della *trasgressione linguistica*, principale caratteristica della seconda fase del pensiero e dell’attività poetica di Gelman, mostra come l’autore, con tale procedimento, ri-crei un linguaggio personale che mette in luce la rigidità della *norma*. Se intendiamo la norma come “canone”, in effetti ci troviamo di fronte alla *devianza* quando l’autore procede con scelte “fuori canone”, cambiando l’organizzazione e la natura del fenomeno linguistico canonizzato/standardizzato. La lesione della norma linguistica arriva, nell’opera di Gelman, a intaccare l’organicità sintattico-semantica e, ancora più in profondità, la testualità ai suoi diversi livelli di manifestazione. Il procedimento della *trasgressione*, nel Gelman della *Junta luz*, va in effetti al di là dell’aspetto linguistico, estendendosi fino al genere e rendendo difficile l’individua-

zione del limite fra teatro e poema drammatico o lirico. Da questo punto di vista il poeta lancia una sfida a ogni interpretazione semplificatoria degli studi di genere. Anche l'*interestualità*, rimarcata da Fiore come fenomeno di *devianza* utilizzato da Gelman, più che richiamare la complessità linguistica e culturale, porta l'attenzione sulla questione poetica della relazione e alla sua espressione mediante i contenuti e, soprattutto, i suoi stessi processi.

Carolina Argenta studia il fenomeno della *trasgressione* nell'opera della poetessa Susana Thénon (1935-1991). In Thénon la violazione dei canoni si concentra, da una parte, nell'operazione poetica dell'abbattimento dei muri ideologici, molto radicati nell'Argentina dell'epoca in cui la Thénon comincia a scrivere e, dall'altra, nell'assumere molti degli aspetti di trasgressione della generazione degli anni 1960, per colpire il bersaglio delle credenze della classe sociale cui apparteneva. Lacerazione – fra mondi contrapposti – e dissenso permettono, nello spazio che la poesia disegna, l'annullamento totale dei limiti del linguaggio, insieme con un'operazione d'*inclusione* e re-significazione del linguaggio quotidiano, informale, analogamente a quanto era avvenuto nella poesia argentina degli anni Sessanta. Con una novità: la poesia di Thénon oltrepassa il limite di ciò che tradizionalmente era concesso di dire a una donna. In sintesi, la presentazione di Carolina Argenta permette di intravedere come nella poesia di Thénon il "rifiuto della norma" (la devianza) assuma caratteri programmatici e radicali, a partire da esigenze sia linguistiche e letterarie che sociali e politiche.

Con l'analisi del romanzo *La Familia de Pascual Duarte* (1942) di Camilo José Cela (1916-2002), che dà inizio nella Spagna del dopoguerra alla corrente realista e sociale, anche Salomé Vuelta propone lo studio dell'oralità, legittimata dalla corrispondenza biunivoca autore/lettore, nel contesto spagnolo europeo. L'articolo mette in luce come nell'arte di Cela l'impressione di realtà e, insieme, il senso di autenticità del romanzo emergano dal linguaggio marcatamente orale dei personaggi, reso soprattutto attraverso l'utilizzo costante di proverbi ed espressioni della tradizione popolare. Cela modifica spesso i proverbi che adopera per assimilarli al discorso, facilitando in questo modo la fluidità del testo. Li adatta, così, alla situazione sintattica in cui compaiono, inverte le parti che configurano la loro consueta struttura bimembre, li riproduce in serie, formando un insieme, oppure, al contrario, li rompe, fornendo soltanto la prima parte del proverbio, per stabilire, in questo modo, attraverso la loro *desautomatización*, una comunicazione con il lettore, una strizzata d'occhio, che rende il lettore complice dei giochi linguistici adoperati dall'autore. I proverbi, dunque, oltre a ricreare la natura contadina del protagonista, rivestono una funzione ludica, che mette in relazione comunicativa l'autore e i suoi lettori della medesima appartenenza linguistica e culturale. L'indagine di Vuelta si estende all'osservazione di come l'insieme del materiale linguistico di Cela, e la sua funzione all'interno del testo, acquisteranno una diversa configurazione nella traduzione italiana di Salvatore Battaglia.

Applicando le teorie del *translinguismo letterario*, Andrea Spadola presenta la vicenda letteraria e linguistica di César Moro (1903-1956), poeta peruviano di lingua spagnola e francese, con periodi di alternanza nella scelta della lingua di scrittura: dal 1925 vive a Parigi e frequenta i surrealisti, nel 1933 torna a Lima che, nel 1938, lascerà per motivi politici trasferendosi in Messico dove pubblicherà *La tortuga ecuestre*, la sua unica raccolta di poesie di lingua spagnola; alla fine degli anni Quaranta, rientrando a Lima, opererà per la *parole* poetica francese, in un registro sempre più personale. Per tracciare le differenze tra bilinguismo, ambilinguismo e translinguismo, Spadola passa in rassegna le opere di Moro maggiormente significative del *mestizaje* linguistico, mostrando come questo procedimento veicoli, contemporaneamente, il rifiuto dello spagnolo (e delle sue norme), l'elezione del francese a "lingua della salvezza" e l'unione delle due lingue. L'adozione di una lingua straniera in Moro coincide con l'assunzione della condizione di *marginalità linguistica*, con consapevolezza e con la conversione della lingua assimilata da adulto (sia negli anni parigini, sia dopo il ritorno in patria dall'esilio politico messicano) nel mezzo di espressione della cosa intima: "Me voilà dans l'exil / Parlant un langage de pierre / Aux oreilles du vent" (Moro 1980, 114; Eccoli nell'esilio, sussurrando un linguaggio di pietra, agli orecchi del vento, trad. it. di S. Lafuente).

Il translinguismo del poeta peruviano – la convivenza nella sua vita e opera di due lingue che non si escludono ma si completano e si relazionano l'una con l'altra, con diversi obiettivi sul piano dell'espressione – lo accosta a Jorge Semprún (1923-2011), scrittore di lingua spagnola per nascita e di lingua francese per scelta, qui presentato da Coral García che mette in risalto le modalità con le quali Semprún, tramite la scrittura, costruisce una propria identità in cui il senso delle vicende personali si ricollega al destino dell'Europa. Semprún, che sceglie lo spazio culturale europeo come *habitat* per la propria esistenza di scrittore, considera impossibile attribuire a una lingua assoluta esclusività. Nella vita e nell'opera dello scrittore spagnolo in esilio in Francia, bilinguismo e cultura europea si uniscono in una "totalità intima" creando un binomio indissolubile caratterizzato da costante *reciprocità*.

Biculturalità e translinguismo in Moro, così come multiculturalità e bilinguismo in Semprún, in altre parole, la scelta (e quindi la possibilità) di vivere una nuova cultura (o un complesso di culture) in modo umanamente e artisticamente produttivo, induce ad individuare nel "rifiuto della norma" (d'identità stabilita, uniforme, non in grado di elaborare una molteplicità di modelli culturali e linguistici accettando divergenze e contrasti) un momento fortemente funzionale dell'attività letteraria della modernità, un momento generale, anche al di là dei movimenti d'avanguardia e di neo-avanguardia.

Un'ulteriore, importante risorsa della moderna produttività letteraria, rappresentata dall'*interazione plurale* ovvero dallo scambio di concetti, immagini, suoni e di lingue, è argomento dell'articolo di Michela Graziani.

Con l'investigazione degli anglicismi importati dalla cultura *jazz* statunitense, dei portoghesismi di tale lessico anglosassone, così come degli africanismi che documentano le origini nere, Graziani mette in luce i cambiamenti della lirica portoghese del Novecento, avvenuti in contatto con le avanguardie artistiche europee e con le innovazioni culturali d'Oltreoceano. Attraverso lo studio delle poesie scritte da autori appartenenti a periodi e aree lusofoni diversi e nel 2004 raccolte nell'antologia *Poezz* (il cui titolo rivela la fusione tra i due generi e la messa in poesia della cultura jazzistica), Graziani illustra come il procedimento di *fusion* – momento caratteristico delle invenzioni linguistiche del primo Novecento portoghese e degli sperimentalismi avviati dagli anni 1960 – contribuisca a portare ad espressione linee e prospettive artistiche di rottura col passato accademico, ortodosso, a favore delle innovazioni e delle contaminazioni culturali, di cui l'universo *jazz* si configura quale perfetto interprete e portavoce.

La *IV Giornata di Studio*, insieme con quelle realizzate negli anni 2009-2011 e 2013-2014, ha permesso di includere approcci e verità plurali nel processo di apprendimento/insegnamento e di avviare la costruzione di forme e modi nuovi della condivisione dei saperi, con un evidente impatto sul modo in cui i singoli docenti e studenti, anche in ambito internazionale, portano ad espressione, e valutano, le proprie conoscenze e intuizioni.

Forme d'oralità costruiscono la modernità letteraria argentina nelle prime decadi del '900

Silvia Lafuente

Università degli Studi di Firenze (<silviadelvalle.lafuente@unifi.it>)

Abstract

During the 1920s, in Argentinean literature, dialogic needs in literary works on the one hand, and awareness of the communicative power of spoken *porteño* on the other, determined a complex linguistic situation in writers. Orality became a necessity both for the new figure of the professional writer, who required verism and communication with the reader, and [for?] left-wing authors who were feeling the need for a didactic purpose in writing, as well as for the very avant-garde that was feeling the need to use orality in their search for linguistic rebellion. However, it was the narrative art of Roberto Arlt, with his work *El juguete rabioso* in 1926, that marked the moment when immigration was finally absorbed by the socio-cultural make-up of the country and oral language was incorporated into Argentinean literature. This language coming from the city streets and incorporated into literature in a confused manner, was projected in a way similar to that of the novels of the '60s, and has been a feature of Argentinean literature up to the present day.

Keywords: *Argentinean literature, Avant-garde, orality, modernity, Realism*

... es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho, que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. (Julio Cortázar)¹

... è necessario trovare un linguaggio letterario che riesca finalmente ad avere la stessa spontaneità, lo stesso diritto, del nostro bello, arguto, ricco e perfino affascinante stile orale.²

¹ Citazione da una lettera pubblicata nella rivista *Señales*, n. 132, settembre-ottobre 1961, riprodotta in Rosenblat 1969, 93-94.

² Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.



1. *Rapporto fra oralità e scrittura*

Nel *De Vulgari Eloquentia* Dante distingueva due lingue: quella volgare e la lingua seconda, chiamata anche grammatica, privilegiando la lingua volgare, quella ricevuta imitando la *nutrice*, senza bisogno di alcuna regola.

Tra queste due lingue la più nobile per Dante è quella volgare: innanzitutto perché è stata adoperata per prima dal genere umano; in secondo luogo perché tutto il mondo ne fruisce, benché sia differenziata in vocaboli e pronunce diverse; infine per il fatto che è naturale, mentre l'altra è, invece, artificiale. Ed è di quella volgare, la più nobile, che è necessario trattare, perché questa è dunque la vera lingua primaria, ci dice Dante.

Quest'illustre citazione ci permette di introdurre un tema complesso, e cioè il rapporto fra la lingua standard basata sul modello scritto e la lingua colloquiale spontanea, chiamata anche lingua orale.

La lingua orale, secondo una convinzione molto diffusa, viene rappresentata come un sottosistema grammaticale le cui strutture non coincidono necessariamente con quelle della lingua scritta, considerando quest'ultima più appropriata della prima. Questa distinzione è rilevante perché questo punto di vista cerca di dimostrare che la lingua colloquiale, spontanea, è una forma imperfetta, deviata, della lingua standard colta. Sappiamo che non necessariamente l'impiego delle cosiddette forme "sottostandard" deve essere ricondotto ad una deficienza cognitiva dei parlanti, il più delle volte è dovuto alla confusione della grammaticalità con il grado di accettabilità e adeguatezza comunicativa. Un numero cospicuo di linguisti pone l'accento sulla legittimità e la grammaticalità delle varietà non standard, che sono anch'esse governate da norme, soltanto che diverse dalle varietà standard. Tuttavia l'opinione dominante è che la lingua orale spontanea sia una specie di realizzazione imperfetta della lingua scritta.

E questa confusione deriva dal giudicare le realizzazioni orali della lingua con i parametri di un codice scritto estranei ad essa. E, come sappiamo, questa è una delle conseguenze più negative della pratica prescrittiva, che trascura l'espressività, la spontaneità e la creatività del discorso informale.

In realtà il linguaggio è una capacità umana naturale, come afferma Dante. Le lingue sono manifestazioni naturali di quella capacità nelle comunità linguistiche che configurano spontaneamente modi di parlare comuni, coordinati e comprensibili. Non è tuttavia l'unica dimensione, potendo a questa affiancare una seconda: quella in cui la competenza linguistica si vede sviluppata e modellata attraverso l'educazione e l'apprendimento specifico e programmato; la visione quindi delle lingue come mezzi di comunicazione sviluppati nelle comunità e nelle società secondo una pianificazione e un'elaborazione guidata che persegue determinati scopi.

Nelle lingue convivono pertanto aspetti spontanei e naturali insieme ad altri pianificati e artificiali, non necessariamente incompatibili.

Leonard Bloomfield (1887-1949), linguista statunitense, afferma che quello che troviamo in realtà non è un'attività ben informata e ordinata opposta a un'altra trascurata e ignorante, bensì ci incontriamo di fronte a un conflitto creato da locuzioni fisse e definite, le quali, troppo recise e di natura perlopiù extralinguistica, obbligano a una visione dogmatica in cui un'attività è considerata buona e l'altra sbagliata.

Nella lingua parlata non c'è in realtà l'assenza di regole, ma ci sono altre regole, un altro sistema; è indubbio però che il discorso orale, che dipende dal contesto, dalla fretta, dalla negligenza della comunicazione quotidiana, da motivi culturali, s'immerge spesso nelle forme più popolari ed è allora che sorge il pregiudizio verso il parlato.

Queste due lingue possono tuttavia diventare incompatibili quando entrano nell'ambito letterario e soprattutto se il parlato ha alle sue spalle una gravosa eredità coloniale.

Non possiamo indubbiamente riprendere una caratterizzazione del linguaggio orale in un'analisi sull'oralità dell'opera letteraria. Si tratta pur sempre di una scrittura e non di un discorso orale. È evidente tuttavia la presenza di alcune delle caratteristiche considerate come proprie del linguaggio orale: molte figure retoriche, ripetizioni lessicali, l'uso abbondante e molto vario della sonorità, tutto questo avvolto da un insieme di regionalismi e colloquialismi. L'*illusione* di oralità che un testo propone consiste nell'*osservare* quel dialogo vivo, non certamente parteciparvi.

Fatta questa considerazione, possiamo analizzare l'altro aspetto: il rapporto oralità/colonialismo. Se pensiamo alla letteratura spagnola, sappiamo che nella sua tradizione è sempre esistita un'eccezionale vicinanza fra lingua letteraria e lingua orale. La tradizione di scrivere come si parla ha generato opere rappresentative come il *romancero*, il teatro classico; tratti caratteristici dell'oralità si possono rintracciare anche nei romanzi cavallereschi, letti ad alta voce nelle piazze medievali.

In Ispanoamerica invece questo rapporto fra lingua parlata e scritta diventa ovviamente più complesso. La lingua parlata si differenzia dalla scritta fin dalla prim'ora dell'Indipendenza ma l'ideale di lingua scritta è pur sempre quello della penisola. Questa è una condizione inerente alla situazione coloniale. È più facile rompere i vincoli politici ed economici in circostanze storiche favorevoli che rompere i vincoli culturali e linguistici, che senza dubbio hanno radici molto più profonde. Si consolida così in Ispano-America la diglossia della società, formata durante la Colonia e mantenuta durante l'Indipendenza; coesistono due lingue, una, quella pubblica, l'altra popolare e quotidiana, usata nella vita privata. Quella pubblica è la lingua che si oppone sempre all'informalità, all'incessante invenzione del discorso popolare, discorso la cui libertà è identificata di solito con "corrupción, ignorancia, barbarismo" (Rama 2004, 74).

Nel contesto ispanoamericano si sviluppa in questo modo l'idea dell'assimilazione dell'opposizione oralità/scrittura a quella di *barbarie/civilización*.

In questa configurazione la scrittura si propone come strumento di dominazione e l'oralità come segno di marginalità.

Il problema dell'oralità letteraria è innanzitutto una questione del discorso dell'altro, afferma Michail Bachtin (1895-1975), e solo in un secondo momento e come conseguenza è una questione del linguaggio orale. Pertanto, è necessario vedere l'oralità come discorso, più precisamente come discorso sulla differenza, e, portandolo a un estremo, come discorso sull'alterità. In questo senso bisogna comprendere l'oralità letteraria come un'oralità discorsiva che stabilisce un nesso tra oralità e alterità.

Cancellare le questioni riguardanti il conflitto, l'incontro/scontro con l'alterità, implica, infatti, ignorare l'aspetto essenziale della lingua intesa come concezione del mondo.

Per Bachtin la lingua unitaria parlata e scritta, pur essendo unitaria per le sue caratteristiche generali astrattamente linguistiche, è in realtà stratificata e pluridiscorsiva. La sua eteroglossia è determinata dalla viva vita sociale e dall'incessante divenire storico, che creano “множественность конкретных миров, замкнутых словесно-идеологических и социальных кругозоров” (Bachtin 1975, 101; “una pluralità di mondi concreti, di chiusi orizzonti ideologico-verbali e sociali”, trad. it. di Strada Janovič 1979, 96), per cui “тождественные абстрактные элементы языка... наполняются различными смысловыми и ценностными содержаниями и звучат по-разному” (*ibidem*; “gli astratti elementi identici della lingua... si riempiono di diversi contenuti semantici e assiologici e risuonano in modi diversi”, *ibidem*).

Per questo il linguaggio, per quanto unitario possa essere, si trasforma con il mutamento di tutta la civiltà, sia per l'affiorare di nuove classi alla cultura, sia per l'egemonia esercitata da una lingua nazionale sulle altre.

2. Letteralizzazione della lingua parlata in Argentina

L'indipendenza linguistica, sostenuta dai romantici argentini, ansiosi di colore locale e nazionale, non è accettata quando entra in contatto con la problematica politica. L'uso del *vos* e del *che* è volgare perché adoperato da Juan Manuel de Rosas (governatore di Buenos Aires nell'Ottocento) e dai suoi *federales*, come descritto da Esteban Echeverría (1805-1851) in *El Matadero* (1871). Le lingue, adoperate per fini politici, nazionali, diventano un'arma per rafforzare l'identità, per differenziare e allontanare.

Si presenta poi, sempre nell'Ottocento, come continuazione del romanticismo, un altro momento molto complesso nella relazione fra letteratura e oralità. Dalla necessità di una generazione che sentiva il bisogno di avere un'identità nazionale scaturisce la letteratura ispirata alla vita dei *gauchos*, i meticci della campagna, precisamente la letteratura *gauchesca*. Questa letteratura riprende la tradizione orale della poesia anonima dei *gauchos* che si cantava, accompagnata da una chitarra, da ormai quasi tre secoli. Alcuni

letterati della città ne adottano gli argomenti e i principali elementi lessicali, e ne elaborano stilisticamente la lingua. Il suo tratto più rilevante sarà il ricordo dell'oralità attraverso la presentazione del narratore, in prima persona, come un protagonista che canta a un pubblico presente. La poesia *gauchesca* quindi si basa su una convenzione che quasi non è tale a forza di essere spontanea. Gli scrittori della città gestiscono deliberatamente la lingua orale dei *gauchos* e sfruttano le caratteristiche di quella lingua, favorendo la distinzione dal linguaggio urbano. Il punto più alto di questo linguaggio poetico viene raggiunto con *El gaucho Martín Fierro* (1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1879), le due parti dell'opera fondamentale di José Hernández (1834-1886). La sua lingua, il suo stile, sono molto più reali rispetto ad altri poeti *gauchescos* e questo è così perché Hernández compie un'operazione complessa nel rapporto oralità-scrittura. Conoscendo bene la lingua dei *gauchos* riesce ad allontanarsi dai tratti più caratteristici, più folk della lingua contadina, per sopprimere una sua visione deformante e quindi realizzare così l'opera più simile a ciò che è autenticamente popolare.

Più tardi con il *criollismo* popolare si rovescia la situazione perché l'oralità fa un percorso diverso: passerà dalla lingua scritta alla lingua colloquiale. I *feuilletons* e il teatro popolare, il *sainete*, stabiliscono il repertorio tematico e attraverso essi il *criollismo* linguistico popolare si proietta intensamente sul linguaggio colloquiale *rioplatense*.

Intorno al 1880, la lingua urbana fa il suo ingresso nella letteratura con l'opera di Eugenio Cambaceres (1843-1888), che segna la fine della parlata rurale e assume allo stesso tempo l'oralità dell'abitante di Buenos Aires come lingua letteraria, attribuendo ai suoi personaggi un linguaggio colloquiale che ha ormai incorporato numerosi elementi lessicali del *lunfardo*.

Sotto l'impatto dell'immigrazione, all'inizio del XX secolo, la società tradizionale si vede mobilitata e messa in discussione, non solo nel suo ruolo di portatrice esclusiva delle essenze nazionali e nel suo stesso potere economico, ma anche per l'irruzione di nuovi modi, nuovi linguaggi, nuovi modelli culturali, che sono espressione del nuovo ordine sociale emergente. Si comincia allora a considerare la necessità di coesione ispanica della comunità culturale e linguistica argentina. Questo avviene però quando ormai è troppo tardi: il *criollismo* linguistico, alcuni elementi della lingua contadina ottocentesca e il gergo dell'immigrazione erano già entrati nella lingua colloquiale.

Si crea allora una profonda ambivalenza nell'uso della lingua orale che si riflette con intensità nel campo letterario, dove la lingua orale si presenta in aperto contrasto con il codice della lingua scritta. La lingua parlata argentina, nella letteratura degli anni Venti, ha un effetto travolgente sulle teorie di restaurazione linguistica di stampo ispanista che provengono dalle classi conservatrici.

Sorge allora, davanti all'omogenea visione del mondo della classe alta, un pluralismo culturale, vero fermento dal quale usciranno i valori, le concezioni e i linguaggi dell'Argentina moderna. In effetti, Roberto Arlt (1900-1942),

simmetricamente opposto a Ricardo Güiraldes (1886-1927), pubblicherà nel 1926, lo stesso anno della pubblicazione di *Don Segundo Sombra*, il suo primo romanzo, *El juguete rabioso*. Due libri, due scrittori ubicati agli antipodi, rappresentano uno l'ultima lingua letteraria, espressione degli elementi tradizionali, dell'oralità contadina, l'altro le manifestazioni della lingua urbana, cui si era già incorporato il gergo dell'immigrazione.

Il linguaggio urbano, introdotto quindi dalla generazione dell'80, viene a ubicarsi al posto della lingua *gauchesca*, tanto amata sia dal tradizionalismo argentino sia dal nazionalismo spagnolo ma ormai vitalmente spenta. Lo spagnolo antico, radicato nella Pampa, era stimato da scrittori come Miguel de Unamuno (1864-1936), proprio per la sua rievocazione del passato della lingua.

In poesia, Jorge Luis Borges (1899-1986) e Oliverio Girondo (1891-1967) saranno protagonisti della deviazione dal canone e dalla tradizione, introducendo nella letteratura argentina la poesia urbana che, con la sua lingua "sporca" insieme alla letteratura d'avanguardia, arriva alla strada, miscela che la cultura egemonica si sforza di nascondere. Con l'avanguardia la lingua letteraria tende a fare propria la variante *rioplatense* orale.

Questo clima crea un nuovo tipo di artista che ammette, per diverse ragioni, una pluralità di voci, provenienti da classi sociali diverse. Non soltanto gli autori appartenenti agli strati sociali più alti, quelli del gruppo di Florida, ma anche autori di classe media, quelli del gruppo di Boedo, fanno delle scelte che permettono loro di destreggiarsi di fronte ai problemi dell'arte e al suo ascendente sul pubblico.

Buenos Aires si presentava come una città i cui abitanti e i loro quartieri dalle differenti composizioni sociali, si riconoscevano diversi e si rapportavano in modo diverso, dove alcune forme linguistiche venivano considerate legittime e altre no. Buenos Aires era allora un'affascinante Babele, in cui un nascente soggetto linguistico si ergeva contro la lingua normativa, puntuale, che ormai quotidianamente nessuno parlava più.

Alla complessità del reale corrispondeva la complessità dello stile linguistico, complessità che si presentava contro ogni forma d'idealismo estetico e di purismo grammaticale, forme morfologiche e fonetiche che entravano in conflitto o interferivano con le norme della lingua spagnola ufficiale.

Lo scrittore argentino, nel corso del tempo, nel continuo, riflessivo e critico atteggiamento all'interno della sua vita letteraria, si convincerà dell'esigenza del carattere dialogico nella sua opera e della capacità del potere comunicativo insito nel linguaggio parlato della città di Buenos Aires.

In effetti, l'idea centrale di Bachtin, in senso ampio, è che l'elemento fondamentale della modernità consista nello sviluppo incipiente del dialogismo. Il dialogico è un enunciato culturale e artistico che mostra una sostituzione tra un emittente e un destinatario, i quali si scambiano i ruoli, trasformandosi l'emittente in recettore e il destinatario in emittente, in un

processo dialogico di conversazione. Una pluralità di coscienze e di discorsi, presenti nella letteratura dialogica, generalmente legata alla cultura popolare, aspetta una risposta da parte del lettore, situato al centro delle forze centrifughe della società. Negli anni Venti l'Argentina si trova così sulla soglia della modernità letteraria.

Negli anni Sessanta, nella narrativa, specialmente con l'opera di Julio Cortázar (1914-1984), passando attraverso Leopoldo Marechal (1900-1970) e con l'esperienza anticipatrice di Arlt, l'espressione orale è percepita come un segno di prestigiosa identità nazionale tanto da essere capace di comporre un autentico linguaggio letterario. E soprattutto è il momento in cui il narratore/personaggio esprime la voce dell'autore e viceversa. Le voci si influenzano a vicenda, condividono la lingua e generano un'armonica congiunzione di oralità e scrittura, restituendo autenticità alla creazione letteraria.

Nella narrativa di Cortázar, da *Final de juego* (1956) in poi, c'è una profonda corrispondenza tra il suo registro e quello dei personaggi. L'autore condivide con il personaggio e con il lettore sia una lingua sia una visione del mondo e, soprattutto, l'autore ama l'oralità di quel mondo rappresentato. La lingua del narratore/autore coincide pienamente con la parlata colloquiale della città di Buenos Aires dell'epoca.

Fino a questa generazione, inoltre, la lingua parlata non entra ancora pienamente nella poesia argentina, se non eccezionalmente con Oliverio Girondo e González Tuñón (1905-1974), un poeta quest'ultimo che nelle sue poesie, malgrado avesse mantenuto contatti sia con il gruppo di Boedo negli anni Venti sia con l'avanguardia di Girondo, non si nota una significativa presenza d'oralità. Questa irrompe invece prepotentemente nella poesia della generazione del Sessanta, nella poesia di Juan Gelman (1930-2014), Francisco Urondo (1930-1976), Leónidas Lamborghini (1927-2009), César Fernández Moreno (1886-1950), poesia che si apre non soltanto all'oralità ma perfino ad altri discorsi sociali. Vengono incorporati materiali discorsivi nei testi poetici che finora non erano stati legittimati dalla letteratura, come il tango e il suo gergo, il *lunfardo*.

3. *Comportamento linguistico dell'avanguardia e del realismo negli anni Venti*

Il bisogno dialogico nelle opere, da una parte, e la consapevolezza del potere comunicativo del parlato *porteño*, dall'altra, determinano negli anni Venti una complessa situazione linguistica.

Gli scrittori si trovano in presenza di differenti livelli di lingua, di forme di linguaggio vincolate a diversi gruppi sociali e ad una pluralità di discorsi, propria della cultura popolare. Devono appropriarsi della lingua che parlano gli altri e adattarla alle loro necessità. La novità letteraria si incentra giustamente su questa polifonia testuale, sulla disparità di voci che caratterizzano i personaggi, sulla natura differenziale della parlata dei protagonisti, dove si fanno presenti variegati stili orali e scritti dell'epoca.

I percorsi saranno comunque intricati e di difficile delimitazione perché hanno a che fare con le ideologie, con la politica e con il sociale e per questo lo scrittore si sentirà obbligato ad abbandonare il discorso indifferenziato, dove la voce del narratore e dei personaggi appare con uno stesso stile, una stessa intonazione, uno stesso lessico. Il soggetto autore dovrà cercare, per diversi motivi, di procedere con un atto di comunicazione che significhi un incontro reale con l'alterità.

Questa è la ragione per cui lo scrittore ormai non si colloca, come faceva invece nel *Centenario*, dentro le forze ufficiali e centripete della società. Questo nuovo clima crea un tipo di scrittore che abbandona le funzioni ufficiali e che, fuori ormai dal controllo statale e libero dalle sue restrizioni gerarchiche, può ammettere nella sua opera una pluralità di voci provenienti di classi sociali diverse.

L'oralità diventa una necessità sia per la nascente figura dello scrittore professionista, che ha bisogno di verismo e di comunicazione con il lettore, sia per gli autori di sinistra che avvertono il bisogno dello scopo pedagogico della scrittura e sia infine per la stessa avanguardia che, alla ricerca dell'insubordinazione linguistica, sente la necessità di fare uso dell'oralità.

Con l'introduzione del linguaggio urbano si crea però una problematica questione letteraria: l'uso diversificato della varietà orale. A differenza della *gauchesca*, lingua ormai morta, con una finta oralità, questo linguaggio urbano vivo obbliga lo scrittore a delle scelte sia del tipo d'oralità d'adottare, *criollismo* colto o popolare, sia dell'impiego delle modalità scritta/orale nel registro dell'autore o nei dialoghi dei personaggi.

Manuel Gálvez (1882-1968), scrittore nazionalista, appartenente alla destra cattolica, è costretto a usare le forme popolari per indagare sulla realtà che lo circonda, il mondo della prostituzione, il lavoro, i problemi della nuova classe operaia, la periferia, ecc. Lo attira verso il linguaggio colloquiale il desiderio di potenziare di verismo certi personaggi. E questo è dovuto, come afferma Beatriz Sarlo (1942), alla preoccupazione di ampliare il suo pubblico, consolidando in questo modo il suo discorso ideologico (Sarlo 2007, 107). Dotato inoltre di una precisa comprensione del crescente mercato di lettori, aspetto che anticipa il ruolo dello scrittore moderno, Gálvez promuove in forma attiva gli aspetti commerciali del "complejo literario" (Masiello 1986, 47).

Quando Gálvez utilizza la lingua colloquiale, il *lunfardo* e tutte le forme linguistiche popolari nel suo romanzo *Historia de arrabal*, pubblicato nel 1922, lo fa esclusivamente per catturare la realtà argentina, ma senza allontanarsi dall'ideale purista della lingua. A differenza dell'ispanofobia dei giovani avanguardisti, Gálvez predilige la varietà castigliana della lingua, il nucleo della nazionalità ispanica, in consonanza con la visione del movimento ispanista, così in voga nelle prime decadi del Novecento.

L'oralità in *Historia de arrabal* si discosta dal discorso del narratore essendo invece presente soltanto attraverso la voce degli emarginati:

Para ella el trabajo fue una liberación. Antes de llegar, cada mañana, y desde que sus ojos divisaban la enorme mole blanca del Frigorífico, atenuábase su angustia interior y el espanto perpetuo de tener al Chino a su lado. Pero el malevo, al cabo de una semana, advirtió la transformación del rostro de Rosalinda, y se lo dijo:

– Te ponés contenta'è pensar que no vas'èstar conmigo, te ponés...

– ¿Qué he dicho yo?

– Ya sé que no abriste la boca, ya sé. Pero he mangiao todo. Vos quisieras que yo te dejara, pero no te'è largar. ¿Y sabés por qué? Porque sos una rantifusa... y porque te quiero en l'alma, te quiero...

(Gálvez 1968, 42)

Il lavoro per lei fu una liberazione. Ogni mattina, prima ancora di arrivare e non appena i suoi occhi scorgevano l'enorme mole bianca del mattatoio, si attenuava la sua angoscia interiore e l'eterno spavento di avere accanto a sé il Chino. Ma il guappo, dopo una settimana, si accorse della trasformazione del volto di Rosalinda, e glielo disse:

– Ti fa piacere pensare che non sarai con me, ti fa...

– Cosa ho detto io?

– So che non hai aperto bocca, lo so. Ma ho capito tutto. Tu vorresti che io ti lasciassi, ma non ti lascio. E sai perché? Perché sei una poco di buono... e perché ti voglio bene con tutta l'anima, ti voglio...

Il dialogo compositivo diretto ha tutte le caratteristiche stereotipate negative che sono attribuite all'oralità: il *lunfardo* "rantifusa", italianismi "mangiao", uso del *voseo* pronominale e verbale e una fonetica dove predominano il tronciamento e l'elisione. Quando nel discorso del narratore s'inseriscono voci gergali, immediatamente si produce il divario: "Por orden de los bacanes vigilábanla con tanto celo como el propio Chino: la *campaneaban*, decían en su jerga los infelices" (43; Per ordine dei capi la sorvegliavano con tanto impegno come soltanto il Chino poteva fare: la *piantonavano*, dicevano i disgraziati nel loro gergo). Come possiamo costatare l'autore stesso stabilisce chiaramente la distanza attraverso l'uso del corsivo e il commento negativo sul gergo e sui suoi parlanti.

Altri scrittori del realismo, come Héctor Pedro Blomberg (1889-1955) in *Las puertas de Babel* (1920) e Juan Palazzo (1893-1921) in *La casa por dentro* (1921), prendono anch'essi le distanze dai personaggi che impiegano le forme popolari. Nel caso di Blomberg, il linguaggio colloquiale non c'è nemmeno, perché non compaiono i personaggi locali, e quelli presenti nel romanzo non s'integrano per niente nella città, né umanamente né linguisticamente. In *La casa por dentro*, non troviamo mai l'elemento popolare nel registro dell'autore. S'incontra invece nella bocca dei personaggi abietti, moralmente riprovevoli. L'autore si discosta perché le loro parlate, le loro idee, non potranno mai entrare a fare parte della sua visione del mondo. Nel linguaggio del personaggio di una madre, che in fin di vita, chiede alla figliola di sposarsi: "Acéptalo pequeñota. Yo voy a morir; no te quepa duda. Hazlo por mí. Acéptalo" (Palazzo 1921, 26; Accettalo pupattola. Sto per morire; non avere dubbi. Fallo per me. Accettalo) vengono evitati il *voseo* e tutte le forme che rimandano alla sfera popolare, conservando tuttavia un certo stile melodrammatico da feuilleton; in contrapposizione, la viltà del

ruffiano è associata inesorabilmente alle forme colloquiali: “– Vos me engañaste. Vos tenías un macho y nunca me lo dijiste ¿Te creés que yo no lo sabía? Mirá, mirá, bestia, pécora, hija guacha, tenés que ayudarme; tenés que salir a la calle, traer dinero, si no te mato. ¡Me comprendés, estúpida!” (Palazzo 1920, 29; – Mi hai ingannato. Avevi un uomo e non me lo hai mai detto. Pensi che io non lo sapessi? Attenta, attenta, bestia, pecora, figlia di un cane, devi aiutarmi; devi andare in strada, portare soldi, altrimenti ti uccido. Hai capito, deficiente?).

Alcuni scrittori del gruppo di Boedo sono attirati verso lo stile e la tematica di questi autori, soprattutto per la rivalutazione della tradizione realistica. Tuttavia questo influsso dura un lasso di tempo assai ridotto. È vero che lo stile di Gálvez e alcuni dei temi della sua *Historia de arrabal* si fanno sentire, all’inizio, sugli scrittori di Boedo, che gli sono riconoscenti per il suo brillante recupero della migliore tradizione realistica, ma il progressivo andamento di Gálvez verso posizioni sempre più conservatrici ostacolerà l’estensione del suo influsso oltre gli anni Venti.

Alcuni di questi scrittori di Boedo leggono in Gálvez e in questi scrittori realisti un aspetto consono alla loro visione: la conferma che le vite private possono fornire significati all’arte e che la letteratura realistica è di per sé moralizzatrice, unita alla convinzione che l’arte vera non può essere immorale.

La tensione fra presa di posizione politica e scelta dei mezzi espressivi apre un percorso inedito: per guadagnare autorevolezza di fronte a un pubblico incolto e di massa è necessario cercare di elevarlo e educarlo. L’intenzione pedagogica è un valore a partire dal quale scrivono. Questo è il motivo per cui si allontanano dal linguaggio parlato nella voce del narratore/autore e la causa per cui si riserva una lingua da *sainete*, una piaga letteraria secondo Elías Castelnuovo (1893-1982), vituperata anche da Borges, ai personaggi più abietti moralmente. In *Tinieblas*, libro di racconti pubblicato da Castelnuovo nel 1923, il narratore/autore è un mediatore privilegiato perché rappresenta sia l’educatore che domina la scrittura, sia il lavoratore che, per esperienza personale, conosce tutti i mestieri ma che si differenzia notevolmente dai derelitti; i loro discorsi, che vanno oltre *il lunfardo* per includere il portoghese o altre peculiarità della lingua orale, si discostano dal discorso del narratore; i personaggi rimangono chiusi nei loro dialoghi. Castelnuovo arriverà ad adoperare nei racconti *Malditos*, nonostante la coincidenza fra narratore e protagonista, due registri diversi: la “cuchilla” del narratore diventa “cuchiya” in bocca al personaggio/protagonista (Castelnuovo 1924, 65)³.

Gli scrittori di Boedo non prendono in considerazione il valore o l’esistenza di una cultura popolare, bensì la forma in cui il popolo, al quale si rivolgono e che si propongono di educare, dovrebbe assimilarsi alla cultura stabilita. Con il risultato che la letteratura *gauchesca*, il tango, il *radioteatro*, i romanzi d’appendice, non entrano mai nelle riviste di Boedo, mettendo

³ Si riferisce all’uso del fonema palatale fricativo concavo sordo e sonoro Š / Ž, tipico dello spagnolo argentino.

così in discussione “el gusto y los intereses que los producen” (Astutti 2002, 425). I sensi delle categorie di popolo e cultura popolare non vengono trattate all'interno della maggior parte di queste pubblicazioni.

Come non erano riusciti a fare i romantici, né i membri della generazione dell'80, così gli scrittori del realismo degli anni Venti, di destra o di sinistra, mancano l'obiettivo di coniugare il loro registro d'autore con le voci dei personaggi, senza superare il pregiudizio verso il linguaggio popolare.

Sull'altra sponda troviamo il gruppo di Florida, con due autori, Borges e Gironde, che determinano concezioni linguistiche alternative, libere da restrizioni gerarchiche e normative, proprie dell'avanguardia, divergendo tuttavia sul modello di oralità: il *criollismo* linguistico colto di Borges, opposto al proposito poetico di Gironde di comprometersi con le trivialità particolari della vita giornaliera e con l'uso del linguaggio colloquiale, senza paura di contaminazione con il gergo *porteño*.

È da osservare che nell'avanguardia, nonostante il suo antirealismo, si produce un notevole avvicinamento al linguaggio colloquiale, cosa che non succede con gli autori del realismo sociale del gruppo di Boedo. È indubbio che, di fronte alla crisi dei linguaggi e al necessario rinnovamento dei codici espressivi a causa di un progressivo allontanamento dal passato e dalla tradizione, il viaggio verso una modernità *rischiosa* è più fattibile per gli “argentinos sin esfuerzo” che non avevano nessuna “pronuncia exótica” (Ledesma 2009, 193) che per i “nuovi arrivati”. I membri del gruppo di Florida, rivendicano, in effetti, l'integrazione dell'avanguardia europea con la fonetica *porteña*, come Gironde, o con il *criollismo* urbano, come Borges.

In questi anni si sviluppa inoltre nell'avanguardia l'idea di attuare una politica linguistica attraverso la riforma ortografica, portata avanti da Borges. Il manifesto-proclama di *Prisma* (1921) è stato scritto precisamente secondo queste modifiche, come già aveva fatto nei suoi primi libri. Questa riforma presuppone, in nome del rinnovamento, un rifiuto delle norme accademiche da una parte, e dall'altra la volontà ideologica ed estetica di istituire un'ortografia *porteña* per consacrare l'oralità urbana, su la quale lavora Borges in quel momento (Sarlo 1988, 117). Allo stesso modo, nella “Carta abierta a ‘La Púa’”, inclusa nell'edizione tascabile di *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, pubblicata dalla rivista *Martín Fierro* nel 1925, il rifiuto di Gironde della norma spagnola si tradurrà nella rivendicazione dell'oralità *rioplatense*, associata all'idea poetica del dialogo con l'immediato e quotidiano, perché sono stati gli americani, afferma l'autore, ad avere ossigenato l'idioma, facendolo diventare “un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de ‘americana’, con ‘la americana’ nuestra de todos los días” (Gironde 1968, 50; una lingua respirabile, una lingua che può essere usata quotidianamente ed essere scritta all' “americana”, con la nostra “americana” di tutti giorni)⁴.

⁴ Il secondo termine “americana” indica una giacca di stoffa.

Possiamo affermare che, da questo punto di vista, Borges con *Fervor de Buenos Aires* (1923) e Gironde con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, contribuirono a dare l'impulso sufficiente affinché la letteratura argentina facesse il salto verso la modernità.

Il gruppo di Boedo invece trasferisce ai personaggi degradati le convenzioni linguistiche che disprezzano: il *criollismo* popolare o il *cocoliche*, ponendo l'accento, con un chiaro scopo pedagogico, sulla differenza rispetto alla voce dell'autore. L'impegno ideologico li fa diventare conservatori rispettosi dei generi e delle norme letterarie e linguistiche, costringendoli a rinnegare o sottovalutare l'avanguardia estetica e a ignorare la sua qualità trasformatrice.

È tuttavia l'arte narrativa di Roberto Arlt a suggellare, con l'apparizione nel 1926 di *El juguete rabioso*, il momento in cui l'immigrazione viene assorbita finalmente nel tessuto socio culturale del paese e l'oralità incorporata alla letteratura argentina. Il momento in cui si produce il più efficace avvicinamento linguistico fra autore/narratore e personaggio. Per trovare un'interconnessione ancora più profonda bisognerà aspettare la letteratura degli anni Sessanta.

Questa prossimità all'oralità dei personaggi è possibile perché lo scrittore trasferisce nei suoi personaggi le proprie esperienze, ricerche e ricordi autobiografici, rifiutando di mettere distanze fra i momenti personali e la finzione, come succede, per esempio, nel trasferimento del problema d'identità dello stesso Arlt ai personaggi dei suoi romanzi e in alcuni dei suoi racconti. In effetti, l'assenza identitaria di Arlt può essere omologabile all'anomia di Silvio Astier, protagonista/narratore di *El Juguete rabioso*.

A Roberto Arlt non interessa tanto essere uno scrittore con uno scopo sociale esplicito, com'era caratteristico nell'ambiente di Boedo. I suoi personaggi possiedono lo stesso atteggiamento delirante da cui lui stesso era animato, e si esprimono con la parlata colloquiale e la trasgressiva sintassi che caratterizzano lo stesso autore. Anche se accentuatamente *porteño*, Arlt scrive tuttavia da uomo universale, quindi, in un certo senso, da argentino.

Arlt compie una grande operazione con la letteratura popolare e i romanzi d'appendice: al posto del sentimentalismo fa entrare l'ironia o l'esagerazione, dove amore, morte, sensualità e passione si mischiano sempre. Questo spiegherebbe in parte il rifiuto di Elias Castelnuovo di pubblicare *El juguete rabioso* nella collezione *Los Nuevos* di Claridad, casa editrice tradizionale degli scrittori di Boedo.

Si distacca dal realismo socialista e dal suo proposito moralizzatore e si avvicina all'avanguardia perché condivide la sua stessa libertà. Arlt, afferma Masiello: "sintetiza los proyectos más importantes de la vanguardia" (1986, 23).

In effetti, essere scrittore per Arlt significa dire tutto, non nascondere nulla, perdere il rispetto della letteratura nei temi e nel linguaggio, ossia farvi entrare non solo gli aneddoti e i personaggi che una certa letteratura argentina fino allora aveva rifiutato. Il linguaggio delle sue opere contiene oscenità, forestierismi e gergo *porteño*, e contemporaneamente, in modo innovativo, introduce un tipo di metafora tecnologica per descrivere paesaggi o stati d'animo.

Non sempre tuttavia il patto autobiografico tra l'autore e il personaggio significa corrispondenza totale tra il registro del personaggio e quello del narratore/autore. In effetti, come afferma Noemi Ulla (1940), nella sintassi di *El juguete rabioso* si combinano due comportamenti: da una parte, la presenza di una sintassi colloquiale più regolare o più costante nei dialoghi, una scrittura attenta alla parlata immigratoria, e dall'altra, una sintassi narrativa o descrittiva ereditata dalla lettura di scrittori spagnoli e delle traduzioni spagnole che Arlt frequenta (Ulla 1990, 81-82): “Me dieron una campana, un cencerro. Y era divertido ¡Vive Dios! mirar un pelafustán de mi estatura dedicado a tan bajo menester” (Arlt 1981, 59; Mi diedero una campana, un campanaccio. Ed era divertente, vivaddio, guardare un pelandrone del mio calibro occupato in così bassa mansione).

Lo spazio del distacco non è tuttavia così ampio come abbiamo potuto constatare negli autori prima citati. Fra la voce dell'autore/ narratore e quella dei personaggi ci sono in definitiva corrispondenza e affinità. I vocaboli adoperati nella narrazione e nella descrizione corrispondono alla varietà lessicale *rioplatense*: “Así quedó cerrado el trato en la vereda de la calle, una calle sin salida, con faroles pintados de verde en las equinas, con pocas casas y largas tapias de ladrillo” (13; Così si chiuse la trattativa sul marciapiede della strada, strada senza uscita, con i lampioni dipinti di verde sugli angoli della strada, poche case e lunghi muri di cinta di mattoni), varietà raffigurata fedelmente nei dialoghi diretti: “En aquel instante entró Enrique. – Che, Hipólito, dice mamá si querés darme medio kilo de azúcar hasta más tarde. – No puedo, che; el viejo me dijo que hasta que no arreglen la libreta...” (14; In quel istante entrò Enrico. – Ehi tu, Ippolito, dice la mamma se mi puoi dare mezzo kilo di zucchero e te lo pago più tardi. – Non posso, caro; mio padre mi ha detto che finché non sistemate i conti...).

Si tratta pur sempre di una scrittura originale e trasgressiva nel contesto letterario di quegli anni, nonostante la sopravvivenza ancora delle note a piè di pagina per spiegare il significato di voci del *lunfardo*: “– Ya sé que no te gusta... no es ninguna novedad que sos puro aspamento. ¿Y si me encuentra un cana? – Rajá, ¿para qué tenés piernas?” (29; – Lo so che non ti piace... non è mica novità che sei una pura smania. E se mi trova uno sbirro? – Scappa, a che ti servono le gambe?). La nota corrisponde al vocabolo *lunfardo* “cana” virgolettato dall'autore, non ci sono invece note per l'imperativo “rajá” e per il vocabolo “aspamento” (quest'ultimo non riconosciuto attualmente dal dizionario ufficiale della Real Academia), che appartengono alla lingua colloquiale della variante argentina.

L'incorporazione nelle sue opere di quel linguaggio così vivo, di quella lingua disordinata che esce dalle strade della città per introdursi “desprolija en la literatura” (Carricaburo 1999, 398), è la prova dell'accertata valutazione di *El juguete rabioso* come il primo romanzo moderno della letteratura argentina. L'oralità si proietterà nell'opera di Arlt di modo analogo a quello dei romanzi degli anni Sessanta, percorrendo la letteratura argentina fino ai nostri giorni.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (1968), *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore.
- Arlt Roberto (1981), *Obra Completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- Astutti Adriana (2002), “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, in M.T. Gramuglio, Noe Jitrik (eds), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, vol. VI, Buenos Aires, Emecé, 417-445.
- Bachtin Michail (1929), *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj. Trad. it. di Margherita De Michiel (1997), *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, introd. di Margherita De Michiel, Augusto Ponzio, Lecce, Manni.
- (1963), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'. Trad. it. di Giuseppe Garritano (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- (1975), *Voprosy literatury estetiki*, Moskva, Hudožestvennaja literatura. Trad. it. di Clara Strada Janovič (1979), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Beinhauer Werner (1930), *Spanische Umgangssprache*, Berlin-Bonn, Ferdinand Dümmler Verlag. Trad. esp. de Fernando Huarte Mortón (1973), *El español coloquial*, Madrid, Gredos.
- Blomberg H.P. (1920), *Las puertas de Babel*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial.
- Bloomfield Leonard (1933), *Language*, New York (NY), Henry Holt & Co. Trad. it di Francesco Antinucci, Giorgio Cardona (1974), *Il linguaggio*, Milano, Il Saggiatore.
- Capdevila Analía (2002), “Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad”, in M.T. Gramuglio, Noe Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, vol. VI, Buenos Aires, Emecé, 225-244.
- Carricaburo Norma (1999), *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco/Libros.
- Castelnuovo Elías (1924), *Malditos*, Buenos Aires, Claridad, Los Nuevos.
- (2003 [1923]), *Tinieblas*, Buenos Aires, Librería Histórica.
- Gálvez [Juan] Manuel (1968 [1922]), *Historia de arrabal*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Girondo Oliverio (1968), *Obras completas [de Oliverio Girondo]*, Buenos Aires, Losada.
- Kotschi Thomas, Oesterreicher Wulf, Zimmermann Klaus, eds (1996), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert; Madrid, Iberoamericana.
- Ledesma Jerónimo (c2009), “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, Martinfierismo”, in Noe Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*, vol. 7, Buenos Aires, Emecé, 167-199.
- López Serena Araceli (2007), *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos.
- Masiello Francine (1986), *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette.
- Moreno Cabrera J.C. (2011), “Unifica, limpia y fija. La RAE y los mitos del nacionalismo lingüístico español”, in Silvia Senz, Alberte Montserrat (eds), *El dardo en la Academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española*, vol. 1, Barcelona, Melusina, 157-314.

- Muschietti Delfina (c2009), "Oliverio Girondo y el giro de la tradición", in Noe Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*, vol. 7, Buenos Aires, Emecé, 121-145.
- Palazzo Juan (1921), *La casa por dentro*, Buenos Aires, Imprenta López.
- Portantiero J.C. (2011 [1961]), *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
- Rama Ángel (2004 [1984]), *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tajamar.
- Rosenblat Ángel (1969), *Lengua literaria y lengua popular en América*, Caracas, Cuadernos del Instituto de Filología "Andrés Bello".
- Sarlo Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2007), *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Ulla Noemí (1990), *Identidad Rioplatense, 1930: la escritura coloquial*, Buenos Aires, Torres Aguero editor.
- Viñas David (1996), *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana.

La junta luz di Juan Gelman¹: un oratorio contro il silenzio

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze (<arianna.fiore@unifi.it>)

Abstract

Juan Gelman is generally considered by critics to be one of the most important poets of modern Argentina. Born in Buenos Aires in 1930 from Russian-Jewish parents, he published his first collection of poems (*Violín y otras cuestiones*) in 1956. He is a member of the Generación del 60, made up of intellectuals influenced in their critical realism by the charisma of Raúl González Tuñón, forerunner of Argentina's social and political poetry. This group was politically very active, as demonstrated by their experimental language and iconoclastic lyricism. Gelman's later life was marked by his exile in the wake of the 1976 dictatorship, and by the *desaparición* of his son Marcelo Ariel, his daughter-in-law Claudia and his grand-daughter Andrea (born in prison). Since then, it was impossible for Juan Gelman to separate his personal plight from Argentina's historical-political situation, and his poetry became more and more intimate and lyrical, marked by human drama. *La junta luz*, the author's only theatre play, was written and published in this second phase.

Keywords: *desaparecidos*, *dictatorship*, *La junta luz*, *Juan Gelman*, *mothers of Plaza de Mayo*, *oratorio*

Il poeta argentino Juan Gelman pubblica *La junta luz*, ad oggi unica opera teatrale edita della sua produzione, nel 1985, a Buenos Aires². Nonostante

¹ Juan Gelman nasce a Buenos Aires nel 1930 in una famiglia di ebrei ucraini emigrati in America Latina. È stato uno scrittore, giornalista e traduttore di rinomata fama, ma soprattutto è considerato il miglior poeta della sua generazione e uno dei maggiori poeti contemporanei in lingua spagnola, tanto da vincere nel 2007 il Premio Cervantes. Per le sue convinzioni politiche è stato perseguitato dalla dittatura argentina, ragion per cui è vissuto in esilio dal 1975 al 1988. In questo periodo ha subito il dramma della perdita del figlio e della nuora, andati ad allungare le lunghe liste dei *desaparecidos*. Muore a Città del Messico il 14 gennaio 2014.

² Nel presente studio ci riferiremo sempre alla prima edizione dell'opera, pubblicata nel 1985. Nel 2001 *La junta luz* è stata ripubblicata con leggere modifiche all'interno di *Anunciaciones y otras fábulas* insieme a *Fábulas* (1971) e ad *Anunciaciones* (1988).



la dittatura fosse conclusa da pochi anni, il poeta si trovava ancora in esilio, trascorso prima in diversi paesi europei e successivamente in Messico, dove ha continuato a risiedere fino alla morte, avvenuta nel gennaio del 2014, ritenendo ormai impossibile un ritorno in patria. Prima e ultima opera teatrale, dunque, sempre che di teatro possa parlarsi: come vedremo, si tratta di un'opera difficilmente rappresentabile, più facilmente considerabile come un poema drammatico altamente lirico, basato sull'intertestualità³, allo stesso tempo con una certa relazione con il teatro brechtiano per quanto riguarda i contenuti in esso affrontati (Sillato 1998, 368-375). Sulla base di una struttura compositiva essenzialmente epica, Gelman dà quindi vita a un'opera lirica, in cui, secondo Alfredo Fressia

todo es poesía, aun las indicaciones escénicas. Pero no se trata de cualquier obra de teatro ni de cualquier poesía, sino de una paradójica tragedia paralizada, sin acción, donde sólo queda la Némesis, bajo la forma de tortura policial y la anagnórisis del amor (madres, hijos)... (<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6gelman.htm>>, 09/2014)

tutto è poesia, perfino le indicazioni sceniche. Ma non si tratta di un'opera teatrale qualsiasi né di una poesia qualsiasi, bensì di una paradossale tragedia paralizzata, senza azione, in cui rimane solo la Nemesi, sotto forma di tortura poliziesca e di anagnorisi dell'amore (madri, figli)...⁴

Incentrata sui temi della tortura, della dittatura militare argentina e dell'assenza dei *desaparecidos*, *La junta luz* è un'opera che risponde a ossessioni personali e allo stesso tempo collettive che devono essere esorcizzate: Juan Gelman prova a dimostrare la contiguità esistente tra l'orrore e l'amore, e la potenza etica che può assumere la poesia, anche attraverso la messa in scena.

Proprio all'assenza è dedicato l'inizio dell'opera, che si apre con la seguente affermazione di una madre: "Así que él no está más aquí" (Gelman 1985, 11; E dunque lui non è più qui). È infatti questo il tema principale di questo particolare *poemario*: Gelman si propone di mettere in scena un'assenza intollerabile, di portare a teatro il dolore per un vuoto improvviso, ma non solo, vuole rappresentare la più grande tragedia che la natura umana abbia concepito, una madre che perde il proprio figlio. E, come se non bastasse, allarga il suo personale dramma al dramma delle madri, *las madres de Plaza de Mayo* e a quello di un intero Paese, giacché porta a teatro un dramma che nell'Argentina della dittatura si elevò

³ Javier Rodrigo Sancho ha definito *La junta luz* un risultato di "poesía conversacional" (<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/juntaluz.html>>, 09/2014), che trae ispirazione da quel tipo di poesia nata nella seconda metà del XX secolo in cui prevalevano le tematiche politico-sociali che facevano ricorso all'espressione colloquiale. Gelman avrebbe condiviso questo tipo di poesia con altri poeti latinoamericani, come Ernesto Cardenal (1925), Roque Dalton (1935-1975), Mario Benedetti (1920-2009) e Paco Urondo (1930-1976), che intendevano la poesia come uno strumento di lotta (Rodrigo Sancho 2004).

⁴ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni in italiano sono a cura dell'autrice.

a sistema, con i suoi 30.000 figli *desaparecidos*. Per fare tutto questo, per narrare l'indicibile, Juan Gelman decide di muoversi nel campo del sublime.

L'assenza messa in scena si concretizza in un dialogo simbolico tra due anime, quella del figlio scomparso e quella della madre. Il figlio rappresenta tutti i *desaparecidos* della dittatura argentina, e la madre è a sua volta un personaggio collettivo che cela dietro a sé tutte le madri di Plaza de Mayo, a cui è dedicata l'opera⁵. Ma non di sola assenza si tratta: Gelman mette in scena l'orrore, la morte e soprattutto il dolore, sostrato della *desaparición*, la tragedia dell'assoluta incertezza tra la vita e la morte. Nonostante queste premesse, non ci si trova davanti a un canto di lutto (Fabry 2005, 55-69; Fabry 2008, *passim*): le due voci mettono in scena il dialogo di due anime che si cercano, si inseguono danzando attorno all'albero della vita e provano a sconfiggere la tortura, la morte e l'assenza, il tempo e la realtà. Provano ad avere una rivalse sulla storia, e alla fine la ottengono.

L'autore instaura fin da subito un molteplice contrasto tra i diversi soggetti dell'opera: il corpo con l'anima, la presenza con l'assenza, la vita con la morte, e quindi il passato con il presente, ma anche l'atteggiamento ieratico delle madri rispetto alla folle brutalità e alle menzogne dei torturatori. La madre si muove su due livelli temporanei continuamente alternati, e spesso accavallati: torna al passato vissuto e il ricordo fa sì che la sua voce si elevi nel presente in un canto all'assenza. Lo stesso avviene anche per il figlio: le immagini del passato rimandano ossessivamente al momento della tortura, mentre nel presente il *desaparecido* è sublimato in una voce, in un canto d'amore di un'anima in cui non rimangono tracce d'odio e di rancore. La poesia gelmaniana riesce così a farsi sintesi del conflitto dei termini in contrasto e i personaggi vivono nella continua sospensione tra questi due mondi, quello del ricordo e quello ideale. In un certo qual modo, l'orrore del passato trova una spiegazione nella sublimazione del presente.

Anche il titolo – *La junta luz* – gioca apparentemente con questa continua ambiguità: se da una parte potrebbe alludere alla Giunta Militare, dall'altra rimanderebbe anche alla finale riunificazione della madre con il figlio scomparso, la luce che ritorna a essere finalmente (con)giunta. Il sottotitolo dell'opera, *Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, definisce invece chiaramente il genere a cui si ispira. L'oratorio è infatti una composizione drammatico-musicale che nasce e si sviluppa intorno alla fine del XVI secolo, in origine pensata senza un apparato scenico e senza costumi specifici. È eseguita da un coro, dall'orchestra e da alcuni cantanti solisti, con un argomento solitamente di tipo religioso ma non liturgico⁶.

⁵ La copertina della prima edizione del libro riporta una fotografia di Alicia Sanguinetti che ritrae le madri di Plaza de Mayo in un momento della rituale marcia del giovedì, con un cartello che riporta la parola "vida". *La junta luz* è dedicata anche a Flavia: "a flavia / en flavia".

⁶ Treccani, voce "Oratorio" (<<http://www.treccani.it/vocabolario/oratorio3/>>, 09/2014): "consta di una parte in stile recitativo (testo) affidata a un oratore (detto storico) e di altre parti vocali affidate a personaggi che eseguono arie e pezzi d'insieme, ai quali si aggiunge il coro che rap-

Gelman, dunque, dando vita a un'opera altamente sperimentale dal punto di vista scenico e linguistico, si avvale allo stesso tempo di un modello codificato nella tradizione, in cui la musica ha un ruolo fondamentale⁷. Questo avviene infatti anche in *La junta luz*: alle voci del coro e al canto della madre e del figlio si alternano uno dopo l'altro un rock sfrenato, il valzer *Desde el alma*, che rimanda alla tradizione popolare, il rumore ossessivo dello scatto delle diapositive con i ritratti dei *desaparecidos* – una sorta di muro della memoria, come quello organizzato dal *Nunca más*⁸ –, le frasi degli interrogatori ossessivi e allucinati a cui sono sottoposti i ragazzi, reiterate costantemente e ossessivamente come ipnotico sottofondo di tutta l'opera, e ancora filastrocche per bambini, un tango, delle ninnenanne.

Il testo è suddiviso in otto scene separate da uno spazio bianco o da una indicazione testuale. Queste scene non sono collegate tra loro, hanno un carattere discontinuo e possono essere lette autonomamente, pur rimandando tutte al tema della *desaparición*. L'autore non rispetta nemmeno un ordine cronologico, giacché le scene seguono un apparente ordine casuale. All'interno del testo ci sono cinque disegni a china che riproducono immagini di violenza: ritraggono figure a volte deformi a volte simboliche che si riferiscono più o meno direttamente ad alcune scene del testo.

Anche i personaggi dell'opera si muovono su due livelli, uno più concreto e uno invece altamente simbolico: si susseguono sulla scena la madre (che abbiamo visto rappresenta tutte le madri di Plaza de Mayo), il coro (che indicherebbe la maternità, e all'interno del quale confluisce a volte la stessa madre), il figlio *desaparecido* (che rappresenta l'anima di tutti i *desaparecidos*, un'anima presente nell'assenza del corpo), un bambino e una bambina (che vogliono essere invece il ricordo, la passata e reale corporeità del figlio, essenzialmente espressa in due momenti: l'ultima volta che la madre ha visto il proprio figlio e il momento della tortura subita dai parte dei militari), l'albero della vita (immagine cabalistica che rimanda alle leggi dell'universo, in cui a volte si cela la madre, a volte il figlio *desaparecido*)⁹, una coppia di militari e una voce anonima.

Nascosto in mezzo a questi pochi ed emblematici personaggi c'è anche l'autore, coinvolto in prima persona con la *desaparición* del proprio figlio Mar-

presenta la folla o che semplicemente commenta l'azione, mentre l'accompagnamento strumentale è accompagnato da un organico che può variare dal piccolo complesso all'orchestra sinfonica”.

⁷ Nel testo si afferma che “La musicalización del presente texto pertenece a Gabriel Senanes” (Gelman 1985, 59; L'adattamento musicale del presente testo è di Gabriel Senanes).

⁸ Il *Nunca más* era stato pubblicato l'anno prima, nel 1984, dalla CONADEP, acronimo della Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Online esiste un sito dedicato alla memoria dei *desaparecidos* della dittatura argentina: <<http://www.desaparecidos.org>> (09/2014).

⁹ “hijo (árbol de la vida): crecen ramitas verdes de tu dolor, mamá // madre: dolor, serví // hijo: a tu sombra crece todo mi amor de vos” (Gelman 1985, 53; figlio (albero della vita): crescono rametti verdi dal tuo dolore, mamma // madre: dolore / fai qualcosa // figlio: alla tua ombra cresce tutto il mio amore di te).

celo, della nuora María Claudia e della nipotina, nata durante la prigionia. Nonostante l'implicazione personale nel dramma, Gelman non compare mai direttamente all'interno dell'opera se non come Autore attraverso le annotazioni sceniche in cui sovente si inserisce ricorrendo alla prima persona singolare: "Veo la escena así" (Gelman 1985, 11; Immagino la scena così). Possiamo scorgere inoltre un suo riflesso nella voce, sempre assolutamente anonima, o nel personaggio della madre, con cui il poeta condivide il medesimo dramma della perdita del figlio: il mondo dell'elaborazione letteraria e quello della realtà confluiscono nella prova drammaturgica, che li avvicina fino a renderli indistinguibili.

La scenografia è organizzata su due livelli, uno rialzato rispetto all'altro, che a loro volta vengono suddivisi a metà, venendo a formare un primo e un secondo piano con una parte destra e una sinistra per ciascuno. Il primo piano è riservato alla "simbolización del drama a través de elementos especiales alegóricos" (Fabry 2006, 110; simbolizzazione del dramma attraverso elementi spaziali allegorici), con il *desaparecido* che interagisce con la madre, mentre il secondo "acoge la representación de lo histórico como montaje de voces e imágenes que ostenta el carácter construido y espectacular de la representación" (ivi, 110; accoglie la rappresentazione dell'elemento storico come montaggio di voci e immagini che ostenta il carattere costruito e spettacolare della rappresentazione), in cui ritornano le immagini della tortura. I due livelli rappresentano due dimensioni temporali e due condizioni contrapposte, la dimensione allegorica dell'ideale – con la madre che dà perennemente vita al figlio – e quella reale della storia – con la dittatura che invece gli dà la morte, alternando quindi tra di loro l'ideale e la vita, la realtà e la morte. Nel corso del dramma essi si intrecciano e si alternano, perché dopo la scomparsa del figlio per la madre il tempo perde di senso, cosa che la spinge a vivere una continua paralisi temporale nel presente, che non riesce ad accettare, e che la rimanda inesorabilmente al passato per poter trovare il coraggio e la forza per continuare a cercare. Questo senso di inaccettabilità del reale e di spaesamento si traduce nella scena con continui movimenti tra i due piani e le rispettive due parti del palcoscenico. Completano l'allestimento scenografico cartelli che salgono e calano sullo sfondo, flash, fotografie, schermi cinesi, diapositive e una piramide, posta in mezzo al palcoscenico, che rimanda alla piramide di Plaza de Mayo, monumento di Buenos Aires attorno alla quale girano ogni giovedì le madri in segno di protesta.

La junta luz risponde a una delle caratteristiche fondamentali della poetica gelmaniana: l'invenzione attraverso la finzione letteraria di un nuovo sé, che consente al poeta di rinnegare in un certo qual modo la paternità di quanto affermato nella sua opera assecondando allo stesso tempo la sua tendenza a moltiplicare le voci, o piuttosto a coniugare la sua personale voce in numerosi tipi di altre voci. Questo espediente non è nuovo per il poeta. Esso si era già esplicitato attraverso l'invenzione, a partire dal 1965, di diversi ete-

ronimi, di cui Gelman avrebbe tradotto e quindi pubblicato l'opera¹⁰. Dopo la dittatura argentina però l'invenzione di due nuovi eteronimi assunse per il poeta una valenza diversa, maggiore, giacché consentì a Gelman di compiere un passo in più rispetto all'esperienza precedente, consentendogli sostanzialmente di prendersi una rivincita sulla storia del suo paese e di sconfiggere almeno in parte – ossia, poeticamente – la morte. José Galván e Julio Grecco sono infatti dei fittizi militanti e poeti, morti e scomparsi durante la dittatura, dei compagni di lotta, con cui Gelman condivide poesia e militanza e di cui pubblica le liriche in *Hacia el sur*, opera pubblicata in Messico nel 1983. In essa include inoltre anche alcune poesie firmate direttamente da lui¹¹, Juan Gelman in persona, aumentando lo spaesamento del lettore che viene ulteriormente indotto a ritenere l'opera un'opera collettiva, e a distinguere tra i tre soggetti scriventi dotando ognuno di loro di una veridicità, di una reale esistenza. Con i due nuovi eteronimi il poeta condivide questa volta la nazionalità e l'esperienza della dittatura, causa della morte dei primi due, mentre ha costretto all'esilio il loro inventore e traduttore. Gelman si nasconde quindi dietro a una pluralità di voci per dare simbolicamente voce a chi non l'ha più, per dare loro eternità attraverso la parola poetica.

No sólo vuelven y vuelven la figura del hijo y la de los compañeros desaparecidos: vuelven y vuelven también los textos y los intertextos que los evocan. Los textos también son aparecidos, es decir, espectros, pero, al contrario de los vivos que enloquecen si no se sitúan claramente en un mundo separado de los muertos, los textos van y vienen. Los enunciados que se repiten en enunciaciones diversas no mueren nunca en realidad: son, en el sentido estricto de la palabra, des revenants. (Fabry 2006, 118)

Non solo tornano e ritornano la figura del figlio e quella dei compagni *desaparecidos*: tornano e ritornano anche i testi e gli intertesti che li evocano. Anche i testi sono *aparecidos*, ossia, spettri ma, diversamente dai vivi che impazziscono se non si inseriscono chiaramente in un mondo separato dai morti, i testi vanno e vengono. Gli enunciati che si ripetono in enunciazioni diverse in realtà non muoiono mai: sono, nel senso stretto della parola, des revenants.

¹⁰ Mi riferisco concretamente a *Traducciones I. Los poemas de John Wendell (1965-68)*, *Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando (1968)* e *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, unico di questi testi che viene pubblicato autonomamente. Gelman sostiene di aver tradotto le opere di questi tre poeti, rispettivamente inglese, giapponese e statunitense. In *Cólera buey* (1965) i tre testi vengono riuniti e intitolati genericamente *Traducciones*.

¹¹ Secondo le biografie indicate da Gelman, Julio Grecco sarebbe morto durante la dittatura e José Galván rientrerebbe invece nella lista dei *desaparecidos*. Galván avrebbe trovato le poesie di Grecco dopo la sua morte mentre Gelman quelle di entrambi, una volta andato in esilio.

La junta luz è di per sé un testo eterogeneo sotto più punti di vista: esulando l'elemento strettamente testuale o vocale, riferendoci alla rappresentazione scenica, l'opera risulta ricca di movimento, sostanza, corporeità, vita, che contrastano con i temi dell'assenza e della morte. A livello formale si alternano dialoghi in prosa e in poesia, liriche, canzoni, echi di voci diverse e toni di voce diversi¹². E se questo può sembrare ovvio per un testo teatrale, in cui c'è sempre un autore che presta la sua voce ai diversi personaggi che la moltiplicano interagendo fra loro e parlando, sostenendo quanto l'autore fa loro dire, il poeta instaura qui un dialogo anche con alcuni testi, che vengono posti in rapporto dialogico tra di loro e con lui stesso. Quando pubblica *La junta luz* Gelman è in esilio e per sopravvivere si crea una ideale comunità letteraria di riferimento, che riporta all'interno delle sue opere. Nel nostro caso specifico, *La junta luz*, si tratta di estratti da diverse opere già pubblicate da altri autori e incluso da sé stesso: troviamo alcuni versi del suo maestro César Vallejo (1892-1938), le testimonianze di due ragazzi che come suo figlio avevano dovuto affrontare la violenza delle forze militari, alcuni versi di Gelman precedentemente pubblicati in altre raccolte e alcuni richiami alla mistica spagnola, che per il poeta argentino simboleggia il ritorno alle radici della madre lingua spagnola. Vediamo con quali modalità e per quale ragione questi testi sono stati inseriti all'interno dell'opera in oggetto.

Un dialogo riporta un tentativo di ricatto di un militare nei confronti della madre: sarebbe disposto a darle notizie del figlio ma solo in cambio di una ingente somma di denaro. Il dialogo si ripete in modo ossessivo, violento, brutale, con un ritmo meccanico. Questa scena viene alternata con il ricordo dell'ultima volta in cui la madre vide il figlio prima di uscire di casa quando, appoggiata sulla sua spalla, si sforzava di leggere dal libro che il ragazzo stava leggendo. La madre interrompe il tentativo di ricatto del militare recitando per l'appunto i versi di una lirica di César Vallejo, "Idilio muerto" (1918), che grazie all'accavallamento temporale si rivela essere la lettura del figlio, e che funge quindi da ponte tra il passato e il presente:

¹² Silvia Lafuente sostiene a proposito della produzione di Gelman che "El texto se vuelve un collage de imágenes de diferentes procedencias" (Lafuente 1995, 26; Il testo diventa un collage di immagini di provenienze diverse), procedimento tra l'altro tipico nella generazione del 60 e quindi non caratteristico solamente dell'opera di Gelman, in cui spesso vengono inclusi testi di tango, citazioni poetiche, espressioni dell'oralità e riferimenti ai classici.

... madre: siempre el mismo desordenado (arregla los libros, la ropa) / ¿no terminás el café? / ¿ya te vas? / ¿cuándo volvés? /	... madre: sempre il solito disordinato (sistema i libri, i vestiti) / non finisci il caffè? / te ne vai già? / quando torni?
milico 1 (voz en off, siempre): 20 millones de pesos, señora	militare 1 (voce in off, sempre): 20 milioni di pesos, signora
(la madre se acerca al hijo, lee sobre su hombro)	(la madre si avvicina al figlio, legge da sopra le sue spalle)
madre (canta): ‘qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita / de junco y capulí / ahora que me asfixia Bizancio y que dormita / la sangre como flojo cognac dentro de mí’ /	madre (canta): ‘Che farà a quest’ora la mia andina e dolce Rita / di giunco e capulí / ora che mi asfissia Bisanzio e che sonnecchia / il sangue, come un fiacco cognac, dentro di me ¹³ /
milico 1: 20 millones de pesos y le paso información... (Gelman 1985, 26-27)	militare 1: 20 milioni di pesos e le passo un’informazione...

Il nome di César Vallejo non viene pronunciato in nessun momento, i suoi versi compaiono all’interno dell’opera come una citazione silenziosa, che solo chi conosce può cogliere, a cui Gelman ricorre, in un momento altamente drammatico, per innalzare la bellezza della lingua, la tenerezza e il potere vivificatore della poesia in contrasto con la brutalità dei militari¹⁴. Recita Vallejo per allontanare il presente e per esorcizzare i suoi incubi. Un mondo ideale fatto di poesia si oppone quindi al mondo reale, caratterizzato da violenza e volgarità, da ragazzi rapiti e torturati e condannati alla *desaparición*, da madri costrette a pagare per sapere qualcosa dei propri figli¹⁵.

¹³ La madre sta leggendo “Idilio muerto”, lirica di César Vallejo, contenuta in *Los Heraldos Negros* (1918). La traduzione in italiano di “Idilio muerto” è di Roberto Paoli (Vallejo 2008, vol. 2, 83).

¹⁴ “Vallejo me influyó profundamente, en lo personal y también en mi poesía. Y creo que vos tenés razón cuando decís en tu trabajo que mientras la influencia de Neruda es aplastante, ahogadora, la de Vallejo es liberadora” (Benedetti 1972, 228; Vallejo mi ha influenzato molto, a livello personale e nella mia poesia. E credo che tu abbia ragione quando dici nel tuo lavoro che mentre l’influenza di Neruda è schiacciante, soffocante, quella di Vallejo è liberatrice), affermazione tratta da un’intervista rilasciata da Juan Gelman a Mario Benedetti.

¹⁵ Vallejo è un modello di riferimento per l’oralità della parola poetica, non solo in Gelman ma in molti poeti della sua generazione: “Una manera de hablar de sí mismo a

Passiamo al secondo caso, le testimonianze dei giovani *desaparecidos*. Nel corso del testo i due ragazzi vengono interrogati e torturati. Il brano dell'interrogatorio trae ispirazione dalle testimonianze che alcuni giovani argentini fatti prigionieri dalle forze militari negli anni della dittatura rilasciarono per il libro inchiesta di Carlos Gabetta, *Todos somos subversivos*¹⁶. In questo caso Gelman si avvale direttamente delle parole di Daniel Heredia e di Ana María Careaga, ma le traduce in versi. Vediamo la testimonianza di quest'ultima, all'epoca della tortura in stato interessante:

... un auto / dos hombres /
 me vendan los ojos /
 en la ciudad / es la ciudad /
 el día / el día /
 el subsuelo /
 la escalera /
 la pieza /
 ¿dónde está tu familia? /
 la picana /
 los pechos /
 la vagina /
 ¿dónde está tu familia? /
 querosén en los ojos
 la boca
 la nariz /
 desnuda yo /
 ¿dónde está el tiempo? /
 el tiempo que /
 la picana /
 ¿dónde está tu familia? /
 el tiempo /
 la mañana /
 ¿dónde estás / mi mañana? /
 te tengo aquí /
 sos vientre /
 dos celdas /
 la pieza /
 la vagina /
 ahí se movió mi niño /
 afuera el tiempo no es /
 adentro él vive /...

... un'auto / due uomini /
 mi bendano gli occhi /
 nella città / è la città /
 il giorno / il giorno /
 il sottosuolo /
 la scala /
 la stanza /
 dov'è la tua famiglia? /
 la picana /
 il seno /
 la vagina /
 dov'è la tua famiglia? /
 cherosene negli occhi
 la bocca
 il naso /
 nuda io /
 dov'è il tempo? /
 il tempo che /
 la picana /
 dov'è la tua famiglia? /
 il tempo /
 il domani /
 dove sei / mio domani? /
 ti tengo qui /
 sei ventre /
 due celle /
 la stanza /
 la vagina /
 lì si è mosso il mio bambino /
 fuori il tempo non è /
 dentro lui vive /...

través de los modos de decir tomados de los demás: decirse diciéndolos" (Lafuente 1995, 26; Una maniera di parlare di sé stesso attraverso i modi di dire presi dagli altri: dirsi dicendoli).

¹⁶ Gabetta pubblicò il suo lavoro nel 1979 mentre si trovava in esilio in Francia. L'opera venne ripubblicata in Argentina nel 1983. Alla fine della sua opera, Gelman riporta la provenienza delle testimonianze.

resistió /	ha resistito /
me crea /	mi crea /
no conozco su rostro /	non conosco il suo viso /
hace mi rostro /	crea il mio viso /
mi vientre /mi mañana /	il mio ventre /il mio domani /
mi tiempo que /	il mio tempo che /
le hablo todo el tiempo /	gli parlo tutto il giorno /
le cuento que /	gli racconto che /
y el oso y el lobito /	e l'orso e il lupetto /
vientre / mañana que /	ventre / domani che /
sos yo /	sei io /
te cuento que /... (Gelman 1985, 33-34)	ti racconto che /...

L'intertestualità è da intendersi però anche in chiave prospettica: Gelman crea richiami continui non solo con opere altrui ma anche con le sue stesse opere, con la sua stessa poesia scritta negli anni dell'esilio. All'interno de *La junta luz* ci sono infatti ben undici liriche tratte da *Carta abierta* (1980), sette da *Comentarios* (1982), tre da *Notas* (1980) e una da *Si dulcemente* (1980). María del Carmen Sillato parla in questo caso di una sorta di egemonia di una voce poetica che unificherebbe le altre voci presenti in queste liriche (Sillato 2006).

Nel caso delle poesie tratte da *Comentarios*, il gioco di riflessi e richiami impliciti aumenta ulteriormente. *Citas y Comentarios* (1982) è la terza raccolta poetica composta durante l'esilio, tra il 1978 e il 1979, e viene dedicata al suo paese. All'interno dell'opera Gelman dichiara alcuni dei riferimenti a cui il titolo allude, rivolti in parte alla tradizione biblica: ritroviamo infatti echi del re Davide, di Isaia, di Ezechiele. La maggior parte di queste poesie è vincolata però alla lettura della mistica spagnola, a Santa Teresa de Ávila (1515-1582) e soprattutto a San Juan de la Cruz (1542-1591), alla *Llama de amor viva* (composto nel 1584-85; vedi "Comentario XXV") e al *Cántico espiritual* (composto nel 1578-1584; come ad esempio il "Comentario XII"), a sua volta rilettura in chiave cristiana del *Cantico dei cantici*, lo *Shir hashirim* del Re Salomone, il canto del dialogo mistico tra l'amato e l'amata, secondo la tradizione ebraica simboli dell'unione tra Dio e il popolo d'Israele e secondo la tradizione cristiana – che dalla precedente trae origine – del ricongiungimento tra Dio e l'anima. Si tratterebbe quindi di una rilettura e successiva riscrittura, o di una "lectura de lecturas que contienen otras lecturas", come sostiene María del Carmen Sillato:

Lectura de lecturas que contienen otras lecturas – la del poeta que lee a los místicos españoles, los que a su vez leyeron o conocieron los textos de la Cábala, la que por su parte responde a una lectura de textos bíblicos –, confirma el concepto de Kristeva acerca del texto como "productividad" en el que se entrecruzan y neutralizan discursos provenientes de otros textos. (2006, 94)

Lettura di letture che contengono altre letture – quella del poeta che legge i mistici spagnoli, che a loro volta lessero o conobbero i testi della Cabbala, che a sua volta risponde a una lettura di testi biblici –, conferma il concetto di Kristeva a proposito del testo come "produttività" all'interno del quale si intrecciano e neutralizzano discorsi provenienti da altri testi.

Le liriche riprese da *Comentarios* e inserite in *La junta luz* si rifanno prevalentemente alla rilettura di San Juan, e non al *Cantico* biblico. Se di citazione si trattava con Vallejo – riprendeva esattamente alcuni versi tratti da “Idilio muerto” –, ora possiamo parlare solo di allusione: i versi di Gelman sono infatti a loro volta una sorta di riscrittura di quelli di San Juan de la Cruz, intesa non come citazione letterale del testo, quanto piuttosto come una versione arricchita e personalizzata dell’originale¹⁷. Più che di citazioni, infatti, si tratta di un “entrecruce de otras voces y de otros textos, producto de lecturas que se incorporan intertextualmente a sus propios textos” (Sillato 2006, 172; intreccio di altre voci e di altri testi, prodotto di letture che si incorporano intertestualmente ai suoi stessi testi). Se nei mistici il riferimento è alle anime che tendono alla riunificazione con Dio, nei *Comentarios* di Gelman c’è un’implicita allusione al concetto di patria, da cui il poeta è esiliato e a cui aspira di far ritorno. La visione esiliare è il filo conduttore che avvicina tutti questi testi, la mistica spagnola con l’anima che tende a Dio, la tradizione ebraica con l’esodo del popolo di Israele e il ritorno alla terra promessa e la poesia di Gelman, esiliato dalla sua patria, ebreo e di lingua spagnola come lo erano stati anche i sefarditi, gli ebrei spagnoli. A proposito della particolare variante della lingua spagnola usata dai sefarditi e ripresa da Gelman in alcune sue opere, Silvia Lafuente sostiene che:

... la ricreazione della lingua dei mistici offre al poeta la possibilità di unirsi all’assente (la patria), e attraverso quest’unione avere l’opportunità di incontrare il suo essere nell’esilio. E questo è il motivo che lo spinse anche a tradurre la poesia ebraica in *Composiciones*. (Lafuente 2008, 57)¹⁸

Composiciones rappresenta in parte il proseguimento di *Citas y Comentarios*. Pubblicato nel 1986, raccoglie 57 testi scritti tra il 1983 e il 1985, in cui Gelman traduce a suo modo, sempre con la sua peculiare prassi traduttologica, poesia ebraica tratta da fonti bibliche e poesia sefardita rinascimentale, che ruotano attorno al tema dell’esilio. Lo stesso Gelman offre all’interno dell’opera la chiave di lettura del suo titolo:

¹⁷ Si vedano i seguenti esempi: “¿estás vivo? // ¿estás muerto? // ... ¿vivimorís otra vez como // pedacito de vos?” (sei vivo? // sei morto? // ... vivimuoiri un’altra volta come // brandello di te?) di *La junta luz*, citazione che ricorda *Notas in Interrupciones I* (1988), “¿estás vivo? / ¿estás muerto? / ¿hijo? // ¿vivimorís otra vez / otro día / como // moriviviste estos tres años // en un campo de concentración?” (sei vivo? / sei morto? / figlio? / vivimuoiri un’altra volta / un altro giorno / come // morivivesti questi tre anni // in un campo di concentramento?). *La junta luz*, “como pajita / como suave recordación de vos” (come fuscello / come dolce ricordo di te) ricorda invece questo verso tratto da *Citas*: “alma de vos quemándome la dulce recordación de vos” (“anima di te bruciandomi il dolce ricordo di te).

¹⁸ In *Dibaxu* (1994) Gelman ricorre invece alla lingua dei sefarditi come mezzo per ricercare le proprie radici, di ebreo e di esiliato.

llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué – o cambié, caminé, ofrecí – aquello que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición? en todo caso dialogué con ellos...

(Gelman 2002, 453)

... chiamo com/posizioni le poesie che seguono, perché le ho com/poste, vale a dire, ho messo cose mie nei testi che grandi poeti scrissero secoli fa. è chiaro che non ho preteso di migliorarli. fui colpito dalla loro visione dell'esilio, e aggiunsi – o cambiai, camminai, offrii – ciò che io stesso sentivo. come contemporaneità e compagnia? mia con loro? a rovescio? abitanti della stessa condizione? in ogni caso dialogai con loro...

(Trad. it. di Branchini 2011, 17)

In *La junta luz* l'intertestualità che il poeta instaura all'interno del suo testo avvalendosi delle liriche tratte da *Comentarios* comporta una ulteriore interpretazione della fonte mistica. Se in *Citas y Comentarios* il tema era l'esilio, ossia l'esilio del poeta dalla sua patria – a cui l'opera era dedicata –, ora la patria appare come sfumata in lontananza, si è trasformata in un ricordo solo rimpianto con nostalgia (“esto te enseñé / a querer esta música / esta danza / esta gente / se levanta / camina hacia la noche / este cielo del sur” ([Gelman] 1985, 20; questo ti ho insegnato / ad amare questa musica / questa danza / questa gente / (si alza / cammina verso la notte). / questo cielo del sud) dice la madre rivolta al proprio grembo). Il contesto ci induce a interpretare il dolore per la separazione e l'ansia di unione che riscontriamo in queste liriche incentrate sul tema dell'esilio come il desiderio di riunificazione dell'anima della madre con quella del figlio, separate dalla dittatura. È questo un desiderio che nel corso de *La junta luz* si realizza: la madre riesce a riunirsi con l'anima del figlio, lo riporta al suo ventre, lo fa nascere ancora. Gelman celebra quindi l'unione di due anime, la stessa realizzazione del desiderio di unione con Dio cantato dal *Cantico dei Cantici* biblico e dalla cinquecentesca mistica spagnola. In *La junta luz* il figlio però non è solo uno spirito, o il ricordo del figlio, ma dopo la morte viene trasfigurato dagli occhi della madre in una divinità. Nel seguente passo la madre si rivolge al figlio ricorrendo alle parole usate da Maria Maddalena quando, recatasi al sepolcro, non trovò più il corpo del Cristo risorto.

... niño:	... bambino:
mujer ¿por qué llorás?	donna, perché piangi?
madre:	madre:
porque se llevaron a mi señor y no sé	perché si sono presi il mio signore e non so
dónde lo han puesto	dove lo hanno portato
niño:	bambino:
¿por que llorás / a quién buscás?	perché piangi / chi cerchi?
madre:	madre:
quiero saber donde lo han puesto	voglio sapere dove lo hanno messo
y yo me lo llevaré	e me lo riprenderò
niño:	bambino:
no me retengas, aún no he subido...	non mi trattenere, perché ancora non sono uscito...

(Gelman 1985, 21)

Nel dialogo tra la madre disperata e il figlio scomparso, l'assenza del figlio, Gelman fa risuonare chiaramente il noto passo del Vangelo di Giovanni:

Ed essi le dissero: 'Donna, perché piangi?'. Rispose loro: 'Hanno portato via il mio Signore e non so dove lo hanno posto'. Detto questo, si voltò indietro e vide Gesù che stava lì in piedi; ma non sapeva che era Gesù. Le disse Gesù: 'Donna, perché piangi? Chi cerchi?'. Essa, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: 'Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove lo hai posto e io andrò a prenderlo'. Gesù le disse: 'Maria!'. Essa allora voltatasi verso di lui, gli disse in ebraico: 'Rabbunì!', che significa: Maestro! Gesù le disse: 'Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre...'. (Giovanni 20, 13-17)

Juan Gelman costruisce l'amore dalle macerie di un mondo in rovina. Canta l'amore che è stato, che è e che tornerà a essere grazie all'esperienza mistica, canta uno stato di grazia:

... niño:	... bambino:
fuimos uno	siamo stati uno
madre / (de primer plano izquierda)	madre / (dal primo piano a sinistra):
ahora somos uno otra vez / te busco /	ora siamo un'altra volta uno / ti cerco /
coro:	coro:
te buscaré / te encontraré / te encuen-	ti cercherò / ti troverò / ti trovo / navi-
tro / navegás mi sangre / movés mi	ghi nel mio sangue / muovi ancora una
vientre otra vez / mi pecho / mi ca-	volta il mio ventre / il mio seno / la
beza / cantás en mi alma, pajarito /	mia testa / canti nella mia anima, uc-
dormís con migo / en mí...	cellino / dormi con me / in me...

(Gelman 1985, 34-35)

L'unione della madre e del figlio, proiettata nel futuro, si rivela essere anche metafora dell'unione dell'esiliato Gelman con la madre-patria Argentina. L'idea del ritorno aiuta a scongiurare il presente di lontananza e sepa-

razione. Quest'unione immaginata ricrea il passato, ricrea l'amore materno e filiale ma in parte ricrea anche il concetto frantumato di patria che si è venuto a creare in seguito alla dittatura, responsabile della perdita del figlio e della perdita del proprio paese.

L'incontro e la riunificazione tra le due anime rappresenta allo stesso tempo la tensione di mettere fine alla condanna dell'esilio, ma anche la necessità della madre di tornare nel suo Paradiso terrestre, di riabbracciare il figlio scomparso, il proprio signore. Il *vos-hijo* (tu-figlio) e il *yo-madre* (io-madre) confluiscono quindi in un unico termine, simbolo dell'unione mistica delle due anime opposto alla frantumazione, alla distanza, alla separazione violenta prodotta dal regime militare. Il *vos* e il *yo* sono in realtà gli unici due attori dello spettacolo messo in scena, quando sono puro spirito e quando sono invece ricordo, come nel caso della figlia violentata, o del figlio che legge prima di uscire, o della madre ancora incinta che rivolge il grembo ai cieli del sud. La madre vuole far ritornare il figlio nel proprio grembo per poter continuare a proteggerlo, per tornare a essere uno ancora una volta e lo fa tornando indietro nel passato, quando erano davvero una sola cosa. Non si perdona di averlo messo al mondo, di averlo separato da sé, e non perdona al mondo di averlo poi ridotto in brandelli.

... con mi cuerpo vacío de vos /
eras mío...

fuimos uno / hijo
un solo ser en dos / te abrigué, de gesté, te
diste vueltas dentro mío, allí, en mi oscuridad,
en mis mares de vos
saliste al mundo / a los otros
mi vientre son los mares de vos /
mi vientre conversó con el sol /

lo volvería a mi vientre / a mi abrigo / a
mi mar /
otra vez lo nacería

madre-árbol:
te volveré a mi vientre

te naceré otra vez... (Gelman 1985, *passim*)

... con il mio corpo vuoto di te /
eri mio... /

siamo stati uno / figlio
un solo essere in due / ti ho protetto, ge-
nerato, ti giravi dentro di me, lì, nella
mia oscurità, nei miei mari di te,
e sei venuto al mondo / agli altri
il mio ventre sono i tuoi mari /
il mio ventre ha parlato con il sole /

lo riporterei nel mio ventre / dentro di
me / al mio mare /
un'altra volta lo farei nascere /

madre-albero:
ti riporterò al mio ventre

ti nascerò un'altra volta...

È necessario quindi recuperare l'unione mistica dalla memoria e farlo attraverso il linguaggio. La parola è infatti l'unica cosa che può permettere al poeta di recuperare l'unione perduta, ma le parole a disposizione sono di per sé insufficienti per esprimere l'esperienza mistica, e bisogna quindi in-

ventare un nuovo linguaggio, o adoperarsi con quello in proprio possesso, modificando lessico e sintassi, violentandoli per arrivare a dire l'indicibile:

... ¿y esas bestias dicen que no estás más aquí?	... e quelle bestie dicono che non sei più qui?
¿y dónde estoy volando yo / sino en vos /	e dove sto volando io / se non in te /
¿y acaso yo no soy / no te soy / no soy vosyo? /... (Gelman 1985, 13) ¹⁸	e per caso io non sono / non ti sono / non sono iote? /...

La realizzazione dell'unione mistica avviene in Gelman grazie al linguaggio. La trasgressione linguistica è infatti la principale caratteristica di questa seconda fase poetica di Juan Gelman, che si crea un linguaggio assolutamente personale mettendo in questione la rigidità della norma. Essa si esplica nella creazione lessicale attraverso invenzione di parole, neologismi a volte costruiti da intenzionali errori grammaticali, verbi coniugati per analogia ("morido"), sostantivazione di verbi, verbalizzazione di sostantivi ("niñando el mundo", "almás", "hijás"), assemblamento di parole ("vivimoris" – per esprimere il perdurare della vita al di là della morte –, o "leemurmuracanta" – per indicare la contemporaneità delle azioni), o attraverso la creazione lessicale (ricorso al prefisso des- privatizzante, per creare termini come "desmadrado", "deshijado", "desufrir", che calcano il termine *desaparecido*), ricorso ad arcaismi. Si allontana dalla norma anche con processi di creazione morfologica, spesso ricorrendo al cambio di genere (prevale la femminilizzazione delle parole: "la recordación de vos", "la mundo", "la dolor")²⁰. Infine ha un peso di una certa importanza la creazione sintattica, con la dislocazione nel verso spezzato, frammentato, concitato, le continue domande senza risposta²¹, l'assenza della punteggiatura, l'uso delle minuscole. Il poeta crea in

¹⁹ Il tema della maternità, l'essere due dopo essere stati uno in due è fondamentale in *Carta a mi madre* (1989), opera scritta quando venne a sapere della morte della madre: "¿por eso escribo versos? / ¿para volver al vientre donde toda palabra va a nacer?" (Gelman 2002, 620-621; per questo scrivo versi? / per tornare nel ventre dove ogni parola nasce?). Qui la madre espelle il figlio come una patria che espelle un figlio in esilio, a cui rimane sempre il desiderio di tornare. Gelman in *Carta a mi madre* ricorre per questo concetto al termine "desmadrar", che in *La junta luz* diventa deshijar", essendo visto con un'altra prospettiva. Se in *Carta a mi madre* è infatti un figlio che ha perso la madre (è infatti "desmadrado") ora è una madre che ha perso il figlio, e linguisticamente il poeta lo realizza con un neologismo di analogia formazione ("deshijada").

²⁰ La femminilizzazione del lessico di riferimento secondo Lafuente (1995) è presente soprattutto in opere come *Carta a mi madre* e *La junta luz*, dove si produce uno scontro tra il femminile che dà la vita (la madre, la madre coro) e il maschile che la toglie ("los milicos", sineddoche del regime).

²¹ Jorge Boccanera afferma che la lirica di Gelman "no está tanto en lo que afirma, sino en lo que pregunta" (Boccanera 1994, 163; non consiste tanto in quello che afferma, quanto in quello che chiede).

questo modo una sua personale realtà espressiva, genera una nuova realtà attraverso una nuova lingua interpretando la sua poesia come un atto rivoluzionario. Sostiene Silvia Lafuente che la poetica di Gelman rappresenta "... la creación de un espacio poético donde la emoción, la subjetividad en el poema coexisten con la experimentación del lenguaje" (Lafuente 1995, 57; la creazione di uno spazio poetico in cui l'emozione, la soggettività nella poesia coesistono con la rappresentazione del linguaggio)²². È una poesia politica, sostiene sempre Lafuente, più per quanto riguarda la forma, e la trasgressione alla forma, che per il contenuto.

La inspiración del autor se enriquece justamente a través de la labor realizada sobre el material lingüístico. Gracias a esta tarea cotidiana de montar y desmontar letras y estructuras se regeneran las posibilidades de dar sentido a la vida, a los espacios en que se vive y a los recuerdos. (Lafuente 1995, 14-15)

L'ispirazione dell'autore si arricchisce giustamente attraverso il lavoro realizzato sul materiale linguistico. Grazie a questo compito quotidiano di montare e smontare lettere e strutture si rigenerano le possibilità di dare senso alla vita, agli spazi in cui si vive e ai ricordi.

Nel 1981, nell'introduzione a *Interrupciones I*, Cortázar scrisse a proposito della poetica gelmaniana:

Acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia, su invocación de tantas sombras desde una voz que sosiega y arrulla, una permanente caricia de palabras sobre tumbas ignotas. (Gelman 1999, 7)

Probabilmente l'aspetto più ammirevole della sua poesia è la sua quasi impensabile tenerezza proprio dove si giustificherebbe maggiormente il parossismo del rifiuto e la denuncia, la sua invocazione di tante ombre da una voce che placa e culla, una permanente carezza di parole su tombe ignote.

Invocazione di ombre e una poesia come "una permanente carezza di parole su tombe ignote", struggenti immagini per descrivere mirabilmente l'oratorio mistico *La junta luz*.

²² La scrittura è un atto nuovo e rivoluzionario anche perché deve comportare un processo di riconoscimento della creazione anche nel lettore, che non può più avvalersi di un sistema conosciuto e condiviso come la lingua.

Riferimenti bibliografici

- Banda Hispánica (Brasil), <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6gelman.htm>> (09/2014).
- Benedetti Mario (1972), *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- Boccanera Jorge (1994), *Confiar en el misterio: viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CONADEP (1984), *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba; <<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>> (09/2014).
- San Juan de la Cruz (1946 [1601]), *El cántico espiritual*, Firenze, Fussi.
- (1993 [1601]), *Poesías. Llama de amor viva*, ed. by Cristobal Cuevas Madrid, Taurus.
- Fabry Geneviève (2005), “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”, *Anuario de Estudios Filológicos XXVIII*, 55-69.
- (2006), “Textos y aparecidos. Acerca de *La junta luz* de Juan Gelman”, in Milagros Ezquerro, Julien Roger (eds), *Le texte et ses liens I/El texto y sus vínculos I*, Paris, Indigo et Côté-femmes éditions, 109-118; <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Le_texte_et_ses_liensWEB.pdf> (09/2014).
- (2008), *Las formas del vacío: la escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*, Amsterdam, Rodopi Bv Editions.
- Fressia Alfredo, *Obras de Juan Gelman: el poema infinito*, <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6gelman.htm>> (09/2014).
- Gabetta Carlos (1983 [1979]), *Todos somos subversivos*, Buenos Aires, Editorial Bruguera.
- Gelman Juan (1956), *Violín y otras cuestiones*, Gleizer, Buenos Aires.
- (1965), *Cólera buey (1962-1968)*, La Habana, La Tertulia.
- (1971), *Fábulas*, La rosa blindada, Buenos Aires.
- (1969), *Los poemas de Sidney West (Traducciones III)*, Buenos Aires, Galerna.
- (1980), *Si dulcemente*, Barcelona, Lumen (contiene: “Notas”, “Carta abierta”, “Si dulcemente”).
- (1982) *Hacia el Sur*, México, Marcha Editores.
- (1982), *Citas y Comentarios*, Madrid, Visor.
- (1985), *La junta luz: oratorio a las madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- (1986), *Composiciones*, Barcelona, Ediciones del Mall. Trad. it. di Laura Branchini (2011), *Composizioni*, Milano, Rayuela edizioni.
- (1988), *Anunciaciones*, Madrid, Visor.
- (1988), *Interrupciones I*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- (1989), *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- (1994), *Dibaxu*, Barcelona, Seix Barral.
- (2001), *Anunciaciones y otras fábulas*, Barcelona, Seix Barral.
- (2002 [1994]), *De palabra*, Madrid, Visor Libros.
- Lafuente Silvia (1995), *Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje*, Firenze, Edizioni Polistampa.
- (2008), “Juan Gelman: la lingua dell’esilio”, *Collettivo Atahualpa XXXVIII*, 53-63. *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale della C.E.I., Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1987; <<http://www.bibbia.net/>> (09/2014).

- Proyecto Desaparecidos, <<http://www.desaparecidos.org>> (09/2014).
- Rodríguez Sancho Javier (2004), “El poemario *La junta luz* de Juan Gelman. El exilio y la violencia durante la dictadura militar en Argentina”, *Especulo. Revista de estudios literarios* 28; <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/juntaluz.html>> (09/2014).
- Sillato María del Carmen (1998), “Función del testimonio en *La junta luz* de Juan Gelman”, *Revista Hispánica moderna* LI, 368-375.
- (2006), *Juan Gelman: Las Estrategias de la Otredad: Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Vallejo César (1918), *Los Heraldos Negros*, Lima, Talleres de la Penitenciaría de Lima.
- (2008), *Opera poetica completa*, trad. it. e cura di Roberto Paoli, prologo di Antonio Melis, Iesa, Edizioni Gorée.
- Vocabolario online Treccani, <<http://www.treccani.it/vocabolario/oratorio3/>> (01/2013).

Oltre la Generazione del Sessanta: la poesia di Susana Thénon

Carolina Argenta

Università degli Studi di Pisa (<caroargen@gmail.com>)

Abstract

Susana Thénon's literary production (Buenos Aires, 1935-1991) is situated between poetry from the 1960s and Neo-baroque innovative movements from the 1980s. Her particular conception of "the craft of poetry" and her inclination towards individualism are the main reasons for the neglect of her work, since it was not easily classifiable within a single literary project. This paper aims to "exhume" Susana Thénon's figure for Italian readers, as well as illustrating some small gestures, scattered throughout her work, which are directed against bourgeois ideology, in the shape of corrosive criticism of society.

Keywords: 1960s Generation, 1980s Poetry, Argentine Poetry, Neo-barroco Rioplatense, Susana Thénon

In questo lavoro vorremmo tentare di delineare un'immagine di Susana Thénon, poetessa, fotografa e traduttrice argentina morta nel 1991 a Buenos Aires. Discuteremo, inoltre, quanto sia pertinente collocare la sua produzione poetica all'interno della Generazione del '60, rimarcando il vincolo che lega l'autrice alle estetiche *Neobarrocas* degli anni '80. Infine, commenteremo brevemente due delle sue poesie rimaste ai margini dell'interesse dei critici, per sottolineare l'atteggiamento irriverente della poetessa nei confronti dei discorsi istauratori di categorie, nonché il trattamento molto personale e la tematizzazione diretta della convulsa realtà socio-storica dell'Argentina degli anni '70.

Susana Thénon nacque a Buenos Aires nel 1935, e fu la figlia del rinomato psichiatra e dirigente del Partito Comunista Jorge Thénon (1901-1985), uno dei precursori nel campo della psicanalisi in Argentina. Spinta dalla sua curiosità per le lingue e la letteratura, intraprese gli studi in Lettere e Filosofia, e ottenne la laurea presso l'Università di Buenos Aires nel 1964. Così la dipinge la filologa e sua amica Ana María Barrenechea (1913-2010):



Su facilidad y atracción por las lenguas le hizo aprender con dedicación apasionada y casi obsesiva el griego y el latín, el alemán y el hebreo. Por un sistema de clases grabadas en discos estudió ruso tres meses con velocidad fulminante, para luego olvidarlo. Puede leer en italiano, en francés, fragmentariamente en inglés. Estuvo dedicada por años al estudio de las lenguas clásicas en las que practicó desde la versión y retroversión escrupulosamente “fiel” hasta la traducción que sabe combinar la intuición poética de la “lengua originaria” y de la suya nativa, sin descartar la escritura de poemas personales que recrean con amor no exento de juego una serie de apócrifos griegos enmascarados.

(Barrenechea 1987, 256)

La sua facilità e l'attrazione per le lingue la portò ad imparare con dedizione apassionata e quasi ossessiva il Greco ed il Latino, il Tedesco e l'Ebreo. Tramite un sistema di lezioni registrate in dischi, studiò il Russo per tre mesi ad una velocità fulminante, per poi dimenticarlo. Era in grado di leggere in Italiano, Francese e frammentariamente in Inglese. Per anni si dedicò allo studio delle Lingue Classiche, praticando la versione e la retroversione in modo scrupolosamente “fedele” e persino quella traduzione che sa combinare l'intuizione poetica della “lingua originale” e della propria lingua madre, senza scartare la scrittura di poesie personali che ricreano con amore non esente di gioco una serie di apocrifi greci mascherati.¹

Nel 1958 uscì la sua prima opera dal titolo *Edad sin tregua*, alla quale, dopo un anno, fece seguito *Habitante de la nada*. Durante questo periodo collaborò con le riviste culturali *Ficción e Gaceta Literaria*, per le quali scrisse recensioni di libri di poesia di recente pubblicazione. Nel 1960 cominciò a frequentare un gruppo di poeti, tra i quali Eduardo Ángel Romano (1938), Juan Carlos Martelli (1934-2008), Alejandro Vignati (1934-1982), Jorge Bernardo Rivera (1935-2004) e Alejandra Pizarnik (1936-1972); dalla condivisione delle loro esperienze nacque la rivista *Aguaviva*, nella quale pubblicarono poesie e manifesti. La rivista, come tante altre di quel periodo, ebbe vita effimera e non andò oltre il numero due (Lafleur, Provenzano, Alonso 2006, 244).

De lugares extraños, il suo terzo libro di poesie, uscì nel 1967. Vi si trova una serie di testi poetici raggruppati sotto il titolo *Heredad* che portano la dedica “A María Rosa Lida”², rinomata filologa argentina deceduta nel 1962.

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice. Ringraziamo la casa editrice Corregidor per la gentile concessione alla riproduzione in questo fascicolo di LEA di alcune poesie di Susana Thénon già pubblicate nel 2001 e nel 2004 nel volume *La morada imposible*, a cura di A.M. Barrenechea e María Negroni, 2 volumi, Buenos Aires, Corregidor.

² María Rosa Lida de Malkiel (Buenos Aires 1910-Oakland 1962). Filologa, classicista ed ispanista argentina, sorella del filologo Raimundo Lida. Insegnò presso l'Università di Buenos Aires, dove si era dottorata sotto la guida di Amado Alonso, fino al 1947, anno in cui dovette andare in esilio a causa della crociata peronista contro gli oppositori. Già negli Stati Uniti sposò Yakov Malkiel, filologo ed etimologista russo, ed insegnò in diverse Università americane, tra le quali Harvard e Berkeley. Morì di cancro a Oakland nel 1962.

Cominciamo a delineare così il profilo dei suoi amici e conoscenti: tanti tra di loro appartenenti all'ambito accademico e presumibilmente incontrati appunto durante il periodo degli studi universitari, altri invece, come vedremo, appartenenti ai "circoli" artistici della Buenos Aires di quell'epoca.

Un anno dopo iniziò la sua collaborazione con *Sur*³, la prestigiosa rivista culturale diretta e fondata da Victoria Ocampo (1890-1979), che in quel momento tentava di rinnovarsi, giovani scrittori e critici che potessero apportare nuovi punti di vista. Come risultato di questa manovra, durante la decade del '60, si avvicinarono alla redazione di *Sur* Enrique Pezzoni (1926-1989), María Luisa Bastos (1931), Alejandra Pizarnik (1936-1972), Sylvia Molloy (1938), Edgardo Cozarinsky (1939) e Ivonne Bordelois (1934) (Podlubne 2012, 44-60). Fu lo stesso Pezzoni a contattare Susana Thénon ed ad offrirle "las páginas de *Sur* para tener una sección fija de poesía" (Thénon 2004, 193-194; le pagine di *Sur* per avere una sezione fissa di poesia).

Grazie allo scambio epistolare che avvenne tra la poetessa e la sua amica Barrenechea (Thénon 2004, 193-216), che durante quel periodo viveva negli Stati Uniti, possiamo affermare che il 1968 è un anno importante per il processo di scrittura della Thénon. Le lettere documentano che proprio in quell'anno iniziò a scrivere dei componimenti che lei stessa definì appartenenti a "la serie nueva", espressione che dipinge con chiarezza il loro carattere inusitato e di rottura con la sua produzione precedente. Questi testi, insieme ad altri, furono riuniti quasi due decenni dopo in un unico volume e pubblicati con il titolo *distancias* (1984).

Dal 1971 al 1979 accompagnò e fotografò la ballerina Iris Scaccheri (1949-2014) durante le sue tournée europee. Così, le immagini la mostrano a Londra interpretando *Hossana*, a Bonn con *Carmina burana*, a Parigi e a Francoforte, immortalata sempre dalla lente incantata di Susana (Thénon 2001, 202-211).

Nell'ottobre del 1979, le due discipline scelte dalla poetessa per sfogare la propria febbre creativa confluirono in una mostra individuale al Goethe-Institut di Buenos Aires: espose, patrocinata dallo stesso Goethe Institut, una serie delle sue fotografie, accompagnate da poesie e frammenti di poesie di Rilke tradotti da lei dal tedesco allo spagnolo.

Il silenzio poetico però proseguì fino al 1981, anno in cui Susana Thénon riprese in mano la composizione di quello che fu il suo quarto libro di poesia, *distancias*, e ne raggiunse la stesura definitiva nel 1984. Questa raccolta abbracciò, quindi, tutti i testi scritti dal 1968 al 1984.

Nel 1987 pubblicò l'ultimo suo libro, *Ova Completa*, presso la casa editrice Sudamericana. Quest'opera segnò un nuovo punto di svolta nella sua poetica, giacché, in essa, i registri elevati convivono con la lingua quotidiana;

³ Il primo numero della rivista *Sur* uscì nel 1931.

i generi popolari, come il *bolero* o il *tango*, vengono citati nello stesso modo in cui si invoca Dante; la lingua spagnola è portata fino agli estremi delle sue possibilità sintattiche ed il significato non rimane semplicemente aperto ma esplose in infinite direzioni. Il tono predominante nel libro è ironico e tante volte polemico, e ogni poesia fa trasparire una visione molto critica della realtà che mette in scena.

Purtroppo, qui si fermano le notizie che abbiamo a disposizione: l'ultima traccia che possiamo recuperare è quella relativa alla sua scomparsa, dopo una malattia che la distrusse progressivamente, confinandola alla reclusione forzata nella casa materna (Thénon 2001, 15).

1. Susana Thénon: a cavallo tra la Generazione del '60 ed i movimenti innovativi della decade dell'80

Come abbiamo visto, Susana Thénon appartenne cronologicamente alla generazione poetica del '60, per la sua data di nascita e per le date di pubblicazione dei suoi primi libri di poesia. I poeti di questo periodo condividevano, da una parte, uno slancio verso il realismo, un rivolgere il proprio sguardo verso la realtà sociopolitica, e, da un'altra, una volontà di rompere con le convenzioni del genere (Lafuente 1995, 22) e di rinnovare la parola poetica. Essi si batterono per promuovere "un cambio radical en el vocabulario, una ampliación del diccionario poético" (Prieto 2006, 380; un cambiamento radicale nel vocabolario, un'amplificazione del dizionario poetico) il quale diventò "permeable a las palabras comunes, bajas, e inmediatamente, a los sentimientos y realidades, bajos también y comunes, que son designados por esas palabras" (Prieto 2006, 380; permeabile alle parole comuni, basse, e di conseguenza ai sentimenti ed alle realtà, bassi e comuni, che sono designati da quelle parole). La poesia "ipercolta", secondo Prieto, si aprì al tango, ed incorporò "un arsenal retórico proveniente de la prosa no literaria ni artística, sino periodística, publicitaria, comercial y hasta originaria del expediente de la policía" (Prieto 2006, 381; un arsenale retorico proveniente dalla prosa non letteraria né tantomeno artistica, ma piuttosto giornalistica, pubblicitaria, commerciale, e persino propria dei registri della polizia).

Si assistette, in altre parole, alla nascita di una retorica nuova (cfr. Prieto 2006, 381), i cui principali esponenti furono, oltre a Juan Gelman (1930-2014), Leónidas Lamborghini (1927-2009), Joaquín Giannuzzi (1924-2004), César Fernández Moreno (1919-1985), Paco Urondo (1930-1976), Horacio Salas (1938), Juana Bignozzi (1937), Eduardo Ángel Romano (1938), Roberto Jorge Santoro (1939-desaparecido), ed altri (cfr. Lafuente 1995, 23).

Risulta fondamentale, inoltre, fare presente che questo periodo, e gran parte della letteratura scritta, furono caratterizzati da un forte rapporto tra arte e prassi politica, fondato sulla nozione sartreana d'impegno politico degli anni '50 (Blanco 2008, 24-25). Come ricorda Silvia Lafuente, "era la

etapa en la que el intelectual reivindicaba la facultad de ejercer una práctica cultural comprometida con su realidad y su tiempo” (Lafuente 1995, 19; era il periodo nel quale l’intellettuale rivendicava la facoltà di esercitare una pratica culturale coinvolta nella sua realtà e nel suo tempo). Questo legame, che trovò i suoi esempi più emblematici nel poeta Francisco “Paco” Urondo e nello stesso Juan Gelman, fece sì che si considerasse la poesia del ‘60 esclusivamente nei termini di una *poética militante*, e che si omologasse, perciò, il discorso politico a quello poetico (cfr. Blanco 2008, 12-19). La formula di arte più *militancia* (prassi politica) non può essere, però, applicata indiscriminatamente alla totalità delle manifestazioni poetiche del periodo, dato che non tutte possono essere circoscritte ad un programma più ampio di attivismo politico all’interno della “nuova sinistra” peronista.

In questo senso, avverte Fondebrider “Por su parte, Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Gianni Siccardi, Juana Bignozzi, Luisa Futoransky y Mario Morales... son poetas que, a pesar de compartir un cierto tono generacional, tampoco entran en la fórmula aplicada para describir el sesentismo” (Fondebrider 2000-2001, 5-32; Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Gianni Siccardi, Juana Bignozzi, Luisa Futoransky e Mario Morales... sono poeti che, pur condividendo un tono generazionale, non rientrano nella formula applicata per caratterizzare il sessantismo).

Proprio nel caso della poesia di Susana Thénon, anche se non è possibile riscontrare fonti che testimonino una sua pratica militante, riconosciamo una forte impronta “sessantista”: il suo è un linguaggio poetico già sciolto dalle catene della lirica tradizionale ed in esso si filtrano i generi popolari, che vengono ad aggiungersi, come dice appunto Prieto (2006, 381), alla poesia “ipercolta”. C’è, inoltre, un aspetto fondamentale della sua produzione, quasi mai segnalato, che la fa erede dei discorsi inaugurati dalla poesia “sessantista”: il fatto che gran parte dei suoi testi poetici, quasi in filigrana, si faccia eco di un messaggio politico tante volte celato o non espresso in maniera esplicita, nel quale troviamo una visione molto critica della società in cui questi componimenti vengono scritti.

Un esempio chiaro della sua capacità di leggere la realtà socio-politica, per riscriverla poi in chiave poetica è il componimento che apre e chiude *distancias*, e porta il numero “1” e “39”:

1
 la rueda se ha detenido se ha deteni-
 dos tres dos tres dos la rueda
 se ha detenido roto por dentro
 solo madera entran ojos
 solo memoria cónico
 solo memoria al cielo de cara
 no es posible

1
 la ruota si è arrestata si è arresta-
 due tre due tre due la ruota
 si è arrestata rotto all’interno
 solo legno entrano occhi
 solo memoria conico
 solo memoria con la faccia al cielo
 non è possibile

que arda ya más que arda más toda
 vía que
 arda solo eterna como si el viento (algo)
 no arrojara sus migas sus ropas deshecho
 ansiado cuerpo luz de la noche pájaros
 homicidas bajo el puente se alejan
 fríos
 (algo) cadenciosos mar
 y silbó y dijo criatura barro
 y dijo y rió trompa de vena
 y rió y apuntó carne temblada
 y disparó bulto
 zapatos
 carne
 aéreo (algo)
 y sol (una mujer)
 hachas de sol (ante la puerta con llave)
 arañan la puerta (busca su llave)
 aclara
 el pecho (dice en alta voz) el ojo (ábreme yo)
 la mano
 (llama llama) al borde (no) del río
 (no) de sangre
 (no) de sangre que huye hilo salvaje
 negro de pavor
 entre el suelo y la puerta al encuentro de
 sus pasos
 la rueda se ha detenido se ha deteni-
 dos tres dos tres dos la rueda
 se ha detenido. (Thénon 2001, 105)

che arda più che arda già di
 più che
 arda solo eterna come se il vento (qualcosa)
 non gettasse le sue minuzzele i suoi vestiti disfatto
 bramato corpo luce della notte uccelli
 omicidi sotto il ponte si allontanano
 freddi
 (qualcosa) cadenzati mare
 e fischiò e disse creatura fango
 e disse e rise tromba di vena
 e rise e puntò carne tremata
 e sparò fagotto
 scarpe
 carne
 aereo (qualcosa)
 e sole (una donna)
 asce di sole (di fronte alla porta chiusa)
 graffiano la porta (cerca la chiave)
 chiarisce
 il petto (dice a viva voce) l'occhio (aprimi io)
 la mano
 (chiama chiama) sul bordo (no) del fiume
 (no) di sangue
 (no) di sangue che fugge filo selvaggio
 nero di paura
 tra il suolo e la porta all'incontro dei
 suoi passi
 la ruota si è arrestata si è arresta-
 due tre due tre due la ruota
 si è arrestata.

In questo testo poetico si rappresenta, attraverso la figura della ruota, un'andatura temporale di tipo circolare, dell'“eterno ritorno”, scandita dal conteggio regolare e quasi marziale che si trova nell'incipit e nella chiusura del testo: “due tre due tre due”.

Come è già stato accennato da Reisz:

La rueda del poema liminar y final de *distancias*, que a la manera de una molidora de carne humana, se detiene justo en el umbral de la casa de alguien que araña la puerta y busca desesperadamente la llave para entrar-huir, puede leerse como una formidable síntesis de todos los terrores y de todos los abusos, transitorios y permanentes, que han aquejado a la sociedad argentina desde su fundación. (Reisz 2006, 88)

La ruota della poesia iniziale e finale di *distancias* che, come se fosse una mola di carne umana, si arresta all'uscio della casa di qualcuno che graffia la porta e che disperatamente cerca la chiave per entrare-fuggire, può essere letta come una sintesi formidabile di tutti i terrores e di tutti gli abusi, transitori e permanenti, da cui è stata affetta la società argentina sin dalla sua fondazione.

Risulta evidente che la scelta di collocare il componimento in apertura e in chiusura della raccolta non può essere casuale: questa decisione risponde al desiderio di dotare la propria opera di una struttura “del ritorno”, circolare o a spiraglio, della ripetizione inesorabile. La volontà dell'autrice di fare della ruota la figura-simbolo che annuncia e chiude l'opera, può essere, forse, collegata al fatto che, in tutti quegli anni trascorsi dalla nascita del progetto di scrittura all'edizione del libro, siano cambiati gli attori storici in Argentina, ma la grande protagonista sia sempre stata una: la violenza sociale che arriva al suo apogeo durante il governo della *Junta*.

L'idea che la ruota rappresenti, al modo della carrucola di Neruda, la storia argentina tristemente circolare, si è supportata dall'analisi dei campi semantici dispiegati all'interno del componimento. In primo luogo, possiamo ritagliare un campo semantico del terrorismo di stato, composto da: “omicidi”, “sparò”, “aereo” (ricordiamo i “voli della morte”, Verbitsky 1995, 16-18), “mare” ed infine “il bordo del fiume di sangue”. Il secondo campo semantico rilevante per l'interpretazione e la lettura storica del testo, è quello dello smembramento del corpo che, oltre a simboleggiare la vittima che viene massacrata dai sicari dello Stato e poi lanciata in mare/nel fiume, può essere anche interpretato come riferimento al corpo smembrato della società. Le unità lessicali appartenenti a questo campo semantico sono: “occhi”, “faccia”, “vena”, “creatura fango”, “fagotto”, “scarpe”, “carne”, “donna”, “petto”, “occhio”, “voce” e “mano”. Inoltre, dobbiamo menzionare i predicati attribuiti a questo corpo: “disfatto” e “rotto all'interno”.

Portando ai limiti le possibilità di collegamento tra le unità lessicali che integrano la poesia, possiamo affermare che il participio “detenido”, “arrestat[a]”, nella perifrasi associata alla ruota (quest'ultima inserita nel primo verso chiaramente in una posizione di rilievo), per un lettore argentino, ma addirittura per qualsiasi lettore che sia a conoscenza della storia recente del paese, non può non evocare la figura del “detenido-desaparecido”, ovvero, i detenuti dei campi di concentramento che proliferavano durante la dittatura del 1976-1983, di cui non sono ancora stati ritrovati i corpi.

Dalla lettura di questo e di altri testi, può sembrare evidente il legame tra Thénon e la poesia del '60. Va, tuttavia, ricordato che è la stessa autrice a rinnegare questa etichetta. La generazione del '60 è per lei una specie di gabbia critica dove vanno a finire tutte le manifestazioni poetiche passate, presenti e future. Possiamo citare come esempio la poesia *La antología* (Thénon 2001, 182-183), nella quale compare come personaggio principale una ricercatrice canadese, Petrona Smith-Jones, che arriva in Argentina per fare un'antologia di poetesse “in via di sviluppo”. Petrona avverte, e qui si coglie la voce ironica della Thénon, che

aunque es cosa sabida que sea como fuere todas las que escribieron y escribirán en Argentina
ya pertenecen a la generación del 60 incluso las que están en guardería e inclusísimamente las que están en geriátrico. (Thénon 2001 [1987], 182)

anche se è cosa risaputa che sia come sia tutte quelle che hanno scritto e scriveranno in Argentina
appartengono già alla generazione del 60 addirittura quelle che sono all'asilo nido e addiritturaissimamente quelle in casa di riposo.

Questo atteggiamento da parte della poetessa non ci deve sorprendere: è in consonanza con la totalità del suo sistema di pensiero, con il suo modo molto personale di concepire la poesia e con il suo culto irrinunciabile della libertà:

Nuevos poemas. Es decir, nuevas responsabilidades. Ahora, por fin: libertad de andar. Las teorías vendrán, sin duda. Pero ya entonces haré otras cosas, o nada. Nunca teoría y práctica simultáneas en poesía. Al menos hasta ahora. (Thénon 1994, 80)

Nuove poesie. Vale a dire, nuove responsabilità. Adesso, finalmente: libertà di andare. Le teorie arriveranno, senza dubbi. Ma ormai farò altre cose, o niente. Mai teoria e pratica simultanee in poesia. Al meno fino ad ora.

Dove collocare, allora, Susana Thénon? Delfina Muschietti la situa nell'arco che va da Oliverio Girondo (1891-1967) ai poeti "Neobarocchi" degli anni '80, considerandola l'istauratrice di uno "sguardo strabico" della donna, all'interno di un'estetica *Neobarroca*, che tende all'*iperkitsch* (Muschietti 2001, 668).

Ricordiamo che il *Neobarroco*, in quanto corrente estetica letteraria latinoamericana, si sviluppò nel Río de la Plata negli anni '80, presentando caratteristiche autoctone che lo contraddistinsero dalle altre manifestazioni presenti allora nel continente:

... los nuevos poetas barrocos de los años '80 del siglo veinte no tienen... una vinculación directa con el barroco clásico del Siglo de Oro español. El paradigma ya no es Góngora o Quevedo, sino el cubano José Lezama Lima. ... Contrariamente a Lezama Lima y Sarduy, que sí trabajaron sobre los moldes del barroco clásico, los nuevos poetas argentinos los desestabilizan al inocularle al programa el sensualismo de Rubén Darío, voluntariamente excluido del plan de Lezama Lima y del de Borges. Ahora ... se impone el gusto por lo frívolo, lo exótico, lo recargado, la ornamentación por la ornamentación, las descripciones exuberantes, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y las alusiones culteranas. (Prieto 2006, 448-449)

... i nuovi poeti barocchi degli anni '80 del '900 non hanno un rapporto diretto... col barocco classico del Secolo d'oro spagnolo. Il paradigma non è più Góngora o Quevedo, ma il cubano José Lezama Lima. ... Contrariamente a Lezama Lima e Sarduy, che lavorarono sui modelli del barocco classico, i nuovi poeti argentini li destabilizzano "inoculando" al programma il sensualismo di Rubén Darío, volontariamente escluso dal piano di Lezama Lima e da quello di Borges. Ora... si impone il gusto per il frivolo, l'esotico, l'eccessivo, l'ornamento per l'ornamento stesso, le descrizioni esuberanti, il cromatismo, le trascrizioni pittoriche, le citazioni e le allusioni al culteranesimo.

Chiamato "neobarroso" nella sua versione rioplatense da uno dei suoi principali rappresentanti, Néstor Perlongher⁴, dato che "constantemente está

⁴ Néstor Perlongher (Buenos Aires, 1949-San Paolo 1992). Poeta, sociologo e professore argentino. Fu attivista per i diritti degli omosessuali nell'Argentina degli anni '70, per poi radicarsi nel Brasile nel 1985, dove diventò professore universitario. Morì di AIDS nel 1992.

trabajando con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río” (Intervista Fondebrider 2000-2001, 22; costantemente lavora su un’illusione di profondità, una profondità che sguazza al bordo di un fiume), si tratta, in conclusione, di un’estetica:

... del *cambalache* y el revoltijo, horror a la fijación del sentido, ‘desdén’ hacia cualquier compromiso, ironía, hedonismo, culto gozoso del exceso y lo superfluo. Y, por sobre todo y en todo, un obstinado amor al lenguaje, un goloso paladeo de las palabras, un poco como las prueba y las manipula un niño. (Carrera, cit. da Fondebrider 2000-2001, 24)

... del *cambalache* e del miscuglio, dell’orrore alla chiusura del senso, dello sdegno nei confronti di qualsiasi presa di posizione, dell’ironia, dell’edonismo, del culto godurioso dell’eccesso e del superfluo. E, soprattutto, di un amore ostinato per il linguaggio, un goloso assaporare le parole, quasi come le gusta e le manipola un bambino.

Anche se tante di queste caratteristiche sono presenti negli ultimi componimenti pubblicati dalla Thénon (ironia, tendenza al *cambalache*, i.e. alla “confusione”, e al “miscuglio”), non possiamo affermare che l’autrice partecipi pienamente alle direttrici tracciate da questo movimento letterario. Sarebbe, invece, più prudente e più consono allo spirito irriverente della nostra poetessa indicare che la sua produzione è di transizione, a cavallo, quindi, tra i sessantisti e le estetiche *neobarrocas*.

Anahí Mallol, tracciando la genealogia di una tradizione di poetesse argentine, riscatta la figura fondamentale di Susana Thénon e le restituisce il suo posto nella storia della poesia argentina, accanto a Olga Orozco (1920-1999) e Alejandra Pizarnik (1936-1972):

Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y Susana Thénon trabajaron por el abandono definitivo de los subgéneros destinados a las mujeres escritoras (el diario íntimo, la novela sentimental en narrativa y el estilo tardorromántico en lírica) y del consiguiente tono confesional, para operar desde dentro de la gran tradición de la lírica encauzando los que se podría definir como una lucha desde adentro del canon literario pero en contra de una tradición que se percibe como ajena. (Mallol 2000-2001, 34)

Olga Orozco, Alejandra Pizarnik e Susana Thénon lavorarono per abbandonare definitivamente i generi destinati alle donne scrittrici (il diario personale, il romanzo sentimentale nella narrativa e lo stile tardoromantico nella lirica) ed il corrispondente tono confessionale, per operare dall’interno della grande tradizione della lirica, avviando ciò che potrebbe essere definito come una lotta dall’interno del canone letterario, ma contro una tradizione che è percepita come estranea.

“Inseguendo” questa linea, la produzione poetica della Thénon avrebbe potuto funzionare come laboratorio di sperimentazione di nuovi modi-di-dire orientati a rompere i limiti di ciò che era enunciabile per la donna-scrit-

Publicò i seguenti libri di poesia: *Austria-Hungria* (1980), *Alambres* (1987), *Hule* (1989), *Parque Lezama* (1990), *Aguas aéreas* (1990) e *El chorreo de las iluminaciones* (1992).

trice, seminando il germe di tante nuove voci che sarebbero nate dagli anni '80 in poi.

Ci permettiamo di azzardare che le poesie di Susana Thénon siano state scritte per l'avvenire, per un auditorio possibile, ma non ancora esistente a quei tempi. Che sia forse questo il segreto del suo riconoscimento tardivo. O forse, che il suo segreto non sia mai stato tale e che lei stessa fosse consapevole del carattere paradossale della sua scrittura: sorta in un tempo che non era il suo, diretta ad un pubblico lettore non ancora nato. Nelle sue parole, quasi una confessione: "el poema que persigo es un extraño para el tiempo" (Thénon 1994, 79; la poesia che perseguo è un alieno per il tempo).

2. Su alcuni temi presenti nelle poesie "ai margini"

Leggendo e rileggendo i testi poetici che integrano l'opera di Susana Thénon, emerge una realtà innegabile: il fatto che in tanti di essi, a volte in chiave sarcastica o ironica, ci sia un costante dialogo con la realtà storico-politica dell'Argentina nella quale furono scritti. Per quanto interessante possa sembrare questo filone di lettura, crediamo che non sia mai stato sufficientemente esplorato né approfondito, anche se è stato timidamente suggerito da alcuni studiosi (Vedi Reisz 2006; Mallol 2003; Barrenechea 1994). Commenteremo qui soltanto due sue poesie da noi selezionate, appartenenti ai testi postumi contenuti nel secondo volume di *La morada imposible* (2004), che consideriamo fondamentali per completare l'immagine letteraria di Susana Thénon.

Per incominciare, vorremmo fare riferimento ad un componimento non datato e senza titolo che ci sembra rilevante, poiché in esso si può facilmente carpire il punto di vista adottato dalla poetessa nei confronti dell'attualità storica del suo paese:

hay olor a renguera a fusilamiento	c'è odore di zoppia di fucilazione
(olor) de muchísimos de algunos	(odore) di tantissimi di alcuni
de aquellos pocos a fusilamiento	di quei pochi di fucilazione
de uno de aquel (de aquel) de aquel	di uno di quello (di quello) di quello
en país impronunciable	in paese impronunciabile
en país de breve historia	in paese di breve storia
en país no industrial pujante	in paese non industriale possente
en país a secas a vacas secas	in paese e basta di vacche secche
hay olor a	c'è odore di
y olor futuro por este se irritan	e odore futuro per questo si irritano
curiosamente. (Thénon 2004, 151)	curiosamente

Da una parte, possiamo dire che in questa poesia il contesto storico è messo al centro dell'enunciazione per denunciarlo, senza dover ricorrere a metafore né eufemismi. Il messaggio è, infatti, chiaro e trasparente, ad eccezione

del nome del “país impronunciable” (paese impronunciabile), “no industrial” (non industriale), “pujante” (possente) e “de vacas secas” (di vacche secche) che a modo di indovinello, il lettore deve recuperare facendo ricorso alle sue competenze enciclopediche. Il fatto che il nome del paese sia impronunciabile può essere letto, crediamo, in almeno due direzioni: è impronunciabile giacché l’occhio attento e sorvegliante della censura obbliga la messa in pratica di strategie allusive, il girare intorno all’oggetto-target senza mai nominarlo. Inoltre, è “impronunciabile”, inteso come “ineffabile”, perché, come segnalato da Reisz, negli anni bui della dittatura militare i poeti si trovano di fronte all’impossibilità “de nombrar experiencias que rebasan el umbral de lo emocionalmente tolerable” (Reisz 2006, 90; di nominare esperienze che oltrepassano il limite dell’emozionalmente tollerabile).

Anche se non conosciamo la sua data di scrittura, non ci sorprende che questo componimento sia rimasto in un cassetto.

Per concludere, vorremmo presentare una poesia del 1986 che tematizza, non senza ironia e sarcasmo, la fragile posizione nella quale è costretta la poetessa che “canta” (nel senso latino di *cano*, idea rafforzata dal famoso verso di Catullo che troviamo tra parentesi: “Odi et amo”) in uno scenario dove prevale l’agire proprio dell’economia di mercato ed in un ambiente letterario predominantemente maschile e maschilista:

“Estado latente”

primera fotografía (Odi et amo)

compañeri compañeri
audite
audite ac videte

castrata
castrata sum

videte

castrata de manu
de oju
de amicitia

audite compañeri
castrata de photu
plena mediocritatis
cano
cano vobiscum
audite
mentulam non habeo

“Stato latente”

prima fotografia (Odi et amo)

compagni compagni
audite
audite ac videte

castrata
castrata sum

videte

castrata de manu
de occhii
de amicitia

audite compagni
castrata de photu
plena mediocritatis
cano
cano vobiscum
audite
mentulam non habeo

castrata
de lingua
cano cum corpore
eviscerato

castrata
de lingua
cano cum corpore
eviscerato

cano
cano vobiscum
audite
mentulam non habeo

cano
cano vobiscum
audite
mentulam non habeo

castrata
de lingua
cano cum corpore
eviscerato

castrata
de lingua
cano cum corpore
eviscerato

pecunia vincit
videte
cano castrata gratis
20-IX-86 (Thénon 2004, 119-120)

pecunia vincit
videte
cano castrata gratis
20-IX-86

Il componimento, scritto in latino maccheronico (“compañeri compañeri”, rimanda al “compañeros” col quale si interpellano i peronisti, ma con perfetta declinazione latina: vocativo plurale maschile), ha un effetto comico, giacché non ci si aspetterebbe che la lingua di Cicerone e di Virgilio sia portata *ad absurdum*, per poi essere sfacciatamente banalizzata. In questa poesia, chi parla è una poetessa castrata, che non ha mani, non ha occhi (“castrata de oju”), né amicizia, né lingua. Ed inoltre, questo non avere una lingua propria sembra essere conseguenza del non avere un pene (“mentulam non habeo”). In questo ambiente maschilista, dove regna il denaro (“pecunia vincit”), la nostra “Sappho made in Shitland” (come lei stessa si definisce) si vede costretta a cantare i suoi versi “gratuitamente”, interpretando la gratuità del suo “lavoro” nei due sensi possibili: perché di poesia nella nostra società non si vive e, soprattutto, perché esiste sempre la possibilità che cantar versi rimanga un lavoro vano.

3. Conclusioni

Indagando nelle opere critiche più rilevanti dedicate alla poesia di Susana Thénon, abbiamo discusso quanto fosse pertinente collocare la sua produzione poetica all’interno della Generazione del ‘60, facendo riferimento ai punti di contatto esistenti tra l’autrice e questa generazione, nei termini, soprattutto, di una “retorica” ereditata. Si può affermare, infatti, che ci sia un’impronta comune alla sua poesia ed a quella del ‘60: notiamo, nelle tematiche e nella versificazione, la volontà di staccarsi dalla lirica tradizionale e ad esso si aggiunge la sovrapposizione dei generi popolari alla poesia “ipercolta”.

Successivamente, abbiamo analizzato il vincolo che lega l'autrice alle estetiche *Neobarrocas* degli anni '80 ed il suo ruolo fondamentale che percorre, in ambito poetico, l'instaurazione di uno "sguardo strabico" della donna. L'esplorare i limiti della sintassi, il procedere alla "carnevalizzazione" dei discorsi e delle situazioni comunicative, il coltivare, infine, il gusto per il *cam-balache*, la parodia e l'ironia sono tutti aspetti della sua opera in armonia con i principi del movimento Neobarocco.

Nonostante queste consonanze, considerati lo spirito irriverente della nostra poetessa ed il suo modo inusitato di modulare la propria voce poetica, preferiamo considerare la sua produzione a cavallo tra due generazioni di poeti: essa, infatti, sembra avere come orizzonte il raggiungimento di una libertà senza concessioni. Nel perseguire questo ideale, spazza via la norma letteraria e tutela a tutti i costi la propria individualità, senza paura di rimanere isolata dai suoi contemporanei.

Inoltre, in questo articolo abbiamo voluto illustrare il tipo di strategie attuate dall'autrice per stabilire un dialogo con la realtà storico-politica dell'Argentina di allora. Dalla lettura dei testi poetici qui presentati, come nel resto dell'opera di Susana Thénon, emerge ancor più evidentemente ciò che costituisce uno dei suoi tratti fondamentali: la trasgressione dell'ordine stabilito come principio irrinunciabile. Nell'arte, come nella vita, Susana Thénon ha sempre combattuto contro tutto ciò che potesse fraporsi tra lei e la libertà che sognava: una libertà "que cabe en el hueco de una mano de un niño: la de no rendir cuentas" (Thénon 2004, 222; che sta nel palmo della mano di un bambino: quella di non rendere conto).

Riferimenti bibliografici

- Barrenechea A.M. (1987), "El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon", *Dispositio* 30-32, 255-272.
- (1994), "La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon", *Filología* 1-2, 75-90.
- Blanco M.C. (2008), *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década del '60 en tres proyectos de escritura*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de la Plata, <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.286/te.286.pdf>> (09/2014).
- Fondebrider Jorge (2000/2001), "Treinta años de poesía argentina", *INTI. Revista de Literatura Hispánica* 52-53, 5-32.
- Lafleur H.R., Provenzano Sergio, Alonso F.P. (2006), *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967, precedido por un ensayo de Marcela Croce*, Buenos Aires, El 8vo. loco ediciones.
- Lafuente Silvia (1995), *Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje*, Firenze, Polistampa.
- Mallol Anahí (2000-2001), "Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los '80: entre la lírica y los géneros menores", *INTI. Revista de Literatura Hispánica* 52-53, 33-56.
- (2003), *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg.

- Muschietti Delfina (2001), “La vanguardia del modernismo: la lengua de los poetas neobarrocos de los ‘80”, in Maria Grau Payet, L.M. Fernández Ripoll (eds), *Fin(es) de siglo y modernismo* (Acti del Congresso Internazionale di Buenos Aires-La Plata, agosto 1996), Universitat de les Illes Balears, Palma, 661-669.
- Podlubne Judith (2012), “Sur en los 60. Hacia una nueva sensibilidad crítica”, *Badebec* 2, 44-60; <http://www.badebec.org/badebec_2/sitio/pdf/Podlubne.pdf> (09/2014).
- Prieto Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Reisz Susana (2006), “Las risueñas máscaras del miedo. Apuntes sobre Alejandra Pizarnik y Susana Thénon”, in Roberto Bein, Rosanna Cabrera, Guiomar Ciapuscio, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Eudeba, 81-91.
- Thénon Susana (1958), *Edad sin tregua*, Buenos Aires, ECIDA.
- (1959), *Habitante de la nada*, Buenos Aires, Ediciones Thiriél.
- (1967), *De lugares extraños*, Buenos Aires, Carmina.
- (1984), *Distancias*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- (1987), *Ova Completa*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2001; 2004) *La morada imposible*, ed. by A.M. Barrenechea, María Negroni, 2 vol., Buenos Aires, Corregidor.
- Verbitsky Horacio (1995), *El Vuelo*, Planeta, Buenos Aires.

I proverbi nella traduzione italiana de *La Familia de Pascual Duarte* di Camilo José Cela¹

Salomé Vuelta García

Università degli Studi di Firenze (<salome.vueltagarcia@unifi.it>)

Abstract

The article focuses on the different configuration the proverbs that can be found in the *Familia de Pascual Duarte* by Camilo José Cela (1942) have in the Italian translation by Salvatore Battaglia (1944). If Cela uses them in an accurate and “playful” way, the Italian version translates the proverbs very carefully forgetting the facetious function they perform in the Spanish novel.

Keywords: *Camilo José Cela, Italian translation, proverbs, Salvatore Battaglia, Spanish*

1. Lingua e stile narrativo nella Familia de Pascual Duarte

La Familia de Pascual Duarte di Camilo José Cela (1916-2002) fu pubblicata nel 1942, pochi anni dopo la fine della guerra civile spagnola. Il conflitto aveva lasciato il paese in macerie sia dal punto di vista materiale sia da quello psicologico, provocando anche un'irreparabile frattura intellettuale, artistica e letteraria. La Spagna dei primi anni '40 si era trasformata in un deserto culturale, in un paese radicalmente opposto a quello artisticamente vivace di prima della guerra; i pochi intellettuali sopravvissuti e non schie-

¹ Camilo José Cela Trulock (Iria Flavia, A Coruña 1916 - Madrid 2002), è uno dei maggiori scrittori del dopoguerra spagnolo. Poeta, saggista e romanziere, è autore di numerosi romanzi, tra i quali *La Familia de Pascual Duarte* (1942), *La Colmena* (1951), *Mrs. Caddwell habla con su hijo* (1953), *San Camilo 1936* (1969), *Oficio de tinieblas 5* (1973), *Mazurca para dos muertos* (1983), *Cristo versus Arizona* (1988), *Madera de Boj* (1999), e di alcuni notevoli libri di viaggio: *Viaje a la Alcarria* (1948), *Del Miño al Bidasoa* (1952), *Primer viaje andaluz* (1959), *Galicia* (1990). Ha vinto il Premio Nobel per la Letteratura nel 1989.



rati a favore della dittatura, rimasti in patria, erano immersi in un profondo senso di smarrimento.

In questo panorama desolante sorge il romanzo di Cela, narrato in prima persona da Pascual Duarte, contadino incolto e tormentato, nato ad Almendralejo, paese dell'Estremadura, in attesa di essere giustiziato nel carcere di Badajoz per l'assassinio (l'ultimo di una serie) del signorotto di Almendralejo, perpetrato nei giorni caotici della guerra civile. Gli episodi violenti che lo hanno condotto a questo punto della sua vita sono rammentati da Pascual in modo confuso e frammentario, dando corpo a una ricostruzione parziale e lacunosa.

Pascual Duarte comincia il racconto della propria vita tentando di seguire un ordine cronologico: ci descrive Almendralejo, paese isolato e squallido, e la casa dove è nato e cresciuto, un tugurio che condivide, in un'atmosfera ostile, con i suoi familiari: il padre contrabbandiere e manesco, la madre alcolizzata, la sorella prostituta, il fratello ritardato; da un simile ambiente non può uscirne niente di buono, ci fa sapere sin dall'inizio il personaggio, dando così voce al determinismo naturalistico:

Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte. Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas. Aquellos gozan de un mirar sereno y al aroma de su felicidad sonrían con la cara del inocente; estos otros sufren del sol violento de la llanura y arrugan el ceño como las alimañas por defenderse. Hay mucha diferencia entre adornarse las carnes con arrebol y colonia, y hacerlo con tatuajes que después nadie ha de borrar ya.

(Cela 1976, 25)

Io, signore, non sono cattivo, sebbene non mi mancherebbero le ragioni per esserlo. Tutti i mortali si nasce d'una stessa pelle e tuttavia, mentre andiamo crescendo, il destino si compiace di modellarci variamente come se fossimo di cera e ci obbliga per diverse vie alla stessa meta: la morte. Ci sono uomini ai quali si ordina di camminare sulla via dei fiori, e uomini a cui s'impone di trascinarsi per la via dei cardo e dei rovi. Quelli si godono un panorama sereno e all'aroma della loro felicità sorridono con il viso dell'innoceente; questi altri devono soffrire il sole violento della pianura e corrugano il volto come i felini per difendersi. C'è molta differenza a lasciare le carni con il belletto e l'acqua di colonia, e adornarle invece con tatuaggi che poi nessuno dovrà più cancellare...

(Trad. it. di Battaglia 2004, 15)

Ben presto, tuttavia, il racconto si interrompe per tornare al momento attuale del personaggio che, riflettendo sul suo stesso *modus operandi* come scrittore, da questo momento in poi privilegerà soltanto alcuni episodi del passato, quelli più violenti, raccontati anche attraverso anticipazioni che mostrano il suo confuso stato psicologico e contribuiscono ad accrescere la

tensione. È il caso, soprattutto, dell'assassinio della propria madre da parte di Pascual, vero *climax* tragico dell'opera, che viene annunciato nel capitolo dodicesimo attraverso uno scarno riassunto, ma narrato in modo esteso soltanto nell'ultimo capitolo delle sue memorie:

Se mata sin pensar, bien probado lo tengo; a veces, sin querer. Se odia, se odia intensamente, ferozmente, y se abre la navaja, y con ella bien abierta se llega, descalzo, hasta la cama donde duerme el enemigo. Es de noche, pero por la ventana entra el claror de la luna; se ve bien. Sobre la cama está echado el muerto, el que va a ser el muerto. Uno lo mira; lo oye respirar; no se mueve, está quieto como si nada fuera a pasar. Como la alcoba es vieja, los muebles nos asustan con su crujir que puede despertarlo, que a lo mejor había de precipitar las puñaladas. El enemigo levanta un poco el embozo y se da la vuelta: sigue dormido. Su cuerpo abulta mucho; la ropa engaña. Uno se acerca cautelosamente; lo toca con la mano con cuidado. Está dormido, bien dormido; ni se había de enterar... Pero no se puede matar así; es de asesinos. Y uno piensa volver sobre sus pasos, desandar lo ya andado... No; no es posible. Todo está muy pensado; es un instante, un corto instante y después... Pero tampoco es posible volverse atrás. El día llegará y en el día no podríamos aguantar su mirada, esa mirada que en nosotros se clavará aún sin crearlo.

Habrà que huir; que huir lejos del pueblo, donde nadie nos conozca, donde podamos empezar a odiar con odios nuevos. El odio tarda años en incubarse; uno ya no es un niño y cuando el odio crezca y nos ahogue los pulsos, nuestra vida se irá. El corazón no albergará más hiel y ya estos brazos, sin fuerza, caerán...

(Cela 1976, 116-117)

Si uccide senza pensarci, ne ho fatto la prova; a volte, senza neanche volere. Si odia, si odia intensamente, con ferocia, e si apre il coltello, e con la lama nuda si arriva, scalzi, fino al letto dove dorme il nemico. È di notte, però dalla finestra filtra il chiarore lunare; ci si vede bene. Sopra il letto sta disteso il morto, colui che sarà il morto. Uno lo guarda, lo sente respirare; non si muove, sta quieto come se non dovesse capitargli nulla. E poiché l'alcova è vecchia, i mobili ci spaventano con il loro scricchiolio che potrebbe destarlo: casomai, di colpo, bisognerebbe affrettare la pugnalata. Il nemico solleva un poco la rimboccatura e si rigira; continua a dormire. Il suo corpo sembra voluminoso; ma è la coperta che inganna. Ci si appressa cautamente; lo si tenta con la mano leggermente. Sta dormendo, dorme profondamente; non se ne potrebbe accorgere... Ma non si può uccidere così; è da assassini. E si pensa di ritornare sui propri passi, di rinunciare... No, ormai non è possibile. Tutto è stato ben disposto; è un attimo, un breve istante, e poi... Però nemmeno è possibile tornare indietro. Il giorno spunterà, e alla luce del giorno non potremmo sostenere il suo sguardo, quel suo sguardo che s'inchiederà dentro di noi anche senza crederlo.

Ci toccherà fuggire; fuggire lontano dal paese, in un luogo dove nessuno ci conosca, dove possiamo incominciare a odiare con nuovi odi. L'odio sta anni e anni in incubazione; uno non è più un ragazzo, e quando l'odio sarà cresciuto e ci soffocherà le forze, la nostra vita se ne sarà andata via. Il cuore non albergherà più altro fiele, e anche queste braccia, senza più forza, cadranno... (Trad. it. di Battaglia 2004, 103-104)

Questa storia truce e “antiesemplare” (ascrivibile al cosiddetto “tremendismo” letterario, che si sofferma sugli aspetti più tragici, grotteschi, volgari e angosciosi della realtà) si riallaccia alla tradizione letteraria picaresca e al *Quijote* nonché, tra le altre, alle tragedie rurali di Valle-Inclán. La vicenda è iscritta, tradizionalmente, in una cornice letteraria: le prime pagine, infatti, sono narrate da un anonimo trascrittore che ci informa del casuale ritrovamento delle memorie di Pascual Duarte in un polveroso cassetto della farmacia di Almendralejo. La confessione di Pascual Duarte, nella più pura tradizione picaresca, viene presentata al lettore come modello di condotta “no para imitarlo, sino para huirlo” (“non da imitare, ma da fuggire”), ma il trascrittore dichiara di averla manomessa, in veste di censore che usa le forbici per “cortar por lo sano” (“tagliare a garanzia della parte sana”); anche la natura della cornice, dunque, insieme all’incompletezza e all’inaffidabilità della memoria di Pascual, intende provocare nel lettore un maggior senso di incertezza poiché non viene offerta una storia compiuta, dalla verità univoca, ma un racconto frantumato e inafferrabile:

Quiero dejar bien patente desde el primer momento, que en la obra que hoy presento al curioso lector no me pertenece sino la transcripción; no he corregido ni añadido ni una tilde, porque he querido respetar el relato hasta en su estilo. He preferido, en algunos pasajes demasiado crudos de la obra, usar de la tijera y cortar por lo sano; el procedimiento priva, evidentemente, al lector de conocer algunos pequeños detalles – que nada pierde con ignorar –; pero presenta, en cambio, la ventaja de evitar el que recaiga la vista en intimidades incluso repugnantes, sobre las que – repito – me pareció más conveniente la poda que el pulido. El personaje, a mi modo de ver, y quizá por lo único que lo saco a la luz, es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo; un modelo ante el cual toda actitud de duda sobra; un modelo ante el que no cabe sino decir:

– ¿Ves lo que hace? Pues hace lo contrario de lo que debiera.

Pero dejemos que hable Pascual Duarte, que es quien tiene cosas interesantes que contarnos. (Cela 1976, 17-18)

E voglio che risulti ben chiaro fin dal primo momento che dell’opera che sto presentando al lettore curioso non m’appartiene che la sola trascrizione; e non ho corretto né aggiunto neanche una sillaba perché ho voluto rispettare la narrazione anche nella sua forma stilistica. Ho preferito, per alcuni passaggi dell’opera troppo crudi, usare le forbici e tagliare a garanzia della parte sana; il procedimento priva evidentemente il lettore di conoscere alcuni piccoli dettagli – che tuttavia non perde nulla a ignorare; – però in cambio offre il vantaggio di evitare che il suo sguardo si fermi sopra intimità perfino ripugnanti, le quali – ripeto – m’è parso più conveniente potare anziché ripulire. Il personaggio, a mio modo di vedere, e forse per il fatto ch’io lo traggo alla luce, è un modello di condotta; un modello non da imitare, ma da fuggire; un modello dinanzi al quale non c’è da esitare; un modello di fronte al quale non c’è da dire altro che questo:

– Vedi come si comporta? Ebbene, egli fa tutto il contrario di come dovrebbe.

Ma lasciamo la parola a Pascual Duarte, che ha cose interessanti da raccontarci. (Trad. it. di Battaglia 2004, 7-8)

Dopo che le memorie di Pascual Duarte si interrompono con l'assassinio della madre, nelle ultime pagine ritorna la voce dell'anonimo trascrittore, che riporta un epistolario intercorso con i guardiani del carcere che custodisce Pascual. Le lettere raccontano la sua esecuzione, la sua morte "completamente corriente y desgraciada" ("completamente normale e infelice"), nell'affrontare la quale Pascual, perdendo "la compostura" ("la sua compostezza"), piange disperatamente e, sputando e scalcando, si fa trascinare verso il patibolo; in altre parole, come scrive il guardiano, nella "manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar" (Cela 1976, 180-185; "nella maniera la più indecente e triviale con cui un uomo possa morire" Battaglia 2004, 172)

La critica concorda nel riconoscere come valore principale di questo testo il suo sistema espressivo. I tre elementi principali del romanzo, *rusticismo* primitivo, bruttezza o deformità, e violenza tragica, sono resi infatti attraverso il sapiente utilizzo di una serie di mezzi linguistici, dosati in modo equilibrato (Suárez Solís 1969; Quilis, Hernández, García de la Concha 1973). Per esprimere la bruttezza si fa ricorso all'accumulo di categorie nominali, come nella descrizione della madre:

Mi madre, al revés que mi padre, no era gruesa, aunque andaba muy bien de estatura; era larga y chupada y no tenía aspecto de *buena salud*, sino que, por el contrario, tenía la *tez cetrina* y las *mejillas hondas* y toda la presencia o de estar tísica o de no andarle muy lejos; era también desabrida y violenta, tenía un humor que se daba a todos los diablos y un lenguaje en la boca que Dios le haya perdonado, porque blasfemaba las peores cosas a cada momento y por los más débiles motivos. Vestía siempre de luto y era poco amiga del agua, tan poco que si he de decir la verdad, en todos los años de su vida que yo conocí, no la vi lavarse más que en una ocasión en que mi padre la llamó borracha y ella quiso como demostrarle que no le daba miedo el agua. El vino en cambio ya no le disgustaba tanto y siempre que apañaba algunas perras, o que le rebuscaba el chaleco al marido, me mandaba a la taberna por una frasca que escondía, porque no se la encontrase mi padre, debajo de la cama.

Mia madre, al contrario di mio padre, non era robusta, sebbene fosse grande di statura; era alta e magra e non mostrava *molta salute*, anzi, al contrario, aveva un *colore giallo* come il limone e le *guance infossate* e tutto l'aspetto d'una tísica, o per lo meno d'una a cui non restavano molti anni di vita. Era anche scattosa e violenta, e aveva un carattere che per poco andava su tutte le furie e sulla bocca un linguaggio che Dio le perdoni, perché diceva le più sconce bestemmie a ogni momento e per qualsiasi motivo. Andava vestita sempre di nero, e non aveva molta familiarità con l'acqua, così poca, anzi, che se devo essere sincero, in tutti gli anni della sua vita di cui ho memoria, non la vidi mai lavarsi, se non in una sola circostanza, una volta che mio padre la chiamò ubriaca e lei volle dimostrargli che l'acqua non le faceva paura. Il vino, in compenso, non le dispiaceva, e ogni volta che poteva afferrare qualche baiocco o che riusciva a frugare nelle tasche del marito, mi mandava all'osteria per un fiaschetto, che s'affrettava a nascondere sotto il letto, perché mio padre non potesse trovarlo.

Tenía un *bigotillo cano* por las esquinas de los labios, y una *pelambarrera enmarañada y zafia* que recogía en un moño, no muy grande, encima de la cabeza. Alrededor de la boca se le notaban unas *cicatrices* o señales, pequeñas y rosadas como *perdigonadas*, que según creo, le habían quedado de unas *bubas malignas* que tuviera de joven; a veces, por el verano, a las señales les volvía la vida, se les subía la color y acababan formando como *alfileritos de pus* que el otoño se ocupaba de matar y el invierno de barrer.

(Cela 1976, 36-37)

Ai lati delle labbra aveva dei *baffetti stinti*, e sulla testa portava una *ciuffa di capelli arruffati e ispidi* ch'essa raccoglieva in un nodo non troppo grande. Attorno alla bocca si distinguevano alcune *cicatrici*, minute e sbiancate come *un'impallinata*, che, almeno suppongo, le erano nate in seguito a *pustolette maligne* avute da giovane; e a volte, durante l'estate, alle cicatrici ritornava la vita, riprendevano il colore e si maturavano formando come delle *spillette di pus* che l'autunno faceva scoppiare e l'inverno rimarginava.

(Trad. it. di Battaglia 2004, 25-26)

Per raffigurare la violenza, invece, l'autore si avvale, oltre che dell'opposizione temporale dei verbi (attraverso il sapiente uso del contrasto tra l'aspetto imperfettivo progressivo, espresso con il *pretérito imperfecto*, e le violente azioni narrate in *pretérito indefnido*), della reiterazione intensiva di nomi e verbi, nonché di un lessico appartenente al campo semantico del sangue, come nel caso dell'assassinio della cagna:

La perra seguía mirándome fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento a otro, y su mirada me calentaba la *sangre* de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme; hacía *calor*, un *calor espantoso*, y mis ojos se entornaban dominados por el mirar, como un clavo, del animal.

Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una *sangre oscura y pegajosa* que se extendía poco a poco por la tierra.

(Cela 1976, 33)

E la cagna continuava a scrutarmi, fissa, come se non mi avesse visto mai prima d'allora, come se stesse lì per incolparmi di qualche cosa da un momento all'altro, e il suo sguardo mi bruciava il *sangue* nelle vene in tal modo che ci voleva poco per sentirmi mancare. Faceva *caldo*, un *caldo spaventoso*, e i miei occhi s'appesantivano dominati dallo sguardo della bestia, come un chiodo.

Afferrai il fucile e sparai; tornai a ricaricarlo e sparai di nuovo. Il *sangue* della cagna era *scuro e vischioso* e si spandeva lentamente sul terreno.

(Trad. it. di Battaglia 2004, 23)

Ma è il *rusticismo* linguistico quello che caratterizza in maggior misura la lingua di Pascual, il suo idioletto: per ricrearlo Cela adopera una gran quantità di vocaboli, giri di parole e varianti morfologiche proprie dell'ambito familiare e contadino: “me mandaba a la taberna por *una frasca*” (Cela 1976, 36; “mi mandava all'osteria per un fiaschetto”, trad. it. di Battaglia 2004, 26), “les subía *la color*” (Cela 1976, 37; “riprendevano il colore”, trad. it. di Battaglia 2004,

26), “*tanta dolor daba el verlo*” (Cela 1976, 58; “faceva tanta pena a vederlo”, trad. it. di Battaglia 2004, 46-47), “el motivo de que a mi madre llegase a perderle *la respeto*” (Cela 1976, 62; “il motivo per cui arrivai a perdere il rispetto verso mia madre”, trad. it. di Battaglia 2004, 51); forme di gradazione di uso familiare e popolare: aumentativi, come “Lola... tan *guapota* y plantada como siempre” (Cela 1976, 88; “Lola... belloccia e rigogliosa come sempre”, trad. it. di Battaglia 2004, 77); vezzeggiativi ironici: “El cura me echó un *sermonce-te* en cuanto me vio” (Cela 1976, 55; “il curato mi fece un discorsetto appena mi vide”, trad. it. di Battaglia 2004, 44); diminutivi di intenzione ironica: “si Zacarias se hubiera estado callado... se hubiera ahorrado un *disgustillo*” (Cela 1976, 90; “se Zacarias fosse rimasto zitto... si sarebbe risparmiato allora un piccolo dispiacere”, trad. it. di Battaglia 2004, 79); qualche volgarismo: “en una de las habitaciones dormíamos *yo y mi mujer*” (Cela 1976, 29; “in una delle due camere dormivamo io e mia moglie” Battaglia 2004, 19); posposizione di verbi che imprimono al discorso una patina arcaizzante: “nunca fui susceptible, bien es verdad, pero cosas tan directas hay” (Cela 1976, 91; “Io non sono mica un tipo permaloso, Glielo assicuro, però ci sono allusioni così dirette” Battaglia 2004, 79), e, soprattutto, proverbi, sentenze e luoghi comuni del linguaggio popolare, ossia le *paremie*.

Nel suo studio sui proverbi nella *Familia de Pascual Duarte*, Alexandra Oddo Bonet, partendo dal fatto che questo romanzo di Cela dà inizio nella Spagna del dopoguerra alla corrente realista e sociale che sarà preponderante nella decade successiva, fa notare quanto l'impressione di realtà, di autenticità del romanzo, emerga dal linguaggio marcatamente orale dei suoi personaggi, reso soprattutto attraverso l'utilizzo costante di proverbi ed espressioni della tradizione popolare (Oddo Bonet 2002).

I proverbi nel romanzo di Cela, come accade di solito nei testi letterari sin dal medioevo, sono spesso preceduti da formule introduttive, i *presentadores*, che servono a rinforzare la loro autorevolezza e rendono più credibile il messaggio: “Como ya dice el refrán, yerba mala nunca muere” (Cela 1976, 47; “Come dice il proverbio, che la mala erba non muore mai”, trad. it. di Battaglia 2004, 36); “Y dicen también que quien mucho habla mucho yerra” (Cela 1976, 90; “E dicono anche che a parlar troppo si sbaglia sempre”, trad. it. di Battaglia 2004, 79); “Y ya se sabe, quien a hierro mata...” (Cela 1976, 85; “e si sa, chi di spada ferisce...”, trad. it. di Battaglia 2004, 73). La funzione primaria dei proverbi, denominata funzione fraseologica, è infatti quella di semplificare al massimo sia la formulazione del messaggio da parte dell'autore, sia la sua ricezione da parte del lettore, dicendo qualcosa attraverso una costruzione linguistica codificata e nota ad una determinata comunità linguistica; essi sono garanzia di comunicabilità e comprensione con uno sforzo minimo nella selezione e nell'analisi degli elementi espressivi (Zuluaga 1997, 631-632). Pascual li usa con naturalezza, come qualunque altro contadino d'allora, ma, allo stesso tempo, ed è l'aspetto più interessante, attraverso il loro impiego vuole

convincerci della “sua” verità, addurre ragioni a suo favore (non dimentichiamo che il personaggio sta scrivendo le proprie memorie; Oddo Bonet 2002, 53).

Consapevole della loro efficacia linguistica e funzionale alla trama, Cela modifica spesso i proverbi perché formino parte del discorso, facilitando in questo modo la fluidità del testo (nell’appendice sono riportati nel loro contesto, seguiti dalla traduzione italiana). Li adatta, così, alla situazione sintattica in cui compaiono (“pero como el cántaro que mucho va a la fuente acaba por romperse, y como no hay oficio sin quiebra, ni atajo sin trabajo”; esempio 1 dell’appendice), inverte le parti che configurano la loro consueta struttura bimembre oppure modifica l’ordine degli elementi al loro interno (“El pez muere por la boca, dicen”, esempio 5; “como ya dice el refrán, yerba mala nunca muere”, esempio 3), li riproduce in serie, formando un insieme (“El pez muere por la boca, dicen, y dicen también que quien mucho habla mucho yerra, y que en boca cerrada no entran moscas”; esempio 5), oppure, al contrario, li “rompe”, fornendo soltanto la prima parte del proverbio, come accade di consueto con questo tipo di unità fraseologiche (“ya se sabe, quien a hierro mata...”; esempio 4, e “No te piques, Pascual, ya sabes, el que se pica...”; esempio 6), stabilendo, quindi, attraverso la loro *desautomatización*, una comunicazione con il lettore, una strizzata d’occhio che rende il destinatario complice dei giochi linguistici adoperati dall’autore (Zuluaga 1997, 636-637; Zuluaga 1999, 541-548). I proverbi in questo romanzo non mirano, infatti, soltanto a ricreare la natura contadina di Pascual Duarte né il suo desiderio di giustificare le vicende della propria vita, ma hanno anche una funzione ludica, che mette in relazione comunicativa l’autore e i suoi lettori, che condividono lingua e cultura (Oddo Bonet 2002, 51-53).

2. Strategie traduttive di Salvatore Battaglia

La Familia de Pascual Duarte di Cela rappresenta una pietra miliare nella letteratura spagnola dei primi anni del secondo dopoguerra. Il romanzo fu presto tradotto in altre lingue fino al punto che si ritiene sia, assieme al *Quijote*, uno dei testi più tradotti della letteratura spagnola (Huarte 1992). Nel 1944, a Roma, sotto le bombe, l’insigne filologo e lessicografo Salvatore Battaglia tradusse questo romanzo di Cela (Di Pinto 1993). La sua traduzione, che, a tutt’oggi risulta essere l’unica versione italiana del testo e non ha goduto di studi specifici, è stata riproposta senza cambiamenti in diverse edizioni fino ai nostri tempi (alle edizioni registrate in Huarte 1992 va aggiunta quella di Einaudi 2004, usata qui per le nostre citazioni). È un dato che bisogna tenere presente quando ci si accinge a studiare la traduzione di Battaglia, poiché essa rispecchia la lingua d’allora, e forse anche i meccanismi di traduzione propri degli anni ‘40 del secolo scorso. In riferimento a questa “ormai classica ed elegante” versione, per dirla con le parole di Italo Calvino (Cela 2004, quarta di copertina), mi soffermo ora su un piccolo ma significativo tassello che riguarda il trattamento dei proverbi. Il mio esame prende in considerazione in primo

luogo la resa in italiano del proverbio spagnolo; poi la configurazione dei proverbi all'interno del testo; infine l'eventuale *desautomatización*.

Per quel che riguarda il primo punto, la presenza o meno di equivalenti italiani, mi sono avvalsa del *Refranero multilingue*, imprescindibile risorsa per gli studi di paremiologia comparata, consultabile on-line nel sito della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero>>). Il *Refranero* ha come lingua di partenza lo spagnolo e, oltre ad offrire accurate schede sulla natura, il significato e l'uso dei proverbi spagnoli raccolti, presenta i loro equivalenti in 11 lingue, tra le quali l'italiano.

Se guardiamo le scelte operate da Battaglia, osserviamo come il traduttore si sia preoccupato di cercare equivalenti: così "quien a hierro mata..." (Cela 1976, 85) è stato tradotto con l'equivalente "chi di spada ferisce..." (Battaglia 2004, 73); "yerba mala nunca muere" (Cela 1976, 47), con "la mala erba non muore mai" (Battaglia 2004, 36); "en boca cerrada no entran moscas" (Cela 1976, 90), come "per la bocca chiusa non entrano mosche" (Battaglia 2004, 79); "a lo hecho pecho" (Cela 1976, 124) con "quel che è fatto è fatto" (Battaglia 2004, 111); "buena cara al mal tiempo" (Cela 1976, 149) con il modo di dire "fare buon viso a cattiva sorte" (Battaglia 2004, 136), tutte forme presenti nel *Refranero*. Nel caso della traduzione di "el cántaro que mucho va a la fuente acaba por romperse" (la cui forma canonica è "tanto va el cántaro a la fuente que al fin se rompe"), tradotto come "tanto va la brocca all'acqua che si spacca" (Battaglia 2004, 25), Battaglia utilizza un proverbio poco comune nel linguaggio standard, ma molto noto, invece, nei dialetti del meridione (nel *Refranero* appare, come variante *en desuso*, "tanto va l'orcio per l'acqua, che si rompe", assieme ad altre, quali "tanto va la secchia al pozzo che ci lascia il manico" o "tanto va la mosca al miele, che ci lascia il capo"). L'equivalente italiano di uso più generalizzato sarebbe, invece, "tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino". La scelta del traduttore può essere stata dovuta, oltre che alle sue origini meridionali, al fatto di voler rendere letteralmente il proverbio spagnolo.

In altri casi, infatti, Battaglia opta per rimanere il più vicino possibile al testo spagnolo, traducendone alla lettera i proverbi, nonostante essi non abbiano un'equivalenza totale in italiano: è il caso di "no por mucho madrugar amanece más temprano" (esempio 2), reso come "non è per le notti lunghe che si fa giorno più presto" (Battaglia 2004, 29). La forma tradotta non appare nel *Refranero multilingue*, che adopera, come specificato nelle *Observaciones generales*, i repertori che raccolgono i proverbi presenti nella cosiddetta lingua standard. Nel *Refranero* si trova invece come corrispettivo il proverbio di origine biblica "bisogna dare tempo al tempo" (o "tempo al tempo"). In spagnolo è presente anche quest'ultimo proverbio ("tiempo al tiempo") perché, come è noto, il patrimonio paremiologico delle lingue romanze coincide in molti casi, in quanto esse hanno condiviso a lungo lo stesso patrimonio culturale e religioso (Zamora Muñoz 1996). Accortamente Battaglia rimane vicino alla forma proverbiale spagnola, senza dubbio

più propria di Pascual (che come contadino adopera i proverbi che fanno riferimento alla natura e alla vita nei campi), e per chiarire al lettore che si tratta di un proverbio (o almeno fa le veci di), lo introduce con la consueta formula: “come si dice”.

Passando al secondo punto da esaminare, cioè alla configurazione dei proverbi all'interno del testo, si può osservare che il traduttore usa formule introduttive ai proverbi, anche quando non traduce letteralmente il proverbio spagnolo ma rende l'equivalente italiano di uso comune (e nonostante esse non siano presenti nel romanzo di Cela). Se guardiamo il primo degli esempi riportati nell'appendice, osserviamo che Cela inserisce due proverbi, assieme a vari modi di dire e citazioni, direttamente nel testo, senza formule di riconoscimento, e modificando la loro forma per adattarli alla sintassi della frase. In particolare, nel caso in questione li inserisce in una frase comparativa introdotta dal relativo “como”: “pero como el cántaro que mucho va a la fuente acaba por romperse, y como no hay oficio sin quiebra, ni atajo sin trabajo”. Battaglia sente invece il bisogno di introdurre queste formule (“come si sa, tanto va la brocca all'acqua che si spacca, e, come si dice, non c'è guadagno senza danno, né impresa senza rischio”), così come fa nel secondo esempio del capitolo II (esempio 2) e nel primo del capitolo VIII (esempio 4). Come abbiamo segnalato sopra, le formule introduttive ai proverbi sono usuali nei testi letterari di tutte le epoche, poiché servono a corroborare la loro verità, accettata dalla comunità linguistica che adopera tali proverbi. Battaglia, quindi, si avvale della tradizione, ma così facendo diminuisce la fluidità testuale che essi hanno nell'originale, quel loro integrarsi in modo naturale nella sintassi del romanzo.

La diversa configurazione (e funzione) nella traduzione di queste unità fraseologiche si evince, infine, dall'analisi del terzo punto indicato sopra, che riguarda la *desautomatización* di molti dei proverbi inseriti da Cela. Come abbiamo accennato, l'autore spagnolo modifica spesso i proverbi spagnoli attraverso l'alterazione o l'inversione degli elementi che li costituiscono; è questo un aspetto molto interessante che si riscontra oggi in molti testi letterari e non solo, come nei giornali ad esempio, ma anche nel parlato (Corpas Pastor 1996, 1998). Ma se osserviamo la traduzione italiana, vediamo che Battaglia spesso non riproduce queste modificazioni: non “rompe” il modo di dire “chi s'offende ha la coda di paglia...” (esempio 6), fornendo soltanto la sua prima parte, come invece fa Cela (“el que se pica...”), non modifica gli elementi interni del proverbio né lo adatta alla sintassi della frase (esempio 1: “pero como el cántaro que mucho va a la fuente acaba por romperse”, reso come “ma, come si sa, tanto va la brocca all'acqua che si spacca”); inoltre, l'inversione delle due parti del proverbio “Por la boca muere el pez”, che l'autore spagnolo rende come “El pez muere por la boca” (esempio 5), non è stata accolta dal traduttore, che realizza, invece, un'interessante operazione: traducendo “Il pesce puzza dalla bocca” modifica il proverbio “Il pesce puzza dalla testa”, che si adopera in italiano per far

riferimento al fatto che il male viene sempre da coloro che hanno potere, responsabilità, posti di comando (Lapucci 2007, 879), per adattarlo alla forma del proverbio spagnolo, nel quale, però, il concetto che si esprime è quello della convenienza di parlare poco. Il *Refranero multilingue* dà come corrispettivo italiano di questo proverbio “Chi molto parla, spesso falla” (e la variante più comune: “Parla poco e ascolta assai, e giammai non fallirai”). Ma il traduttore non ha voluto renderlo in questo modo, molto probabilmente perché subito dopo compare in spagnolo lo stesso proverbio (“Quien mucho habla mucho hierra”). In questo brano, infatti, come abbiamo sopra sottolineato, Cela inserisce in serie tre proverbi che fanno riferimento allo stesso concetto: è meglio essere prudenti nel parlare davanti agli altri. La scelta del traduttore ci appare saggia e rivela attenzione e cura nella resa di queste unità fraseologiche. Risulta, però, evidente nella traduzione il loro diverso trattamento rispetto al testo di Cela: maggiore rigidità formale e testuale a discapito della loro funzione ludica nel contesto dell’opera, ma, allo stesso tempo, sensibilità per la loro resa formale attraverso l’uso creativo di varianti paremiologiche. Le traduzioni sono, in effetti, “testi altri”, che si conformano non solo, come ha rilevato Gideon Toury, ai parametri linguistico-letterari della cultura d’arrivo (Toury 2007), ma anche alla personalità artistica del traduttore.

Appendice

Capitolo II

1)

Lo guardaron por contrabandista; por lo visto había sido su oficio durante muchos años, pero *como el cántaro que mucho va a la fuente acaba por romperse, y como no hay oficio sin quiebra, ni atajo sin trabajo*, un buen día, a lo mejor cuando menos lo pensaba – que la confianza es lo que pierde a los valientes –, le siguieron los carabineros, le descubrieron el alijo, y lo mandaron a presidio. (Cela 1976, 36)

Lo avevano arrestato come contrabbandiere; veramente questa era stata la sua professione da molti anni, ma, come si sa, *tanto va la brocca all’acqua che si spacca*, e, come si dice, *non c’è guadagno senza danno, né impresa senza rischio*, sicché un bel giorno, forse allorché meno se l’aspettava – e la troppa fiducia è quella che suole perdere gli animosi –, i doganieri lo pedinarono, gli scopersero la merce, e lo misero al sicuro. (Trad. it. di Battaglia 2004, 25)

2)

Cuando dejé la escuela tenía doce años; pero no vayamos tan de prisa, que todas las cosas quieren su orden y *no por mucho madrugar amanece más temprano*. (Cela 1976, 40)

Quando abbandonai la scuola avevo dodici anni: però non precipitiamo, ché tutte le cose richiedono il loro ordine, e, come si dice, *non è per le notti lunghe che si fa giorno più presto*. (Trad. it. di Battaglia 2004, 29)

Capítulo III

3)

Como ya dice el refrán, *yerba mala nunca muere*, y sin que yo quiera decir con esto que Rosario fuera mala (si bien tampoco pondría una mano en el fuego por sostener que fuera buena), lo cierto es que después de tomados los cocimientos que la señora Engracia dijera, sólo hubo que esperar a que pasase el tiempo para que recobrase la salud, y con ella su prestancia y lozanía.

(Cela 1976, 47-48)

Come dice il proverbio, *che la mala erba non muore mai*, senza che con questo io voglia affermare che la Rosario fosse cattiva – sebbene neanche potrei mettere la mano sul fuoco per sostenere che fosse proprio buona –, il certo è che dopo d’aver preso gl’intrugli che le preparava la signora Engracia, non dovette far altro che attendere il tempo della convalescenza per riacquistare le forze e la vivacità di prima.

(Trad. it. di Battaglia 2004, 36)

Capítulo VIII

4)

No está bien reírse de la desgracia del prójimo, se lo dice un hombre que fue muy desgraciado a lo largo de su vida; *Dios castiga sin palo y sin piedra* y, ya se sabe, *quien a hierro mata...* Por otra parte, y aunque no fuera por eso, nunca está de más el ser humanitario.

(Cela 1976, 84-85)

Non sta bene farsi beffe della sventura del prossimo, e Glielo dico io che sono stato tanto disgraziato nella mia vita; *Dio non aspetta il sabato*, come si dice, e si sa, *chi di spada ferisce...* E d’altronde, a parte queste considerazioni, non è mai di troppo essere umanitario.

(Trad. it. di Battaglia 2004, 73)

5)

El pez muere por la boca, dicen, y dicen también que *quien mucho habla mucho yerra*, y que *en boca cerrada no entran moscas*, y a fe que algo de cierto para mí tengo que debe de haber en todo ello, porque si Zacarías se hubiera estado callado como Dios manda y no se hubiese metido en camisas de once varas, entonces se hubiera ahorrado un disgusto y ahora el servir para anunciar la lluvia a los vecinos con sus tres cicatrices. El vino no es buen consejero. (Cela 1976, 90-91)

Il pesce puzza dalla bocca, dicono, e dicono anche che *a parlar troppo si sbaglia sempre*, e che *per la bocca chiusa non entrano mosche*, e, a dire il vero, qualcosa di certo ci deve essere in tutti questi proverbi, perché se Zacarias fosse rimasto zitto come Dio vuole e non avesse fatto l’impiccione, si sarebbe risparmiato allora un piccolo dispiacere e adesso di dover presagire ai suoi vicini la pioggia con le sue tre cicatrici. Il vino non è un buon consigliere. (Battaglia 2004, 79)

6)

– No te piques, Pascual; ya sabes, *el que se pica...*

(Cela 1976, 91)

– Via, non offenderti, Pascual; tu lo sai, *che chi s’offende ha la coda di paglia...*

(Trad. it. di Battaglia 2004, 80)

Capitolo XIII

7)

¡Buena diferencia va entre lo pasado y lo que yo procurarí que pasara si pudiese volver a comenar; pero hay que conformarse con lo inevitable, con lo que no tiene arreglo posible; a lo hecho pecho, y tratar de evitar que continúe, que bien lo evito aunque ayudado – es cierto – por el encierro. No quiero exagerar la nota de mi mansedumbre en esta última hora de mi vida, porque en su boca se me imagina oír un a la vejez viruelas, que más vale que no sea pronunciado, pero quiero, sin embargo, dejar las cosas en su último punto y asegurarle que ejemplo de familias sería mi vivir si hubiera discurrido todo él por las serenas sendas de hoy. (Cela 1976, 124)

C'è una buona differenza tra il passato e la vita come io procurerei di vivere se potessi tornare a ricominciare! Però bisogna rassegnarsi all'inevitabile, a ciò che non ha più rimedio: *quel che è fatto è fatto*, ma bisogna evitare di persistere in esso; cosa che io evito in tutti i modi, anche se sia aiutato – naturalmente – dalla mia condizione di carcerato. Io non voglio esagerare la nota della mia mansuetudine durante questi ultimi momenti della mia vita, poiché già m'immagino di sentirLe dire: *“fisime della vecchiaia!”*, che è meglio non ripetere; però desidero tuttavia lasciare che le cose appaiano nel loro ultimo aspetto e assicurareLe che la mia vita sarebbe d'esempio alla gente se tutto avesse potuto trascorrere lungo i sentieri sereni di oggi. (Trad. it. di Battaglia 2004, 111)

Capitolo XVII

8)

Pero me porté lo mejor que pude, puse buena cara al mal tiempo, cumplí excediéndome lo que se me ordenaba, logré enternecer a la justicia, conseguí los buenos informes del director... y me soltaron; me abrieron las puertas; me dejaron indefenso ante todo lo malo. (Cela 1976, 149-150)

Però mi comportai il meglio che potei, feci buon viso a cattiva sorte, eseguii senza risparmiarmi tutto ciò che mi si ordinava, riuscii ad intenerire la giustizia, ottenni che il direttore desse sul mio conto le migliori informazioni... e mi liberarono; mi aprirono le porte, mi lasciarono indifeso dinanzi a tutto il male. (Trad. it. di Battaglia 2004, 136)

Riferimenti bibliografici

- Cela C.J. (1976 [1942]), *La Familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino. Trad. it. di Salvatore Battaglia (2004 [1944]), *La famiglia di Pascual Duarte*, Torino, Einaudi.
- Corpas Pastor Gloria (1996), *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.
- (1998), “El uso de paremias en un corpus del español peninsular actual”, in Gerd Wotjak (ed.), *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 365-390.
- Di Pinto Mario (1993), “L'ispanismo di Salvatore Battaglia”, in Associazione Ispanisti Italiani (a cura di), *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Atti del Congresso dell' AISPI (Napoli, 30-31 gennaio e 1° febbraio 1992), Roma, Instituto Cervantes, 45-53.
- Huarte Mortón Fernando (1992), *50 años de La Familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas (Ministerio de Cultura).

- Lapucci Carlo (2007), *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano, Mondadori DOC.
- Oddo Bonet Alexandra (2002), “Los refranes en *La Familia de Pascual Duarte*”, *Paremia* 11, 49-54.
- Quilis Antonio, Hernández César, García de la Concha Víctor (1973 [1971]), “El lenguaje novelístico de C. J. Cela”, in Idd., *Lengua española*, Valladolid, Iniciación Universitaria, 282-296.
- Refranero multilingue*, <<http://lvcv.cervantes.es/lengua/refranero>> (09/2014).
- Suárez Solís Sara (1969), *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid-Barcelona, Alfaguara.
- Toury Gideon (1995), “The Nature and Role of Norms in Translation”, in Id., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia (PA), John Benjamins, 53-69. Trad. it. di Andrea Bernardelli (2007), “Principi per un’analisi descrittiva della traduzione”, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bergamo, Bompiani, 181-223.
- Zamora Muñoz A.P. (1996), “Análisis contrastivo español-italiano de expresiones idiomáticas y refranes”, *Paremia* 5, 87-94.
- Zuluaga Alberto (1997), “Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios”, *Paremia* 6, 631-640.
- (1999), “Traductología y Fraseología”, *Paremia* 8, 537-549.

Bilinguismo / Translinguismo nell'opera poetica di César Moro

Carmelo Andrea Spadola
Università degli Studi di Firenze (<andrea.spadola@unifi.it>)

Abstract

This article looks at the bilingual literary work of César Moro, considered one of the most important Surrealist authors in Hispanic America. The poet left for Europe at the age of 22 to become a dancer and painter. But, once he met Breton, Éluard, and Péret in Paris, he joined the Surrealist group. He wrote some Surrealist reviews and began to write poetry in French. Moro continued to use French as his main means of expression, even when he returned to Peru in 1933 and moved to Mexico some years later. This article aims to analyse Moro's bilingual production from a translingual point of view. According to recent research, translingual writers are those who express themselves in various languages, especially other than their mother tongue.

Keywords: César Moro, exile, literary bilingualism and translingualism, migration, Peruvian Surrealist poetry

1. César Moro e le origini della poesia surrealista ispanoamericana

In questo contributo ci proponiamo di analizzare l'opera bilingue di César Moro¹ dalla prospettiva del translinguismo letterario, teorizzato dai linguisti americani Steven Kellman e Ruth Spack. Insieme a Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), Moro è uno dei massimi interpreti e propagatori del movimento surrealista in America Latina.

¹ Dopo la morte del poeta, la sua opera ha goduto di una serie di pubblicazioni e monografie in America Latina, soprattutto grazie agli studi di André Coyné e di Américo Ferrari. In Italia la poesia di Moro è inedita, fatta eccezione per i saggi di Roberto Paoli (1985) e di Martha Canfield (2000), accompagnati, questi ultimi, da alcune poesie scelte in traduzione.



Nato Alfredo Quíspez Asín, il 19 agosto 1903 a Lima, il giovane cambia identità in César Moro all'età di 21 anni, ispirandosi a un personaggio creato da Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) (Dreyfus 2008, 23). Trascorre l'adolescenza in Perù e nell'estate del 1925 parte per l'Europa spinto da un lato dal desiderio di evadere dalla scarsa dinamicità intellettuale della città di Lima e, dall'altro, dall'ambizione di affermarsi nel mondo dell'arte e del balletto. Visita la Francia, il Belgio e l'Inghilterra, frequenta corsi di ballo e partecipa a due esposizioni internazionali di arti figurative: la prima è una collettiva organizzata nel 1926 da un gruppo di pittori latinoamericani al Cabinet Maldoror di Bruxelles²; la seconda è un'installazione del 1927 a Parigi presso l'associazione parigina Paris-Amérique Latine. Ma dal 1929, dopo essersi trasferito, ospite dall'amica d'infanzia Alina de Silva, abbandona definitivamente la danza e stringe un sodalizio artistico con i surrealisti André Breton (1896-1966), Paul Éluard (1895-1952) e Benjamin Péret (1899-1959). Insieme avviano una collaborazione che, seppur di breve durata, lascia un segno determinante nella formazione artistica e nella biografia di Moro. Anche se il suo impegno attivo nel movimento, in Francia, si articola in tre uniche pubblicazioni, queste riassumono a grandi linee l'animo artistico e civile proprio dei surrealisti per il raggiungimento della libertà individuale e universale dell'essere umano (De Micheli 1988, 174). Moro collabora, nel 1933, al quinto numero della rivista *Le Surréalisme au service de la Révolution*, pubblicandovi uno dei suoi primi componimenti in lingua francese, "Renommée de l'amour" (38). Lo stesso anno rende omaggio a Violette Noizière (1915-1966), nell'omonima *plaque* belga edita dal gruppo di Breton in difesa della giovane donna accusata di parricidio dalla madre. Ed infine, nel 1932, si occupa della stesura di una nota a piè di pagina del manifesto *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix: les raisons de notre adhésion au Congrès International contre la guerre*³.

Il soggiorno parigino di Moro termina nel 1933, anno in cui fa ritorno a Lima e scopre che già da tempo il Surrealismo ha iniziato ad esercitare un discreto fascino su alcuni giovani, tra cui Westphalen. Con quest'ultimo organizza la prima esposizione surrealista del paese, che sarebbe passata alla storia per le accese polemiche e accuse di plagio di Moro al creazionista cileno Vicente Huidobro (1893-1948) (Ortega 2011). Nel marzo del 1938 il poeta si trasferisce in Messico, portando avanti l'obiettivo di diffusione del movimento surrealista. Nel 1940, in seguito all'incontro tra Breton e Lev Trockij (1879-1940), partecipa all'allestimento della seconda mostra surrealista lati-

² Nel numero 976 della rivista peruviana *Variedades* (13 novembre 1926), lo scrittore Francis de Miomandre (1880-1959), dedica a Moro un articolo intitolato "El éxito de un artista peruano en Europa. Exposición de César Moro, en Bruselas" (45-46).

³ Al manifesto prendono parte diversi artisti surrealisti, tra cui André Breton, Roger Caillois, René Char, René Crevel, Paul Éluard, J.M. Monnerot, Benjamin Péret, Gui Rosey, Yves Tanguy e André Thirion.

noamericana, occupandosi dell'organizzazione con l'artista austriaco Wolfgang Paalen (1905-1959). La *Exposición Internacional del Surrealismo* viene allestita presso la Galería de Arte Mexicano ed è corredata da un catalogo bilingue, inglese e spagnolo, la cui introduzione è dello stesso Moro e l'illustrazione di copertina di Álvarez Bravo (1902-2002).

Moro interpreta l'arrivo di Breton in Messico come un cambiamento epocale per il Nuovo Mondo, dato che con la propagazione del pensiero surrealista possono finalmente essere cancellate le tracce lasciate dalle barbarie del passato. Mediante la forza rigeneratrice del sogno, l'artista ispanoamericano riesce a giungere a uno stadio di purezza stilistica:

La Noche purísima del Nuevo
Continente en que grandiosas fuerzas
de sueño entrechocaban las formidables
mandíbulas de la civilización en México
y de la civilización en el Perú. Países que
guardan, a pesar de la invasión de los
bárbaros españoles y de las secuelas que
aún persisten, millares de puntos lumi-
nosos que deben sumarse bien pronto a
la línea de fuego del surrealismo interna-
cional. (Moro 1940, 475)

La Notte purissima del Nuovo
Continente in cui grandiose forze
oniriche battevano le formidabili
mandibole della civiltà in Messico
e della civiltà in Perù. Paesi custo-
di di migliaia di punti luminosi da
sommarsi alla linea del fronte del
surrealismo internazionale, malgra-
do l'invasione della barbarie spa-
gnola e delle relative conseguenze
ancora persistenti.⁴

Se gli anni trascorsi in Francia sono stati motivo di accrescimento artistico per il poeta, quelli passati in Messico rappresentano l'apogeo della sua libertà individuale e sociale. Il periodo messicano è segnato dall'incontro con Antonio, militare messicano con cui instaura una relazione amorosa, e a cui dedica il suo capolavoro in lingua spagnola, *La tortuga ecuestre* (1938-1939); e dalla stesura delle uniche opere pubblicate in vita: *Le Château de grisou* (1941), *Lettre d'amour* (1944) e *Trafalgar Square* (1954).

Nel 1948 rientra definitivamente in Perù, dove conosce il giovane scrittore e studioso francese André Coyné (1891-1960), con il quale si crea un rapporto fondamentale che durerà fino agli ultimi istanti della sua esistenza. César Moro si spegne il 10 agosto 1956, dopo aver lottato contro una lunga malattia.

2. Migrazioni letterarie e linguistiche tra l'Ispero-America e la Francia. Il caso franco-spagnolo di César Moro

Lo sfondo culturale ispano-americano in cui s'inserisce la figura poetica di César Moro si caratterizza, a cavallo tra Ottocento e Novecento, da un'elevata presenza di flussi migratori provenienti da tutta Europa e orientati in prevalenza

⁴ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autore.

nella regione del Río de la Plata (Cattarulla 2009). Con la resa delle due ultime colonie americane (1898), la Spagna inizia a perdere il secolare ascendente che aveva fino ad allora esercitato sulla cultura ispanoamericana, cedendo il passo a nazioni quali Inghilterra, Germania e soprattutto Francia. Con la fine del colonialismo spagnolo e l'inizio dei movimenti indipendentisti, molti intellettuali ispanoamericani visitano l'Europa nella speranza di rinvenire nuove fonti ispiratrici per la loro letteratura. L'esempio più noto è quello di Rubén Darío (1867-1916), ma ricordiamo che nello stesso periodo anche José Asunción Silva (1865-1896), Julián del Casal (1863-1893) e Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) intraprendono un viaggio di formazione nel Vecchio Mondo (Bellini 1961).

L'incontro-scontro tra i vari intellettuali sviluppa meccanismi di plurilinguismo, con conseguenti tracce di contaminazione linguistica reperibili in gran parte della letteratura e della biografia di diversi autori americani. Come afferma Marcos Eymar⁵, tali scambi culturali danno luogo a un bilinguismo di tipo letterario: per gli autori d'inizio secolo far parte del novero dei parlanti bilingui significava essenzialmente disporre di una conoscenza sufficiente in almeno due sistemi linguistici differenti, spesso quello francese e quello spagnolo, utili per abbozzare la loro opera letteraria. In realtà, dovremmo parlare piuttosto di bilinguismo passivo o recettivo (Wei 2000, 6) seguendo l'analisi proposta da Eymar, dal momento che gli autori da lui studiati non sempre dispongono di una perfetta equivalenza tra francese e spagnolo. È questo il caso di Delphina Bunge de Gálvez (1881-1952), José María Cantilo (1877-1953), Adolfo Costa du Rels (1891-1980), Alfredo Gangotena (1904-1944), Ventura García Calderón (1986-1959), Vicente Huidobro, Enrique Larreta (1875-1961), César Moro, Victoria Pueyrredón Saavedra (1920-2008), Víctor Manuel Rendón (1859-1940), Héctor Velarde (1898-1989) e Gonzalo Zaldumbide (1884-1965) (Eymar 2011, 18-21). Nel caso di Huidobro, sebbene ritorni definitivamente allo spagnolo, crediamo che il suo ricorso alla lingua francese sia stato talmente fondamentale per la diffusione della nuova letteratura d'avanguardia in ambito internazionale, che sarebbe utile tracciare un'analisi isolata rispetto alla lista degli autori proposti da Eymar.

Del gruppo, inoltre, César Moro non solo è l'unico artista a distinguersi per un uso quasi assoluto della lingua francese nella propria opera poetica, ma è anche l'esempio di un altro fenomeno ancora più raro: Moro utilizza la lingua straniera persino quando nel 1933 si stabilisce definitivamente in America Latina. Questa scelta linguistica non ha comportato una crescita del successo di Moro che, *de facto*, ha assistito all'abbandono pressoché totale della sua lirica in uno spazio liminare della letteratura.

⁵ Al momento, uno dei pochissimi lavori sul cosiddetto fenomeno del bilinguismo letterario franco-spagnolo è la monografia di Eymar, *La langue plurielle: le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, del 2011.

La comprensione della sua opera richiede un notevole impegno sia per l'ispanofono che per il francofono, poiché il primo ignora la maggior parte della poesia di Moro, il secondo non ritrova gli standard linguistici del francese normativo, dato che con il passare del tempo il poeta sembra utilizzare la seconda lingua in modo sempre più personale e ludico:

A medida que el tiempo lo iba alejando de París, seguía escribiendo más y más en francés, en un francés cada vez más personal que, cuando en 1948 regresó a Lima, literalmente casi nadie comprendía en torno suyo. (Coyné 1980, 11-23)

Man mano che il tempo lo allontanava da Parigi, continuava a scrivere in francese sempre di più, in un francese ogni volta più personale tanto che, quando nel 1948 fece ritorno a Lima, letteralmente quasi nessuno, vicino a lui, lo comprendeva.

Oltre alla barriera linguistica occorre aggiungere altri fattori d'impedimento alla ricezione della sua opera; fattori che, secondo Roberto Paoli, sono da associare all'esigua produzione letteraria e all'adozione di un codice linguistico e stilistico straniero che appaiono essere fin troppo perturbanti per la cultura peruviana del tempo – ancorata negli interessi regionali della letteratura (1985, 131-138). Come molti degli altri surrealisti, Moro è diffidente nei confronti della notorietà e preferisce abbracciare il movimento surrealista semplicemente come un "sistema de vida" (1985, 133):

Escandaloso y maravilloso, que se oponía a ese raquitismo de la imaginación y de la sensibilidad... en que residía esencialmente lo horrible, lo vitando de la sociedad... Y es definidora de la actitud de otros poetas, de Martín Adán, por ejemplo, con su casi legendaria automarginación, y también de Carlos Germán Belli. (Moro 1985, 133)

Scandaloso e meraviglioso, che si opponeva a quel rachitismo dell'immaginazione e della sensibilità... in cui risiedeva essenzialmente l'orribile, l'evasione della società... Ed è definitrice dell'atteggiamento di altri poeti, Martín Adán, per esempio, con la sua quasi leggendaria auto-emarginazione, e anche Carlos Germán Belli.

Tra le cause della poca ricezione di César Moro annoveriamo anche la sua ostentata omosessualità. Il lettore del tempo, carico di censure ideologiche, non era ancora pronto a leggere le esplicite dichiarazioni omosessuali contenute ne *La Tortuga ecuestre* del tipo "el olor fino solitario de tus axilas" o "tu frente asaltada por olas asfaltada de lumbre tejida de pelo tierno" (Moro 1980 [1938-1939], 52; l'odore fine solitario delle tue ascelle; la tua fronte assalita da onde asfaltate di luce tessuta di pelo tenero) o alcune opere dedicate interamente a un uomo, come nel caso del prologo alle *Cartas* (1939), in cui la persona amata viene citata costantemente in anafora:

ANTONIO es Dios
ANTONIO es el Sol

...
México crece alrededor de ANTONIO
(Moro 1980 [1939], 73-74)

ANTONIO è Dio
ANTONIO è il Sole

...
Il Messico cresce intorno ad ANTONIO

3. *Contaminazioni, influssi e ibridazioni nell'opera poetica di César Moro: dal bilinguismo al translinguismo letterario*

César Moro entra in contatto con il francese secondo una gradazione ascendente in un costante crescendo. Non potendolo definire bilingue sin dalla nascita, la sua assimilazione della seconda lingua avviene progressivamente dalle prime semplici nozioni, durante le ore di lezione seguite al Colegio de la Inmaculada di Lima, dov'egli studia; in seguito, già adulto, aderisce al surrealismo e compone le sue prime liriche in francese; alla fine, oramai maturo, sceglie di esprimersi in francese sia nel proprio vissuto quotidiano che nelle opere poetiche (Coyné 1987, 73-82).

A partire dal 1948, Moro instaura un dialogo di confronto con André Coyné sulle questioni morfologiche del francese, per evitare di commettere errori nell'uso dei tratti prosaici (soprattutto per quanto riguarda gli accenti) e negli aspetti fonologici (come nell'utilizzo delle consonanti doppie e delle consonanti sonore e sorde) (Silva Santisteban 1980, 73).

Américo Ferrari fa notare (2003) che la prima fase della poesia francese del poeta presenta alcuni errori linguistici. Un esempio è dato dalla composizione "Ces poèmes..." del 26 maggio 1934:

...

A quel âge remonte à quelle couleur s'allie
Pareille saveur
Quels pleurs rendront en toute justesse
Ces monuments de larmes

Un oui un non
L'ombre d'une idée qui file
S'amonceler au tas incontrôlable
L'aspect inaverti familier tenace
Des habitudes à bestialité fixe
Abonnent les terres désertes
Surveillées éternellement par la foudre...

(Moro 2002, 44)

...

A che età risale a che colore s'abbina
Simile sapore
Che pianti renderanno con ogni giustizia
Questi monumenti di lacrime

Un sì un no
L'ombra d'una idea che fila
S'addensa all'ammasso incontrollabile
L'aspetto inosservato familiare tenace
Delle abitudini di bestialità fissa
Concimano le terre deserte
Sorvegliate eternamente dalla polvere...

In questo componimento poetico Moro adopera l'aggettivo "inaverti", che è un calco dallo spagnolo, al posto del corrispettivo francese "inaperçu", ovvero "inosservato"; inoltre, si nota anche l'uso improprio di un verbo d'origine spagnola che viene francesizzato nella terza persona plurale con un "abonnent". L'equivalente francese del verbo spagnolo "abonar", "concimare", è il verbo "fumer" o "répandre du fumier".

Diversamente da quanto si verifica nella poesia in lingua francese, nello spagnolo i casi di calchi sintattici e linguistici provenienti dalla lingua straniera sono più ricorrenti. Nelle poesie "Oráculo" e "Following you around",

composte rispettivamente a Cannes e a Parigi e pubblicate sulla rivista *Amauta* nel 1928, Américo Ferrari ha individuato l'uso improprio di alcuni verbi, come "voltigea" utilizzato al posto di "revolotea", oppure "arborar" con il significato di "esperar", o ancora del francesismo "resbalando perlas" da "glisser des perles", così come dei calchi dal francese allo spagnolo, come ad esempio "pasantes" invece di "transeúntes" e "foresta interdicta" in luogo di "selva perdida".

Altre alterazioni della lingua spagnola sono riscontrabili nell'epistolario tra Moro e Westphalen, in cui emergono errori ortografici inverosimili per un ispanofono (Canfield 1996). In una lettera del 1 ottobre 1946 Moro scrive all'amico:

Debes haber **rezivido** ya carta mía, la puse al correo hace unos **diaz** después de **aberla** tenido guardada. **Convensido** de que la **avía enbiado** ya... **Reciviste** la **rebista** "Mañana"? No? Por qué? Cuándo? Porque cuando la recibas **hasme fabor** de **dezirme que te parese**.

(Moro 1984 [1946], 27; grassetto mio)

Devi aver già ricevuto la mia lettera, l'ho imbucata nella cassetta postale da qualche giorno dopo averla tenuta da parte. Convinto di averla già inviata... Hai ricevuto la rivista "Mañana"? No? Perché? Quando? Perché quando la riceverai fammi il favore di dirmi che te ne sembra.⁶

Gli errori morfolinguistici presenti nella lettera a Westphalen lasciano pensare che Moro prediligesse un utilizzo ludico della propria lingua madre, forse parodiando il parlato popolare: "rezivido" per "recibido", trad. it. "ricevuto"; "diaz" per "días", trad. it. "giorni"; "aberla" per "haberla", trad. it. "averla"; "Convensido" per "Convencido", trad. it. "convinto"; "avía enbiado" per "había enviado", trad. it. "avevo inviato"; "Reciviste la rebista" per "Recibiste la revista", trad. it. "Hai ricevuto la rivista"; "hasme fabor de dezirme que te parese" per "hazme favor de decirme qué te parece", trad. it. "fammi il favore di dirmi che te ne sembra". A questo stesso ambito volto ad enfatizzare le peculiarità proprie del parlato in una perfetta commistione tra lingua orale e scritta, possiamo far risalire anche il suo utilizzo di messicanismi (tradotti tra parentesi con l'equivalente peruviano, come ad esempio, "elote", che traduce "choclo"; trad. it. "pannocchia tenera"); arcaismi ("leelle" e "envialla"; trad. it. "leggila" e "inviala" invece di "leggerlo" e "inviarla"), francesismi ("grippes", trad. it. "influenza") e sovrapposizioni lessomatiche ("furúnculos menazantes"; trad. it. "foruncoli minacciosi"; probabilmente da "furoncles menaçants", invece di "forúnculos amenazadores" o "amenazantes").

⁶ Nella traduzione italiana della lettera in spagnolo di Moro a Westphalen, abbiamo scelto di non riprodurre le peculiarità linguistiche e morfosintattiche dell'originale.

4. Conclusioni: dal bilinguismo al translinguismo letterario di César Moro

Date le improbabili alterazioni della lingua madre da parte del parlante, a questo punto dovremmo chiederci se si possa realmente parlare di bilinguismo letterario nel caso di César Moro, come suggerisce Eymar o se, piuttosto, ci troviamo di fronte ad un altro fenomeno linguistico. In linguistica, si definisce bilingue chi possiede una regolare competenza scritta, parlata e letta in due diversi sistemi linguistici, spesso appresi durante gli anni dell'infanzia quando si sviluppano i processi di acquisizione del linguaggio (Bialystok 1991). Non tutti coloro che hanno una perfetta padronanza in più lingue straniere sono da considerarsi bilingui o plurilingui. Quando il processo di apprendimento avviene in età matura, nel passaggio da una lingua a un'altra rimangono alcuni fenomeni di sostrato della lingua di partenza, come calchi semantici, lessicali e sintattici che alterano sia il significante che il significato di un segno linguistico, esattamente come accade nella poesia bilingue di Moro. Tuttavia, nella scelta di adoperare definitivamente il francese, fatta eccezione per i pochissimi componimenti esistenti in spagnolo e nel capolavoro de *La Tortuga ecuestre*, il poeta sembra rientrare in un ambito diverso dal bilinguismo, ovvero nel cosiddetto translinguismo letterario. In questo contesto, le ricerche del linguista americano Steven Kellman hanno apportato dei contributi fondamentali nello studio degli autori translingui, ovvero di coloro che nel corso della storia letteraria si sono espressi in sistemi verbali multipli per superare gli ostacoli culturali della tradizione nazionale a cui appartenevano (Kellman 2000). Kellman ha analizzato un numero cospicuo di autori che, come Samuel Beckett, Joseph Conrad e Eugène Ionesco, hanno tracciato la storia della letteratura translingue. Agli studi del linguista si sono aggiunti anche i lavori sul translinguismo letterario proposti da Ruth Spack, che ha impiegato il termine translingue per indicare gli scrittori che dopo aver vissuto la propria cultura d'origine, si sono mossi verso una critica violenta nei confronti delle imposizioni culturali a cui andavano incontro, inventando un sistema linguistico nuovo fatto d'ibridazioni e interferenze (Spack 2002). Secondo Spack, oltre a costituire un'adozione linguistica, il translinguismo letterario ha comportato la trasformazione dell'identità culturale e personale dello scrittore in transito tra due culture, permettendogli di acquisire una visione nuova del mondo, mediata dall'altra lingua (112).

Nel caso di César Moro, la ribellione contro la lingua spagnola può essere interpretata almeno su due livelli: da un lato, con l'adozione definitiva del francese, secondo lo spirito del suo tempo, Moro rinnega il predominio della cultura spagnola da cui l'Ispanoamerica ha ereditato la lingua e, dall'altro, recupera mediante l'utilizzo del francese, la propria libertà di artista ribelle contro l'imposizione sociale e il perbenismo di facciata vissuti durante l'adolescenza nella città di Lima.

Secondo le definizioni sul translinguismo letterario di Kellman e di Spack, César Moro è dunque un autore translingue. Dovremmo tuttavia chiederci se la scelta di utilizzare il francese come lingua principale delle proprie opere poe-

tiche e della comunicazione interpersonale sia stata legittima e proficua, oppure se tale decisione non gli sia valsa alla fine come perdita. La risposta a questa domanda sembra esserci data dallo stesso Moro nel componimento “Pierre Mère” (1980), in cui la voce poetica constata amaramente la propria condizione in esilio, a parlare una lingua tanto inanimata da essere paragonata a una pietra, ma anche vacillante e soggetta alle raffiche del vento che trascina con sé tutto ciò che incontra lungo il cammino:

De trop t'avoir fixé ô pierre	Di averti fissato tanto oh pietra
Me voilà dans l'exile	Eccomi nell'esilio
Parlant un langage de pierre	A parlare una lingua di pietra
Aux oreilles du vent... (Moro 1980, 114)	Alle orecchie del vento...

Riferimenti bibliografici

- Ajens Andrés, Anguita Eduardo, Araújo Estela Carlos, Padilla J.I. (2003), *Amour à Moro: homenaje a César Moro y Los anteojos de azufre*, con la colaboración de Rodolfo Loyola, Lima, Signo Lotófago.
- Bellini Giuseppe (1961), *La poesia modernista*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino.
- Bialystok Ellen (1991), *Language Processing in Bilingual Children*, Cambridge, Cambridge UP.
- Breton André, Caillois Roger, Char René (1932), *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix: les raisons de notre adhésion au Congrès International contre la guerre*, Paris, Imp. Union.
- Breton André (1933), *Violette Nozières*, Bruxelles, Nicolas Flamel.
- Canfield Martha (1988), *Configuración del arquetipo*, Firenze, Opuslibri.
- (1996), “El francés como lengua de salvación en César Moro”, *Parallèles* 18, 77-90.
- (2000), “Infrazioni dell'avanguardia. Poesia pura ed esistenziale”, in Dario Puccini, Saúl Yurkievich (dir.), *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, vol. II, Torino, UTET, 360.
- (2006), “César Moro: ¿Bilingüismo o translingüismo?”, *Agulha. Revista de cultura* 50, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag50moro.htm#_ftnref8> (09/2014).
- Cattarulla Camilla (2009), “Migraciones al Río de la Plata e crítica literaria in Italia”, *Altre Modernità/Otras Modernidades/Autres Modernités/Other Modernities* 2, 100-122; <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/285/402>> (09/2014).
- Coyné André (1987), *César Moro: Ces poèmes.../Estos poemas*, Madrid, La Misma.
- De Micheli Mario (1988), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Dreyfus Mariela (2008), *Soberanía y transgresión: César Moro*, Lima, Universidad Ricardo Palma.
- Eymar Marcos (2011), *La langue plurielle: le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, Paris, L'Harmattan.
- Ferrari Américo (2003), *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica.
- Kellman S.G. (2000), *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- (2003), *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- de Miomandre Francis (1926), “El éxito de un artista peruano en Europa. Exposición de César Moro, en Bruselas”, *Variedades* 976, 45-46.

- Moro César (1928), "Poemas de César Moro", *Amauta* 14, 30-31.
- (1933), "Renommée de l'amour", *Le Surréalisme au service de la Révolution* 5, 38.
- (1943), *Le château de grison*, Mexico, Editions Tigrondine.
- (1944), *Lettre d'amour*, Mexico, Editions Dyn.
- (1955), *Trafalgar Square*, Lima, Editions Tigrondine.
- (1957), *Amour à mort*, ed. by André Coyné, Paris, Le Cheval Marin.
- (1957), *La Tortuga ecuestre*, seguido da *Poemas (1924-1926)*, ed. by André Coyné, Lima, Ediciones Tigrondine.
- (1958), *Los anteojos de azufre*, ed. by André Coyné, Lima, Editorial San Marcos.
- (1976), *Derniers poèmes/Últimos poemas*, traducción de Ricardo Silva Santisteban, Lima, Ediciones Capulí.
- (1976), *La Tortuga ecuestre y otros textos*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- (1980), *Obra poética I. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban*, Lima, Instituto Nacional de Cultura; <<http://es.scribd.com/doc/85017396/Obra-poetica-Cesar-Moro-1938-1955>> (09/2014).
- (1983), *Couleur de bas-rêves tête de nègre*, Lisbonne, Altaforte.
- (1984 [1946]) "Algunas cartas escritas en México", *Vuelta* 95, 27.
- (2002 [1998]), *Prestigio del Amor*, ed. and trans. by Ricardo Silva Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ortega Julio (2011), *La polémica Moro-Huidobro, un capítulo de la vanguardia transatlántica*, Madrid, Librería del Centro.
- Paoli Roberto (1985), *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Parenti.
- Péret Benjamin, a cura di (1959), *La poesia surrealista francese*, testo originale a fronte, trad. it. di Roberto Sanesi, Tristan Sauvage, Milano, A. Schwarz.
- Rivas Pierre (1998), "Fonction de Paris dans l'émergence des littératures latino-américaines", in Jacques Maurice, M.C. Zimmermann (eds), *Paris y el mundo Ibérico e Iberoamericano* (París, 21, 22 y 23 de marzo de 1997), Université de Paris X: Nanterre, Centre de recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, 331-335.
- Romaine Suzanne (1995), *Bilingualism*, Oxford, Blackwell.
- Spack Ruth (2002), *America's Second Tongue: American Indian Education and the Ownership of English, 1860-1900*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Wei Li, ed. (2000), *The Bilingualism Reader*, New York (NY), Routledge.
- Westphalen E.A. (1965), "Nota sobre César Moro", *Revista peruana de cultura* 4, 44-46.
- (1973), *Vida de poeta: algunas cartas de César Moro escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948*, Lisboa, Minigráfica.

La formazione di un'identità europea attraverso il linguaggio: l'apolide Jorge Semprún, oppure lo spagnolo delle tre patrie

Coral García Rodríguez

Università degli Studi di Firenze (<coral.garcia-rodriguez@unifi.it>)

Abstract

Jorge Semprún (Madrid, 1923 - Paris, 2011) wrote novels in two languages, French and Spanish. His schizophrenic bilingualism led him to say that his homeland was language in general, not a language (his particular phraseology may be interpreted as a symptom of his illness). In both French and Spanish his fiction is deeply autobiographical. Indeed, literature seems to have been the writer's lifesaver, the context in which he affirmed his at least double identity (without forgetting, however, the importance of German). This double identity he proudly affirmed both in politics and writing, which alternate and nurture each other throughout his life and by means of which he struggled to change the world, passionately committing himself to the making of Europe.

Keywords: Autobiography, language and identity, Jorge Semprún, phraseology, twentieth-century Spanish novel

In questo articolo vorrei fare riferimento a certi aspetti biografici dell'autore che possono aiutare a comprendere chi è stato Jorge Semprún, un uomo che ha tratto dalla propria esistenza il materiale stesso della sua opera narrativa. Tramite la scrittura è riuscito a costruire e rivendicare una propria identità, a trovare un senso alle vicende personali e, quello che è ancora più importante, a collegarle al destino dell'Europa.

Jorge Semprún nasce a Madrid nel 1923, in seno a una famiglia repubblicana dell'alta borghesia, imparentata con la nobiltà. Nella sua abitazione vicino al parco del Retiro trascorre i primi anni di vita in un ambiente colto nel quale il bilinguismo è la norma: a casa lui e i suoi fratelli imparano le lingue e parlano quindi in tedesco con le istitutrici. La famiglia può vantarsi di



veder citato il secondo cognome del padre, Gurrea, nel *Quijote* (1605-1615) di Cervantes (letto da Semprún per la prima volta proprio in lingua tedesca).

Molto presto si susseguono le tragedie nella vita del nostro autore. Prima la morte prematura della madre nel 1932, seguita dall'esilio nel 1936. Infatti, l'inizio della guerra civile trova la famiglia Semprún al nord, per le vacanze estive, e da lì partono in esilio senza far ritorno nella capitale. Dopo un breve periodo in Olanda, si trasferiscono a Parigi, dove un aneddoto segnerà la vita dell'allora giovanissimo ragazzo spagnolo. Entrato da un fornaio, gli viene rimproverato il suo accento, e viene anche etichettato con l'aggettivo "rosso" (cioè comunista, di sinistra, non franchista). Jorge Semprún si ripromette di imparare così bene il francese da farne sparire ogni traccia straniera, ma allo stesso tempo di avere sempre presente di essere un "rosso spagnolo". L'affermazione delle sue origini rimarrà per tutta la vita un punto fermo, determinante, e Madrid, una Madrid elegante e repubblicana, si farà ricorrente lungo tutta la sua opera, molte volte collegata al ricordo della casa dell'infanzia e della figura della madre. Tutte e tre città, casa e madre sono rievocate con la struggente nostalgia di una perdita sofferta e irrimediabile, come una ferita mai rimarginata che sanguina appena viene sfiorata dai ricordi del passato. La sua vita va avanti circoscritta a episodi collegati ad avvenimenti storici che hanno come loro epicentro Madrid, e la caduta della capitale nelle mani dei franchisti nel 1939 segna l'inizio del suo destino di intellettuale europeo.

Parla francese, abita a Parigi, ma lui è un apolide con un cuore rosso di spagnolo. E difatti il romanzo *Adieu, vive clarté* (1998a), composto in francese, il cui titolo proviene dal secondo verso del "Chant d'autumne" della raccolta *Les Fleurs du Mal* (1857) di Baudelaire, fa riferimento a una ambientazione tutta spagnola. In questo passato che s'illumina di luce dorata nelle pagine dei romanzi di Semprún, trova uno spazio privilegiato la poesia. La passione poetica è collegata anch'essa all'infanzia, e il suo germe primigenio va associato ai versi di Rubén Darío (1867-1916) che il padre recitava a memoria. Lui eredita questa straordinaria capacità di memorizzare e recitare versi, e lo farà per tutta la vita, in numerose situazioni di vario genere e in diverse lingue.

Separato dal padre, Semprún studia al prestigioso liceo parigino Henry IV, gode di una libertà insolita per un giovane della sua età, riesce ad essere il primo della classe, successivamente si iscrive alla Facoltà di Filosofia e alla fine diventa uno scrittore in lingua francese. La letteratura gli offre l'opportunità di sentirsi a casa: la scoperta di Charles Baudelaire, di André Gide e André Malraux, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud lasciano una forte impronta sul giovane esiliato. Il nostro autore racconta, per esempio, come la lettura di *Paludes* di Gide (1895) costituisca una consolazione al rientro al liceo, dopo le passeggiate e il vagabondare da solo per Parigi. La letteratura francese gli "salva" la vita, nell'attesa di ritornare in Spagna. Ma la caduta di Madrid nel luglio del 1939 appresa sfogliando un giornale parigino, frantuma per sempre questa speranza. E a questo punto la capitale francese

incomincia a farsi familiare per il giovane esiliato, e la piazza del Panthéon diviene il centro dell'universo, ma soltanto perché lì si sente un odore delizioso che lo fa ritornare a un passato svanito e distrutto: a Madrid, al quartiere di Salamanca, alle strade percorse durante l'infanzia, luogo originario di quello straordinario profumo.

Nel periodo universitario, il "rosso spagnolo" che c'è in lui lo fa avvicinare al Partito Comunista e alla Resistenza francese. Imprigionato e torturato dalla Gestapo, ventenne, viene inviato a Buchenwald alla fine del 1943. L'esperienza del campo di concentramento, raccontata espressamente nell'opera *L'Écriture ou la Vie* (1994), ma accennata in quasi tutte le sue opere, diventa basilare nella formazione del nostro autore. Lì ha luogo, innanzitutto, la sua riappropriazione dell'identità spagnola. Nel campo recupera la lingua nativa: si trova con i comunisti spagnoli imprigionati dai nazisti e che avevano acquistato tra i compagni un prestigio indiscusso per il loro coinvolgimento nella guerra civile spagnola. In secondo luogo, lo stemma di rosso spagnolo appeso sul petto (*Rotspanier*), gli permette di riprendersi un'identità che lo riempie di orgoglio, ma soprattutto gli offre una spiegazione in qualche modo ragionevole del perché si trova in un posto del genere. Conoscere il motivo per il quale era stato portato a Buchenwald gli dà la forza necessaria per resistere. Difatti esiste un grande divario tra il modo di vivere la situazione da parte dei comunisti, consapevoli del fatto che la loro lotta poteva causare la loro deportazione nei campi, e gli ebrei, che invece non potevano capire il senso della loro prigionia e ciò li logorava ancora di più.

Semprún conosce anche, come già detto prima, la lingua tedesca (la lingua del nemico) che sarà una seconda carta nelle sue mani per aiutarlo a far fronte alla vita del campo, dato che gli viene affidato un lavoro di tipo amministrativo, ben diverso dai lavori forzati degli altri detenuti.

Come ha raccontato lui stesso, anche se può sembrare incredibile, a Buchenwald esisteva una biblioteca in lingua tedesca. I libri sono, senza ombra di dubbio, di nuovo, l'ancora di salvezza. In quei pochi momenti in cui i tedeschi lasciano i detenuti liberi da impegni prefissati, Semprún legge per esempio la *Logica* (1812-1816) di Georg Wilhelm Friedrich Hegel, e il romanzo *Absalom, Absalom!* (1936) di William Faulkner, opere che lo aiutano a riflettere, che lo isolano dal terrore del campo e soprattutto gli danno la forza "filosofica" per andare avanti. L'esperienza lo porta ad affermare più volte nella sua vita, a partire da lettura di Immanuel Kant, che il male costituisce l'espressione più radicale della libertà umana.

Con la liberazione, i sopravvissuti vengono rimpatriati, e lui si sente ancora una volta diviso. Non può ritornare al suo paese: la Spagna gli è vietata. Rientrato (ma non rimpatriato) in Francia, cerca comunque di riprendersi la propria vita: e questo per lui si realizza adoprando affinché il Partito Comunista lo invii in Spagna in missione. Così nel 1953 dà inizio a una vita clandestina dalla quale esce indenne, giacché la polizia spagnola non scoprirà mai la

sua identità. Per un decennio attraversa diverse volte la frontiera francese per recarsi a Madrid, con differenti pseudonimi: quello più importante è Federico Sánchez, che compare nel titolo di due romanzi, e anche come personaggio in alcune opere come *Veinte años y un día* (2003). Da citare inoltre almeno altri due soprannomi: si presenta dapprima con il significativo cognome di Larrea (poeta che, come lui, scriveva in francese, e protagonista del suo romanzo *La Montagne blanche*, 1986); successivamente con quello di Jacques Grador, con il quale fa una visita niente meno che al noto poeta della Generazione del 27 Vicente Aleixandre (1898-1984), facendosi passare per un ispanista francese (lo scrittore andaluso, al momento del congedo, gli confessa di non aver mai sentito parlare così bene lo spagnolo da un francese, e gli consegna l'estratto del discorso per l'ingresso alla Real Academia, con dedica ovviamente a Grador). Dopo questo primo viaggio, la vita politica di Semprún si svolge in terra spagnola: un'esperienza appassionante e coinvolgente, troncata quando nel 1963 viene espulso dal Partito per decisione dei dirigenti Santiago Carrillo (1915-2012) e Dolores Ibárruri la Pasionaria (1895-1989), accusato insieme a Fernando Claudín (1915-1990), di essere un dissidente, giacché non condivide più la linea ufficiale. L'espulsione significa per Semprún un secondo ancor più doloroso esilio dalla Spagna. Ma in suo aiuto arriva la letteratura, questa volta attraverso la scrittura. D'ora in poi il politico lascia il posto allo scrittore, che soltanto più avanti, e per breve tempo (dall'88 al '91), ritorna alla politica (e quindi a Madrid), con l'incarico di Ministro della Cultura, nell'ultimo governo socialista di Felipe González (n. 1942), premier spagnolo dall'82 fino al '96.

Ironia del destino, in questa occasione il Ministero lo porta a vivere in un appartamento proprio di fronte a quella che era stata la sua dimora. Dopo tanti avvenimenti, si sente tornato al punto di partenza, sembra approdato ormai a casa. La madre aveva previsto il futuro di Semprún, in certo qual modo indovinandolo: "questo ragazzo sarà Presidente della Repubblica oppure scrittore". Sebbene i venti della storia non abbiano reso possibile la prima opzione (divenne in effetti ministro, ma non presidente), la seconda si avvera superando ogni aspettativa: Semprún sarà tradotto e rispettato tanto nei paesi del Nord quanto in quelli dell'Est, con un successo riservato a pochi eletti. In Francia è molto conosciuto ed è pienamente integrato nel mondo culturale (da ricordare che è stato anche scrittore di sceneggiature cinematografiche di grande successo, amico tra gli altri di Yves Montand, al quale ha dedicato una biografia, *Montand la vie continue*¹ 1983).

La fine dell'incarico come Ministro significa il ritorno ancora una volta a Parigi, dove risiede fino alla sua morte nel 2011. Lo scultore e amico Eduardo Arroyo (n. 1937), durante una sua visita all'ospedale, ci racconta che Semprún

¹ Pur essendo la biografia di Montand, Semprún inserisce informazioni che lo riguardano personalmente, alcune nuove e altre già presenti in molte delle sue opere, come a voler dimostrare la valenza autobiografica di tutta la sua produzione.

sentiva il bisogno di ritornare a Madrid. Ma ormai era troppo tardi. Sarebbe stato sepolto insieme all'ultima moglie, Colette Leloup, morta qualche anno prima, in un paesino fuori della capitale francese dove avevano una casa. Ed è sempre Arroyo a informarci che negli ultimi giorni il Nostro voleva rivedere gli amici spagnoli per ascoltare nuovamente la sua lingua madre.

Nei suoi libri aveva invece espresso il desiderio di essere sepolto a Biriattou, addirittura lo aveva forse già pensato prematuramente nell'agosto del 1939, quando si trovava nella terrazza "ombrosa" di quella località di unamoniiana memoria, giacché il suo posto poteva soltanto trovarsi sul filo della frontiera:

En ese lugar fronterizo, patria posible de los apátridas, entre los ámbitos a los que pertenezco... Ese es el lugar, a mi entender, que mejor perpetuaría mi ausencia. (Semprún 1998b, 213)

In quel luogo di frontiera, patria possibile degli apolidi, tra i due mondi ai quali appartengo... Quello è il luogo, a mio avviso, che meglio potrebbe perpetuare la mia assenza.²

Semprún chiede inoltre di essere avvolto nella bandiera repubblicana, non tanto per prendere una posizione politica, ma soprattutto come simbolo di fedeltà all'esilio e al dolore dei suoi: del padre, ma anche degli esiliati, dei comunisti spagnoli³.

Tuttavia è lo stesso autore a ricordarci in tempi recenti che l'appartenenza a quei due mondi, spagnolo e francese, va allargata anche ad un terzo. Legge e parla tedesco molto bene, la filosofia tedesca ha influenzato il suo pensiero, l'esperienza di Buchenwald forma il suo carattere e ne indirizza il destino, e lì ritornerà nel 2010 per testimoniare l'orrore del progetto nazista, invitato dagli organizzatori della commemorazione. Semprún sostiene che quel campo è il luogo perfetto per parlare delle radici dell'Europa e della costruzione europea, proprio in un periodo nel quale sembra che l'idea di Europa stia pericolosamente venendo meno.

Alla domanda che gli viene rivolta spesso se si senta più francese o più spagnolo, Semprún risponde che lui è soprattutto un deportato, giacché sulla propria pelle riporta impresso il numero 44904 del campo di Buchenwald. Ancora una volta il suo destino appare segnato: il fatto di essere stato un deportato e di essere sopravvissuto⁴ (fatto del quale non si vergognerà mai, a

² Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

³ Infatti, come racconta Felipe Nieto (2014, 291, 355), il Partito Comunista spagnolo abbandona l'idea di ripristinare la Repubblica, sostituita dal progetto di "riconciliazione nazionale"; richiesta, quest'ultima, considerata sempre più pressante e che punta alla caduta del regime di Franco, all'amnistia per i carcerati e gli esiliati repubblicani e alla consolidazione del Partito come forza determinante all'interno del paese.

⁴ Questo atteggiamento lo avvicina ad altri scrittori come per esempio l'ungherese Imre Kertész (n. 1929), la cui letteratura nasce dal dovere di testimoniare, dopo essere stati imprigionati nei campi di concentramento nazisti.

differenza di altri compagni di prigionia), gli permette, a parer suo, di avere le idee molto più chiare: come scrittore e come politico, ha l'obbligo di lasciare una testimonianza di cosa è stato capace di fare il regime nazista, ma dovrà raccontare anche ciò che ha fatto quello sovietico. Scopre che le società non cambiano, ma l'uomo può farlo, che il male radicale esiste ed è una caratteristica irreversibile dell'uomo, ma che esiste anche la scelta del bene. E non solo: Semprún riesce orgogliosamente a ricollegarsi alla mentalità tedesca, a quella degli ebrei tedeschi, simbolo, per lui, della vera anima europea che va preservata, a partire dai propri cognomi ebrei, tramandati in famiglia (gli ebrei spagnoli). Le sue origini tornano ancora a dargli forza e a confermargli il proprio destino. Così, la memoria, che non è altro che la religione dei laici, diventa alleata della scrittura e insieme ad essa si erige a testamento per i posteri.

Il desiderio di diventare scrittore lo mette davanti alla scelta della lingua, e a questo punto risulta lecito chiedersi perché prediliga il francese già dal primo libro, *Le grand voyage* (1963), che per di più comincia a scrivere, quarantenne, mentre si trova a Madrid, come membro della cellula clandestina del Partito Comunista (cioè quando ormai aveva ripreso familiarità con la sua lingua madre). L'autore stesso ha risposto alla domanda dichiarando che la ragione era probabilmente l'orgoglio, per dimostrare alla signora del forno, citata prima, ma anche al suo professore di francese del Liceo, quello di cui poteva essere capace. L'appropriazione della lingua non significa però essere diventato un francese, ma un bilingue. E bilingue perché esiliato, cioè un rosso spagnolo. Il dominio della nuova lingua gli permette di relativizzare la perdita dell'infanzia, la perdita della patria, la perdita della Repubblica, ma non è garanzia di cittadinanza.

In Semprún si assiste a una schizofrenia linguistica che fa sì che il suo francese sia in certe occasioni segnato da un ritmo dal sapore spagnolo, e il suo spagnolo abbia a volte un andamento tutto francese, in un intento forse inconscio di offrire all'una il meglio o il "nocciolo" dell'altra⁵. Il suo lettore ideale sarebbe, come lui, bilingue, un lettore per il quale non ci sia bisogno di tradurre, perché molte delle sue opere sono corredate da versi in almeno due lingue, o anche tre, non sempre tradotti. Sia nei romanzi in francese sia in quelli in spagnolo non può non affiorare la sua doppia appartenenza linguistica, la sua duplice identità (nei romanzi in francese, frequentemente ci imbattiamo in protagonisti spagnoli pieni di fascino, *alter ego* dell'autore, come per esempio Rafael Artigas e Carlos Bustamante, in *L'Algarabie*). Un'identità quindi indubbiamente europea, la quale racchiude un risvolto molto interessante per quanto riguarda un aspetto linguistico e culturale com'è

⁵ L'artificio arriva alla massima espressione nella stesura de *L'Algarabie* (1981), un romanzo dove la mescolanza delle due lingue si fa ancora più pressante.

quello della fraseologia. Nelle opere composte in spagnolo, infatti, assistiamo ad un “sovraccarico” di unità fraseologiche che va interpretato in chiave psicologica, e cioè come dimostrazione della più piena appropriazione della lingua materna dopo averla forzatamente lasciata in disparte durante gli studi e la vita parigina. Si tratta quindi di un modo orgogliosamente sempruniano di mettere in evidenza il fatto di non aver mai smesso di essere spagnolo e che la sua lingua nativa sia interiorizzata nei livelli più profondi della sua memoria e della sua mentalità.

Soprattutto nell'*Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), la presenza massiccia delle espressioni fraseologiche diventa un elemento basilare dello stile e della struttura dell'opera. Alcune si ripetono lungo il romanzo e contribuiscono a ritrarre lo stato d'animo e la personalità del protagonista; oppure sottolineano le difficoltà della clandestinità comunista. In certi casi appartengono al campo semantico della religione che viene desacralizzata. O addirittura vengono elencate una dietro l'altra come se fossero una sorta di sinonimi *sui generis*. Diventa pertanto evidente che l'autore trova piacere nell'uso delle espressioni idiomatiche (nel riprendere quindi il controllo della lingua madre), un diletto che lo porta anche a riflettere su alcune di esse e ad usarle letterariamente, coinvolgendo il lettore, con il risultato aggiunto di alleggerire il contenuto politico e eccessivamente “burocratico”, per il neofita, di alcuni capitoli dell'opera.

Ancor più significativo il finale dell'opera: un'espressione messa sulle labbra della Pasionaria che viene ripetuta più volte come un'eco, come se fosse diventata un'ossessione, un'offesa che taglia come una spada, così stampata nella mente dell'autore che lo porta a scriverla in maiuscoletto, seguita dai punti sospensivi che segnano il suo non finire mai:

intelectuales con cabeza de chorlito,
intelectuales con CABEZA DE
CHORLITO, INTELECTUALES CON
CABEZA DE CHORLITO...

(Semprún 1977, 343)

intellettuali con cervello di grillo,
intellettuali con CERVELLO DI
GRILLO, INTELLETTUALI CON
CERVELLO DI GRILLO...

A questo punto bisogna ricordare che per il nostro autore risulta di importanza radicale il ruolo dell'intellettuale nella società e il suo rapporto con il potere, il quale non può basarsi che sulla libertà di critica e di pensiero; tesi che viene ripresa in *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993) e che gli permette di giustificare il suo attuale modo di operare, dopo anni di cieca e ferrea sottomissione ai dettati del Partito.

Molto eloquente risulta inoltre la fraseologia comparativa, giacché il narratore si addentra nel confronto tra espressioni spagnole e francesi, conferendo alla questione un risvolto culturale che va oltre la lingua in sé, e che ben riflette la sua peculiarità di bilingue:

Se me cayó el alma a los pies. (Si escribiera este libro en francés, diría que *les bras m'en sont tombés*; en francés, no se te cae el alma, sino los brazos, lo cual demuestra que el castellano es un idioma más violento, más metafísico también: enseguida topamos con el alma en castellano). Pues bien, se me cayó el alma a los pies cuando leí lo que decía Carrillo.

(Semprún 1977, 262)

Mi cadde l'anima ai piedi. (Se scrivesse questo libro in francese, direi che *les bras m'en sont tombés*; in francese non ti cade l'anima, ma le braccia, il che dimostra come il castigliano sia una lingua più violenta, e anche più metafisica; in castigliano ci imbattiamo subito con l'anima). Bene, mi cadde l'anima ai piedi nel leggere ciò che diceva Carrillo.

Si noti come la citazione di cui sopra, che compare anche altre volte nel romanzo, acquisisce una rilevanza interpretativa per l'intero libro, il cui obiettivo principale è denunciare il comportamento di Santiago Carrillo, e cioè, come ben dice lo stesso Semprún pagine più avanti, con un'altra espressione emblematica, “poner[le] el cascabel al gato” (272; svelare cioè il lato nascosto del celebre dirigente comunista). Emblematica perché viene riproposta nel 1993 in *Federico Sánchez se despide de ustedes*, ancora un'opera, come sappiamo, di contenuto politico e di denuncia: in questo caso si tratta di smascherare la bassa statura intellettuale e umana del vicepresidente del governo, Alfonso Guerra, e quindi di *ponerle el cascabel* anche a lui,

... allí quedaba el cascabel, cosido en los oropes del guerrismo; nadie ya lo descosería. (Semprún 1993, 315)

Lì rimaneva il campanellino, legato agli orpelli del *guerrismo*: nessuno ormai l'avrebbe tolto. (Cors. mio)

Dopo essersi dimesso da Ministro della Cultura, Semprún si sente comunque vittorioso per essere riuscito nel suo impegno di intellettuale che si confronta con il potere nelle sue più alte istanze, e questo lo porta a finire l'opera con un'unità fraseologica che già appariva nell'*Autobiografía*⁶: “¡Que me quiten lo bailado!” (38; “Quel che è fatto, è fatto”⁷), la quale acquista maggior rilievo se teniamo in conto che nella versione originale in francese⁸

⁶ Si tratta quindi di un elemento formale che serve da collegamento tra i due romanzi, i quali possono essere considerati come prima e seconda parte della vita politica spagnola di Semprún. L'importanza della espressione si fa ancora più evidente se ricordiamo come abbia dato titolo a un interessante saggio sull'autore di Díaz Arenas (2009).

⁷ “¡Que me quiten lo bailado!” può essere tradotta con “Quel che è fatto, è fatto”, ma va oltre, giacché il suo completo significato lo si può rendere con “Quello che ho avuto e goduto nella vita, che si provino a togliermelo”.

⁸ Da segnalare un fatto sconosciuto a diversi critici e a tanti lettori: *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993) venne pubblicato prima in francese, e pochi mesi dopo lo stesso autore ne fece la traduzione spagnola, sollecitato dalla casa editrice Tusquets. In detta edizione non viene segnalato che si tratta di una traduzione, il che si giustifica per il fatto che la versione è dello stesso Semprún.

viene proposta senza traduzione⁹, lasciando quindi volutamente spaesati i lettori che non conoscono lo spagnolo. Il fatto di scrivere il romanzo in francese era già un'operazione di traduzione delle conversazioni e degli eventi in esso narrati, il che vuol dire che l'edizione spagnola per Tusquets (una versione, va detto, con delle varianti d'autore), rappresenta un "ritorno" dal francese alla lingua nella quale furono vissuti, una sorta quindi di "ritraduzione indietro" che forse caratterizza tutta l'opera del nostro autore. Lui infatti ha più volte sottolineato il continuo "trasportare" da una lingua all'altra sul quale si regge la sua scrittura, operazione nascosta ai lettori i quali usufruiscono del prodotto finale sia in francese, sia in spagnolo, all'oscuro da quello che succede nel "laboratorio dello scrittore".

Ci si potrebbe chiedere perché mai scrivere la prima versione in francese nel caso di un romanzo che racconta la sua esperienza come Ministro della Cultura in Spagna, e quindi strettamente collegata alla lingua spagnola nella quale viene vissuta¹⁰. La risposta che ne ha dato in questo caso l'autore pare insufficiente e poco convincente, e cioè che lo ha fatto per mantenere le distanze, giacché pensare al lettore francese evita per esempio di cadere nei pettegolezzi sui politici frequentati, non tutti così conosciuti all'estero da risultare interessanti ai lettori francesi. Ma si potrebbe individuare una ragione molto più forte che va cercata nel profondo dell'inconscio dell'autore: quando in Spagna si scontra con qualsivoglia fallimento, Semprún si rifugia nella Francia (è abituato a farlo dall'infanzia), e la Francia per lui è soprattutto la lingua francese. Nell'altra lingua il dolore per l'ennesima delusione e l'ennesima rinuncia viene in qualche modo affievolito, ma anche razionalizzato. Per Semprún il francese appreso in esilio rappresenta sopra ogni altra cosa la razionalità: così riesce a superare e relativizzare i traumi che provengono dalla Spagna, e ad affermarsi orgogliosamente tramite il suo comportamento etico di intellettuale che non è soltanto spagnolo o francese, ma soprattutto europeo. Risulta quindi condivisibile la seguente affermazione del filosofo e giornalista spagnolo Josep Ramoneda (1949):

⁹ La mancanza di traduzione non è dovuta alla difficoltà dell'espressione in sé, Semprún è convinto che tutto si possa sempre tradurre, la presenza quindi in lingua spagnola ha una valenza interpretativa che va sottolineata.

¹⁰ Per quanto riguarda *Veinte años y un día* (2003), l'autore ha giustificato la stesura nella lingua madre proprio per l'ambientazione in Spagna. A parer mio la scelta della lingua spagnola è da collegare a quello che Jaime Céspedes (2005) ha individuato come uno degli obiettivi di Semprún in questo romanzo: ricordare agli spagnoli il suo protagonismo nella clandestinità, cioè il suo passato come Federico Sánchez.

Siempre he pensado que Francia ha sido para Semprún más un escenario o un lugar que una patria. El medio ideal para convertir la experiencia en literatura y pensamiento, la vida en escritura.
(Semprún 2006, 19)

Ho sempre pensato che la Francia sia stata per Semprún più un palcoscenico o un luogo piuttosto che una patria. Il mezzo ideale per trasformare l'esperienza in letteratura e pensiero, e la vita in scrittura.

In Francia però pare ci sia il desiderio di farlo diventare francese. Anche Sarkozy, in occasione della morte del nostro autore afferma che lo spagnolo aveva scelto per patria il francese, come Casanova, Cioran o Beckett. Ma Semprún è un caso a sé stante, come abbiamo ben visto nulla ha lacerato la sua memoria della lingua materna. Le parole dell'ex-presidente lasciano trasparire un atteggiamento giudicato dal nostro autore come tipicamente francese: credere, cioè, che la Francia rappresentasse una seconda patria per gli esiliati¹¹.

La patria, se deve essere per forza soltanto una, sarà allora quella del linguaggio. Del linguaggio e non di una singola lingua. Jorge Semprún infatti non può fare sua la suggestiva affermazione di Fernando Pessoa, di Octavio Paz o anche di Francisco Ayala e di Antonio Tabucchi, i quali hanno affermato che la loro patria è la lingua nella quale si esprimono come scrittori. Non essendo Semprún amico dei rimpianti, credo che possiamo concludere che la sua condizione di esiliato è stata, *a fin de cuentas*¹², la sua fortuna.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1857), *Les fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise.
Trad. it. di Luciana Frezza (1993), *I fiori del male*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli.
- Cervantes Saavedra Miguel de (2004 [1605; 1615]), *Don Quijote de la Mancha: el ingenioso hidalgo*, Dueñas Simancas. Trad. it. e note di Alfredo Giannini (2004), *Don Chisciotte della Mancia*, illustrazioni di Gustave Doré, Milano, BUR.
- Céspedes Jaime (2005), "La dimensión biográfica de *Veinte años y un día* de Jorge Semprún", *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* 10, <<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/F-b-Cspedes.htm>> (09/2014).
- Díaz Arenas Ángel (2009), "*Que nos quiten lo bailado*". *Textos, vivencias y experiencias en la obra de Jorge Semprún*, Berlín, Edition Tranvía-Verlag Walter Frey.

¹¹ Da ricordare che Semprún non ha mai chiesto la cittadinanza francese. Questo fatto gli ha impedito di diventare membro della Académie française. Fu comunque accettato nell'Accademia Goncourt, nella quale, per essere ammesso, era sufficiente essere uno scrittore in lingua francese.

¹² I lettori di Semprún sanno già che questa espressione (in italiano "in fin dei conti"), con la variante di "en resumidas cuentas", compare frequentemente nei suoi libri. Espressione da collegare all'altra citata prima, "Que me quiten lo bailado", che ancora una volta riflette la forte e affascinante personalità dell'autore.

- Gide André (1895), *Paludes*, Paris, L'Art indépendant. Trad. it. di Franco Cordelli (2004), *Paludi*, Milano, Garzanti.
- Hegel G.W.F. (1812-1816), *Wissenschaft der Logik*, Nürnberg, J.L. Schrag. Trad. it. di Arturo Moni (1981), *Scienza della logica*, riv. da Claudio Cesa, Roma-Bari, Laterza.
- Husserl Edmund (1935), *Die Krisis des europäischen Menschentums und die Philosophie*, Wien, Vortrag. Trad. it. di Enrico Filippini (1961), “La crisi dell’umanità europea e la filosofia”, in Walter Biemel (a cura di), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale: introduzione alla filosofia fenomenologica*, Milano, Il Saggiatore, 323-358.
- Nieto Felipe (2014), *La aventura comunista de Jorge Semprún. Exilio, clandestinidad y ruptura*, Barcelona, Tusquets.
- Semprún Jorge (1963), *Le grand voyage*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Gioia Zannino Angiolillo (1964), *Il Grande Viaggio*, Torino, Einaudi.
- (1977), *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta. Trad. it. di Giacinto Lentini (1979), *Autobiografía di Federico Sánchez*, Palermo, Sellerio.
- (1981), *L'Algarabie*, Paris, Fayard.
- (1983), *Montand. La vie continue*, Paris, Éditions Denoël et Joseph Clims. Trad. it. di Fabrizio Elefante (1984), *Montand. La vita continua*, Milano, Rizzoli.
- (1986), *La Montagne blanche*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Maurizio Ferrara (2006), *La montagna bianca*, Antella, Passigli.
- (1993), *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets.
- (1994), *L'écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Antonietta Sanna (1996), *La scrittura o la vita*, Parma, U. Guanda.
- (1998a), *Adieu, vive clarté*, Paris, Gallimard.
- (1998b), *Adiós, luz de veranos*, Barcelona, Tusquets.
- (2003), *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Paolo Collo, Paola Tomasinelli (2005), *Vent'anni e un giorno*, Antella, Passigli.
- (2006), *Pensar en Europa*, Barcelona, Tusquets.

Trasformismi *jazz* nella lingua portoghese

Michela Graziani

Università degli Studi di Firenze (<michela.graziani@unifi.it>)

Abstract

The aim of this article paper is to investigate the presence of jazz in Portuguese culture, through the study of a number of poems, written by various authors. The poems belong to the anthology *Poezz*, edited by José Duarte and Ricardo António Alves and published in 2004. The title is an interesting example of a neologism, revealing the fusion between two genres and also the transformation into poetry of jazz culture. Fusion is a characteristic aspect of linguistic innovations in the first half of the 20th century, but also in the second half of the same century (from the 1960s). These linguistic innovations are in line with the artistic aim of breaking with the academic past in favour of cultural innovations, for which the jazz universe is a perfect performer and spokesperson.

Keywords: culture, *jazz*, language, poetry, Portugal

... ao princípio jazz precisava de aspas e ficava estranho por ser estranho 'jazz', depois perdeu as aspas, assimilado se esperava, depois jazz passou a resistir em itálico; jazz hoje vive com as outras palavras e os mais velhos e antigos chamam-lhe *jéze*.

(Mourão-Ferreira 2004, 148-150)

... all'inizio il jazz aveva bisogno delle virgolette ed era strano, perché strano era il 'jazz'; poi ha perduto le virgolette ed, assimilato, si attendeva; poi il jazz è stato reso in corsivo; oggi il jazz vive con le altre parole e i più anziani lo chiamano *jéze*.¹

Con il fervore degli avanguardismi artistici del primo Novecento europeo, e con le innovazioni culturali d'Oltreoceano, anche la poesia e la lingua portoghese di questo periodo vivono una serie di cambiamenti sulla scia degli altri paesi europei, seppure con tempi e modalità differenti. Nello specifico la cultura jazz², afro-americana, formatasi a New Orleans negli anni '10 del secolo

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono inedite e a cura dell'autrice.

² Per approfondimenti sulla storia del jazz si rimanda ai seguenti volumi: Hobsbawm 2008; Zenni 2012; Shipton 2011.



scorso e fino a quell'epoca completamente sconosciuta nella "Terra del fado", a partire dagli anni '20, grazie allo sviluppo della radiofonia su scala mondiale, penetra anche in territorio lusitano³, introducendo in ambito linguistico dei trasformismi che lentamente vanno ad affermarsi in una norma europea (PE), all'epoca profondamente conservatrice e timidamente aperta a lemmi stranieri.

Nel seguente lavoro, quindi, si vuole indagare come il linguaggio jazz, appartenente all'area anglosassone, abbia influito nella lingua portoghese, attraverso lo studio di poesie scritte da autori provenienti da aree lusofone diverse, riunite in un'antologia⁴ curata da José Duarte e Ricardo António Alves, pubblicata a Lisbona nel 2004, che si configurano come una sorta di documenti sociali, di testimonianze poetiche di un percorso lusofono del jazz, realizzatosi nel primo e secondo Novecento, rimasto sempre nell'ombra. Fermo restando che non è obiettivo di questo lavoro indagare sulla storia della lingua portoghese e sull'entrata, nel corso dei secoli, di lemmi europei ed extra-europei, per il quale si rimanda a specifici studi filologico-letterari⁵, una prima riflessione verte sul concetto di *estrangueirismo* e sulla sua affermazione sia nella norma portoghese europea che nella variante brasiliana⁶, attraverso il prezioso ausilio degli accordi ortografici⁷ che a partire dal 1931 hanno regolamentato l'ortografia della lingua portoghese e, dal 1943, anche della variante brasiliana, nei cui testi viene evidenziata molto brevemente la preferenza ad adattare i toponimi stranieri alla lingua portoghese, dunque, a portoghesizzare sia termini arcaici in uso corrente, sia nuovi lemmi che potrebbero entrare

³ Di seguito, si riporta l'annuncio dell'entrata del jazz in Portogallo negli anni '20 del secolo scorso: "Hoje os sons burlescos e todavia gloriosos do jazz-band ouvem-se em toda a parte [em Portugal]: nos clubes elegantes, nos cinemas, nos parques públicos, nos restaurantes da moda e até em modestas leitarias que outrora viviam silenciosas, olvidadas as descobertas da civilização" (Jesus Redes Martins 2006, 84; Oggi i suoni burleschi ma allo stesso tempo gloriosi delle *jazz-band* si ascoltano dappertutto [in Portogallo]: nei club eleganti, nei cinema, nei giardini pubblici, nei ristoranti alla moda e perfino nelle modeste latterie che in altri tempi vivevano nel silenzio, lontane dalle scoperte della civiltà).

⁴ L'antologia si apre con tre poeti nati a fine Ottocento (Manuel Bandeira, Brasile 1886; José de Almada Negreiros, Portogallo 1893; e Mário de Andrade, Brasile 1893) e termina con due poeti di ultima generazione (Manuel de Freitas, Portogallo 1972; e Paulo César de Carvalho, Brasile 1970). Nel mezzo, una moltitudine di autori portoghesi, brasiliani e africani di lingua portoghese, più o meno famosi, che hanno contribuito comunque allo sviluppo letterario dei rispettivi paesi di appartenenza.

⁵ Per lo studio filologico dei lemmi europei ed extra-europei entrati nella lingua portoghese dalle origini all'epoca contemporanea si rimanda a Castro 2006.

⁶ Per approfondimenti sulla distinzione tra la lingua portoghese europea e brasiliana e sulle rispettive specificità lessicali e morfo-sintattiche si rimanda a Salomão 2007.

⁷ Per approfondimenti sugli accordi ortografici a partire dal 1931 si rimanda al Portale della Lingua Portoghese (<<http://www.portaldalinguaportuguesa.org>>), comprensivo anche di un dizionario assai utile e significativo per la presa visione dei lemmi stranieri adattati al portoghese, ovvero portoghesizzati, e di quelli entrati nel vocabolario portoghese in lingua originale.

nella vita quotidiana portoghese. La seconda riflessione riguarda la distinzione tra *estraneirismos* e *neologismos*, visto che nelle poesie incontreremo sia lemmi stranieri, inglesi e francesi soprattutto, sia neologismi. Oltre a celebri ed esaurienti studi a riguardo, per i cui approfondimenti si rimanda in bibliografia (Boléo 1965 e 1974; Casteleiro 1995; Machado 1994; Teixeira 2008; Rodrigues 2009), nel nostro caso la spiegazione più significativa viene fornita dal dizionario lessicografico Houaiss, laddove per i termini stranieri emerge il carattere “dominante”, di imposizione sul lessico della lingua ricettiva,

1. influência geral forte da cultura, dos costumes de determinada nação sobre outra, ou sobre uma parcela significativa dos indivíduos desta; 2. palavra ou expressão estrangeira usada num texto em vernáculo, tomada como tal e não incorporada ao léxico da língua receptora.

(Houaiss 2003, vol. II, 1635)

1. influenza forte della cultura, degli usi di una determinata nazione su di un'altra, o su di una parte significativa degli individui di questa; 2. parola o espressione straniera usata in un testo in lingua pura.

Mentre per i neologismi risalta l'aspetto creativo e di novità che può essere originato da termini portoghesi o provenienti da altre lingue:

1. emprego de palavras novas, derivadas ou formadas de outras já existentes, na mesma língua ou não; 2. atribuição de novos sentidos a palavras já existentes na língua.

(Houaiss 2003, vol. III, 2605)

1. impiego di parole nuove, derivate o create da altre già esistenti, nella stessa lingua o no; 2. attribuzione di nuovi significati a parole già esistenti nella lingua.

Interessante, a riguardo, è il titolo dell'antologia in questione, *Poezz* (2004); esempio di neologismo che rivela la fusione tra i due generi (poetico e musicale), nonché la messa in poesia della cultura jazzistica. Un aspetto, questo della fusione, *fusion*, caratteristico delle invenzioni linguistiche del primo Novecento portoghese⁸, ma anche degli sperimentalismi della seconda metà del secolo (dagli anni '60 in poi)⁹; entrambi in linea con un pensiero artistico di rottura col passato accademico, ortodosso, a favore di innovazioni e contaminazioni culturali, di cui l'universo jazz si configura quale perfetto interprete e portavo-

⁸ Mi riferisco alla scomposizione del linguaggio a livello formale e tematico, alla frammentazione della sintassi, all'abolizione della punteggiatura, agli ossimori, alle onomatopee, ai neologismi e ai vari “ismi” creati da Fernando Pessoa: “sensazionismo”, “intersezionismo”, “paulismo”, per creare una nuova disposizione grafica delle parole all'insegna della confusione, del disordine, ma anche un'arte portoghese cosmopolita, moderna, capace di riunire in sé tutte le arti del mondo (Júdice 1992, 105-106).

⁹ Mi riferisco ai “frammenti” di António Aragão (1925-2008) e José Alberto Marquês (1939), ai “divertimenti” di Alexandre O'Neill (1924-1986) e agli “scherzi” di Salette Tavares (1922-1994), poeti sperimentali che hanno dato vita, insieme a Ana Hatherly (1929), alla poesia visiva portoghese (de Sousa, Ribeiro 2004, 98, 129, 78, 140).

ce, come si evince dal pensiero di Miguel Serra Pereira, “jazz primeira música, filha da confusão, culturas europeias, culturas africanas” (Serras Pereira 2004, 324; Jazz prima musica, figlia della confusione, culture europee e culture africane) e di Rui Knopfili “em jazz os discursos não se repetem, são improvisados” (Knopfili 2004, 202; Nel jazz i discorsi non si ripetono, sono improvvisati).

Curioso, quindi, è investigare gli anglicismi importati dalla cultura jazz statunitense, i portoghesismi, ma anche gli africanismi per ricordarne le origini nere. Lemmi quali: *jazz*, *cool-jazz* *free-jazz*, *jazz-band*, *jam-session*, *blues*, *bebop*, *swing*, indicanti l’evoluzione di questo genere musicale tra gli anni ‘20-‘60 del secolo scorso, nelle poesie in esame diventano parole-chiave non traducibili, poiché anglicismi che rimandano a dei concetti precisi che non possono essere resi in altro modo. Tuttavia, è certo che attorno al 1935 il lemma *jazz* viene portoghesizzato – per questo scritto a tutto tondo e non più in corsivo – e inserito nel dizionario Houaiss, in qualità sia di verbo: *jazzificar*, col significato di “adattare al *jazz*” (Houaiss 2003, 2177), che di aggettivo: *jazzista* ovvero “musicista, conoscitore o appassionato del *jazz*” (2177); *jazzístico* “relativo al *jazz* o al jazzista, che ha le caratteristiche del *jazz* o che di esso presenta una marcante influenza” (2177); *jazzófilo* “affezionato o conoscitore del *jazz*” (2177). Si tratta di trasformismi culturali che sono parte integrante, in realtà, delle “trasformazioni immediate” e delle “integrazioni lessicali” (Mateus, Cardeira 2007, 69) che hanno contraddistinto il processo evolutivo della lingua portoghese a livello diacronico e diastratico, poiché la loro tarda affermazione nella norma europea – rispetto all’effettiva data di nascita dei singoli stili musicali¹⁰ –, sottolinea il “ritardo culturale” della società portoghese della prima decade del Novecento, provinciale, tradizionalista e politicamente instabile¹¹.

Tra i pochi scrittori modernisti che cercano di mettere in risalto tali innovazioni linguistico-culturali d’Oltreoceano, emergono José de Almada Negreiros (1893-1970) con la poesia “Cabaret” e António de Navarro (1902-1980) con “Dancing ambiente” e “Charleston” – il primo appartenente al gruppo della rivista *Orpheu* (1915) capeggiato da Fernando Pessoa, promotore della modernizzazione della letteratura portoghese; il secondo più tardo, ma fortemente influenzato da tale rivista. Da queste poesie si avverte appieno il tono modernista di ribellione, di voglia di superare le convenzioni e i cliché, a favore

¹⁰ Si ricorda a riguardo che la presenza del termine *jazz* nella lingua portoghese risale al 1935, mentre la sua formazione come genere musicale è avvenuta negli anni ‘10; il *free-jazz* sorto negli anni ‘60 è entrato nella lingua lusitana nel 1965, il *bebop* degli anni ‘40 è entrato nel 1944, il termine *jazz-band* degli anni ‘20 è presente nel dizionario Houaiss a partire dal 1923; per gli altri lemmi citati non emerge una data precisa ma un’indicazione generica: “secolo XX” (Houaiss 2003, vols I, II, III).

¹¹ La difficoltà ad accettare la cultura jazz a inizio del Novecento, non è dipesa dalle differenze sociali tra la classe popolare o borghese, quanto dalla mentalità conservatrice di tutta la società lisboeta, ancora troppo legata alla vita tradizionale, rurale, tipicamente provinciale di fine XIX secolo.

di una apertura mentale, visibile non solo a livello lessicale col mantenimento degli anglismi *dancing*, *charleston* e del francesismo *cabaret*, ma anche a livello metrico per l'uso del verso libero. Tuttavia, in entrambi gli autori l'obiettivo non è tanto valorizzare la cultura jazz in sé – ancora disprezzata e ridicolizzata¹² –, quanto il movimento di persone che si viene a creare con l'apertura dei locali notturni, la frenesia dei balli – tra cui il *charleston* –, e il ritmo vivace di questa nuova musica, marcando così elementi cari ai famosi “folli” anni '20, alla tradizione modernista di quegli anni, tesa a esaltare l'avvento del capitalismo e della cultura di massa, la velocità e il progresso urbano con le sue novità socio-culturali, oltreché stilistiche, di cui si riportano alcuni esempi:

... as notas,
que da boca da trompete,
saem vibrando
como gravatas
flébeis de som
num *louping*,
louping de loup
em biciclete
de sonoro *flon*... (Navarro 2004, 33)

... le note,
che dalla bocca della tromba
escono vibrando
come cravatte
fievoli di suono
in un *louping*
louping de loup
in bicicletta
dal sonoro *flon*...

... O jazz
zurze, risca losangos, gumes,
planos, ângulos, sonoros motes...
E ela surge, toda nua...
O seu corpo
esbarra
em movimentos ágeis,
eléctricos,
com os sons do jazz,
pensamentos aladaos
que esvoaçam, veloces, veloces no
espaço... (Navarro 2004, 39)

... Il jazz
batte, graffia losanghe, fili
piani, angoli, sonori motti...
E lei appare, tutta nuda...
Il suo corpo
si lancia
in movimenti agili
elettrici
ai suoni del jazz
pensieri alati
che svolazzano veloci, veloci nello
spazio...

¹² Si riporta una delle opinioni sul jazz, dilagante nella capitale lusitana, nelle prime decadi del Novecento, “Haverá um pouco de Arte nessa música desarticulada que cabriola e gesticula como se fosse um clown de circo?... Beethoven e Mozart, se pudessem despertar do sono eterno que não conseguiu esquecer os inspirados acordes da sua música, desejariam morrer novamente, considerariam talvez um insulto à ‘Divina Arte’” (de Jesus Redes Martins 2006, 62; ci sarà un pò di Arte in questa musica disarticolata che fa le capriole e gesticola come se fosse un clown circense?... Beethoven e Mozart se potessero svegliarsi dal sonno eterno, che non è riuscito a dimenticare gli accordi ispirati della loro musica, morirebbero di nuovo e forse lo considererebbero un insulto alla “Divina Arte”).

... automóveis
 cinema
 rádio
 nascia o 20
 e uma só Música – o jazz
 a cada década seu jazz
 que velocidade! (de Andrade 2004, 18)

... automobili
 cinema
 radio
 nascevano gli anni '20
 e una sola Musica – il jazz
 a ogni decade il suo jazz
 che velocità!

Tutto ciò, con l'auspicio di avviare anche in Portogallo quel processo di modernizzazione già presente in altri paesi europei, come si evince dai versi di Almada Negreiros, "Cabaret":

... Pusemos o palco entre as mesas
 e nós somos os actores
 os personagens e os autores.
 Banimos o público:
 agora os protagonistas representam
 fazem de personagens...
 Últimas representações dos velhos
 personagens!
 Fim d'época!
 Hoje é dia de passar por alguém
 e a música presta-se.
 Dez girls dez
 e outras paixões a multiplicar por dez
 e o Jazz liga todas as passagens...
 Experimentar o mesmo sem as regras
 os sentidos sem as rédeas
 os sentimentos sem os prejuízos...
 (de Almada Negreiros 2004, 15-16)

... Abbiamo messo il palco tra i tavoli
 e noi siamo gli attori
 i personaggi e gli autori.
 Bandiamo il pubblico:
 adesso i protagonisti rappresentano
 fanno da personaggi...
 Ultime rappresentazioni dei vecchi
 personaggi!
 Fine d'epoca!
 Oggi è il giorno di passare da qualcuno
 e la musica si presta.
 Dieci girls dieci
 e altre passioni da moltiplicare per dieci
 e il Jazz unisce tutti i passaggi...
 Sperimentare se stesso senza le regole
 i sensi senza le redini
 i sentimenti senza i pregiudizi...

Bisognerà aspettare la poesia di Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), legato alla rivista *Presença* degli anni '40, e quella neo-realista di Mário Dionísio (1916-1993) o di Alberto de Lacerda (1928-2007), affinché il jazz acquisisca una valenza più incisiva e seria nella società portoghese, in quanto espressione musicale e culturale e non mero genere ludico, di divertimento e di stranezze ritmiche. Si inizia, dunque, a vedere il jazz come uno stile di vita marcato da sofferenze e dolore, oltre che da allegria e virtuosismi musicali, riuscendo così a penetrare nell'animo di coloro che si soffermano ad ascoltarlo veramente, "jazz nunca entra por um ouvido e sai por outro, fica lá sempre algo que para cada um é diferente" (Dionísio 2004, 74; il jazz non entra mai da un orecchio uscendo dall'altro, resta sempre là, resta sempre qualcosa che per ognuno è diverso), cogliendone la sua complessità semantica, oltreché ritmico-melodica, "Tocava [Bill Evans] / muito inclinado / como quem ouve / cada vez mais fundo / não tocava / abria um espaço / que nos permitia /

ouvir” (de Lacerda 2004, 185; suonava [Bill Evans] / molto chino / come chi ascolta / ogni volta più in profondità / non suonava / apriva uno spazio / che ci permetteva / di ascoltare).

A livello morfo-sintattico, dunque, nella maggior parte delle poesie in questione si constata come tale linguaggio jazz non vada a stravolgere la norma europea (PE), quanto a modificarla nel lessico per la presenza di onomatopee, tra cui “ping pang-ping pang” che rievoca il suono del contrabbasso, come si legge a riguardo in “Pingas de chuva” (Gocce di pioggia):

Caem,
gordas, sonoras
monótonas pingas de chuva,
– espaçadas –
e indolentes
vão marcando uma toada:
ping pang – ping pang,
...
E ao cair,
a chuva bate o compasso
com o som dum contrabasso...
(Monteiro 2004, 57)

Cadono,
grasse, sonore
monotone gocce di pioggia,
– distanziate –
e indolenti
che marcano un motivo
ping pang – ping pang,
...
È nel cadere,
la pioggia batte il compasso
con il suono di un contrabbasso...

e di alcuni neologismi che meglio rappresentano metaforicamente il *climax* di innovazione e contaminazione stilistico-lessicale, quali: *poemacto*, poema-atto, coniato da Herberto Helder (nel componimento omonimo “Poemacto” [1930; Poematto]), secondo cui il jazz si personifica in atto poetico, reso dall’ausiliare *ser*, essere, alla prima persona singolare *sou*, sono,

Sou uma devastação inteligente.
Com malmequeres fabulosos.
Ouro por cima.
A madrugada ou a noite triste tocadas
em trompete. Sou
alguma coisa audível, sensível.
Um movimento.
Cadeira congeminando-se na bacia,
feita o sentar-se.
Ou flores bebendo a jarra.
O silêncio estrutural das flores.
E a mesa por baixo.
A sonhar. (Helder 2004, 197)

Sono una devastazione intelligente.
Con pratoline favolose.
Oro in cima.
L’alba o la notte triste suonate
in tromba. Sono
qualcosa di udibile, sensibile.
Un movimento.
Sedia che si immagina nella bacinella,
fatta per sedersi.
Oppure fiori che bevono il vaso.
Il silenzio strutturale dei fiori.
E il tavolo in basso.
Per sognare.

bixology, the study of Bix, lo studio di Bix, neologismo di Manuel de Freitas (1972) rivolto a Bix Beiderbecke (1903-1931), autore di “Jazz me blues” (1924), come riporta la poesia “Bixology” (Bixologia) a lui dedicata:

Não sei ao certo que álcool pôde alimentar
aquela teimosa e elegante corneta
(outros dizem trompete), mas estou em crer
que um bourbon muito suave aveludou
a tristeza ou o júbilo que dela
sem réplica nos chegaram.
É sempre atroz uma alegria já velha:
jazz me blues, um pouco antes
da morte, não peço mais...

(de Freitas 2004, 441)

Non so con certezza quale alcool possa alimentare
quella timorosa ed elegante cornetta
(altri dicono tromba), ma inizio a credere
che un bourbon molto soave abbia reso di velluto
la tristezza o il giubilo che da essa
senza replica siamo arrivati.
È sempre atroce un'allegria ormai vecchia:
jazz me blues, un po' prima
della morte, non chiedo di più...

caetanear, suonare alla maniera di Caetano Veloso (1942), ovvero con sonorità brasiliane legate alla bossa nova, ma fortemente influenzate dal ritmo del jazz, come ricordato da un altro celebre musicista brasiliano, Djavan Caetano Viana, nella poesia "Sina" (1949; Sorte):

... art nouveau
da natureza
pura beleza: "jazz"

...
desse front
virá lapidar o sonho
até gerar o som
como querer
caetanear
o que há de bom. (Djavan 2004, 315)

... art nouveau
della natura
pura bellezza: "jazz"

...
da questo front
lapiderà il sogno
fino a generare il suono
come voler
caetanear
ciò che c'è di buono.

Infine, *jazzulejos*, azulejos jazz, neologismo di António Jacinto (1924-1991) che, rimandando esplicitamente alle tipiche piastrelle lusitane, in questo caso sembra voler simboleggiare le varie sfaccettature di tale genere musicale, non riconducibile a un unico stile e, per questo, raffigurato sotto forma di *azulejos* (Jacinto 2004, 132).

Altri neologismi, invece, evidenziano il *climax* di drammatico realismo marcato dalla piaga dell'alcool, della droga e del sesso, dilagante tra le società capitalistiche delle grandi città americane ed europee nelle prime decadi del Novecento; un dramma fortemente abbinato alla cultura jazz per via della sua nascita nei quartieri più poveri e malfamati, come simboleggiano i neologismi: *sexofone*, *saxofome*, *euro-cidade*, sessofofo, saxofame, euro-città, dove l'abbinamento del sesso e della miseria al suono caldo e sensuale, ma anche profondo e malinconico del sassofono, simboleggiano quanto spiegato sopra, mentre euro-città si riferisce a Lisbona, città europea, in linea ormai con le altre capitali del vecchio continente per aver avviato il processo di modernizzazione, siglato simbolicamente anche dall'apertura, nel 1955, dello Hot Clube di Lisbona, in Piazza d'Allegria, di cui ci forniscono testimonianza: José

Carlos Ary dos Santos (1937-1984), in modo enigmatico, con il vago riferimento alla “cava dell’amore”¹³, come si legge di seguito in “Lisbon by night”,

Sexofone saxofome
aqui jazz a humanidade
sepulcro de pedra-pomes
duma pseudo euro-cidade.
...

Sessofono sassofame
qui jazz l’umanità
sepulcro delle pietre pomici
di una pseudo euro-città.
...

Na cave do cio soa
um rumor acutilante
faca pássaro que voa
em seu espaço percutante.

Nella cava dell’amore suona
un rumore acuto
coltello uccello che vola
nel suo spazio che percuote.

... (dos Santos 2004, 229)

...

in modo più esplicito, Pedro Bandeira Freire (1939-2008) con la poesia “Praça da Alegria” (Piazza d’Allegria),

Praça da Alegria! Quem te aborde
Na alegria do teu encantamento
Do pequeno lago no meio do jardim
Sentirá sempre um pequeno acorde
Vindo do lado do Hot ou um lamento
De um fado, de um bêbado ou coisa assim
... (Freire 2004, 255)

Piazza d’Allegria! Chi ti abborda
Nell’allegria del tuo incanto
Dal laghetto nel giardino
Sentirà sempre un piccolo accordo
Che viene dal lato dello Hot o un lamento
Di un fado, di un ubriaco o qualcosa del genere
...

Lo stesso lemma *jazz*, parola onomatopeica, indica non solo uno dei suoni prodotti dalla batteria, [zzz], ma anche il processo fonologico della vibrante sonora [z] nella sorda [s] per distinguere due sostantivi: *jazz* e *jass* ed evitare imbarazzanti incomprensioni semantiche, visto che spesso il lemma *jazz* veniva scritto nei giornali americani degli anni ‘20 senza la /j/, arrivando così a considerare il termine inglese *ass*, sedere, sinonimo di *jazz*, da cui l’erronea associazione della musica *jazz* a qualcosa di deplorabile e volgare (Houaiss 2003, vol. II 2177)¹⁴.

¹³ In italiano corrisponde a “sotterraneo, cava degli amori”, luogo intimo, appartato, non visibile dall’esterno, perché seminterrato, dove le probabili effusioni amorose vengono associate alle melodie più sensuali del *jazz*. Si tratta di una delle interpretazioni della poesia citata, dove l’intima atmosfera amorosa della *cave* è correlata al neologismo *sexofone*, riguardante metaforicamente la realtà sessuale esterna, della città di Lisbona. Da un punto di vista prettamente storico, Jesus Redes Martins ricorda che la celebre sede dello Hot Club Portoghese (HCP), risalente al 5 Giugno 1955, è stata proprio la *cave* n. 39 di Piazza d’Allegria a Lisbona.

¹⁴ Per approfondimenti sull’origine etimologica del lemma “*jazz*” si riportano di seguito i passi più salienti ripresi dal Dizionario Houaiss: “Música moderna de origem negro-americana,

Ai ricorsi onomatopeici e ai neologismi si aggiungono, nelle poesie in esame, anglismi usati prevalentemente per ricordare nomi di famosi musicisti jazz¹⁵ o titoli di celebri brani, quali “Blue-green-blues” e “Stella by starlight” di Miles Davis (1926-1991)¹⁶, “Improvviso” e “Stardust” di John Coltrane (1926-1967)¹⁷,

muito difundida após a guerra de 1914-1918, caracterizada pelo improviso e pelas sonoridades e ritmos sincopados, basicamente extraídos do *ragtime* e do *blues*. Idioma de origem controversa, ou mesmo obscena; o vocabulo giresco surge nos EUA na aceção pejorativa ‘ter relações sexuais’, cedo ligado ao próprio nome do género musical; o *Webster’s Dictionary of the English Language* (ed. 1964) limita-se a dizer que o vocabulo *jazz* é do crioulo *jass*, termo sexual aplicado a danças conguesas (New Orleans);... Para alguns estudiosos a origem estaria no vocabulo francês *jaser*, ‘tagarelar, entreter, divertir’; tal hipótese conta com muitos adeptos, por motivo da colonização de New Orleans pelos franceses, e pela influência do crioulo na criação do *jazz* – vários pioneiros do *jazz* eram franco-negros, como Sidney Bechet” (Houaiss 2003, vol II 2177; Musica moderna di origine afro-americana, molto diffusa dopo la guerra del 1914-1918, caratterizzata da improvvisi, sonorità e ritmi sincopati, ripresi dal *ragtime* e dal *blues*. Idioma di origine controversa, anche oscena; il vocabolo volgare nasce negli Stati Uniti nell’accezione peggiorativa di ‘avere rapporti sessuali’, presto legato allo stesso nome del genere musicale; il *Webster’s Dictionary of the English Language* (ed. 1964) si limita a riportare che il termine *jazz* viene dal creolo *jass*, termine sessuale abbinato alle danze congolese (New Orleans);... Per altri studiosi l’origine risale al verbo francese *jaser*, spettegolare, “intrattenere, divertire”. Questa ipotesi è seguita da molti, per via della colonizzazione di New Orleans dai francesi e per l’influenza del creolo nella nascita del *jazz* – diversi pionieri del *jazz* erano franco-africani, come Sidney Bechet).

¹⁵ All’interno del testo l’elenco sarebbe risultato troppo lungo, per questo, tra gli altri celebri nomi del jazz citati nell’antologia, si ricordano in nota: Sidney Bechet (*Poezz*, 23); Langston Hughes (81, 107); Bill Evans (185); Charlie Parker (201, 383, 393); Miles Davis (203, 263); Thelonious Monk (205, 281, 369); Ella Fitzgerald (305, 399, 405); Keith Jarrett (329, 373, 379); Charles Mingus (299, 339); Chet Baker (311); Nina Simone (351); Billie Holiday (367); Duke Ellington (397, 413); Bessie Smith (439).

¹⁶ Ricordati rispettivamente da Ana Hatherly, “A nostalgia urbana / de um Miles Davis / retrata Nova York / escura / húmida / soturna / Quando ele toca / há um abafado grito: / as pungentes notas / batem no ouvido... *Why remember at all?*” (Hatherly 2004, 189; la nostalgia urbana / di un Miles Davis / ritrae New York / scura / umida / taciturna / Quando lui suona / c’è un grido soffocato: / le note pungenti / battono nell’orecchio... *Why remember at all?*), e da Frederico Barbosa, “Quem viu estrelas / ouviu aquelas / perdidas vias velhas /... o som é tudo o que se adora / é tudo isso e muito mais: / um tema grego antigo / Stella By Starlight / lua trançada no cabelo / voz de desconcerto” (Barbosa 2004, 409; chi ha visto le stelle / ha visto quelle / perdue antiche vie /... il suono è tutto ciò che si adora / è tutto questo e molto di più: / un tema greco antico / *Stella by Starlight* / luna intrecciata nei capelli / voce di sconforto).

¹⁷ Celebrati da José Tolentino Mendonça, di cui significativo è il titolo della poesia *Sobre um improviso de John Coltrane* (Mendonça 2004, 423; Su un improvviso di John Coltrane), e da António Barahona, “a ouvir Stardust de John Coltrane / o meu destino é este debruçado na / pirâmide com o coração aberto em quatro / de maneira esfíngica no deserto sempre / que outro lugar não há à mercê de ser / livre dono da deriva do barco” (Barahona 2004, 251; nell’ascoltare *Stardust* di John Coltrane / il mio destino è questo curvo sulla / piramide con il cuore aperto in quattro / in modo sfingico nel deserto sempre / che non ci sia altro luogo in balia di essere / libero proprietario della deriva della barca).

“Night in Tunisia” di Dizzy Gillespie (1917-1993)¹⁸, oppure nomi di strade americane, in lingua inglese o francese, che hanno fatto la storia del jazz, tra cui “Basin Street”¹⁹, “Fifty Second Street”²⁰, “Vieux carré”²¹. Gli italianismi “allegro andante ma non troppo”²² e “improvviso” evidenziano, invece, seppure con degli errori ortografici (“tropo”, anziché troppo e “improvviso”, anziché improvviso), due aspetti fondanti della musica jazz, brio e improvvisazione, mentre i numerosi portoghesismi: “Nova Orleans” (New Orleans), “Nova Iorque / Nova York” (New York), “saxofone” (saxophone), “cabaré” (cabaret), “bares” (bars), “rádio” (radio), “nailon” (nylon), “néon” (neon), “filme” (film), “clube” (club), “ianques” (yankees), “uíscue” (whisky) sottolineano l’assimilazione nella lingua lusitana di anglismi o francesismi, all’epoca già di uso comune, attraverso la loro trasformazione fonetica e il conseguente inserimento nel lessico quotidiano.

In altre poesie, la norma europea (PE) viene stravolta nella sua struttura morfo-sintattica, come si nota nei due esempi qui riportati, dove nel primo caso (“Torquato Nato”) l’aspetto grammaticale, alquanto riduttivo, è costituito dall’alternanza di verbi portoghesi e sostantivi inglesi, con il presunto intento di fornire una spiegazione semantica sincopata del concetto di *blue note*, tono malinconico caratteristico sia dell’anima *soul* del *blues*, sia del ritmo languido del *cool jazz*,

¹⁸ Rielaborato da Frederico Barbosa, “Um piano corre solto / como um louco no deserto. / Cada palavra em pó se espalha / a noite cai como um consolo” (Barbosa 2004, 401; un piano corre sciolto / come un folle nel deserto. / Ogni parola si disperde in polvere / la notte cade come una consolazione).

¹⁹ “[V]ou contigo / se me levasse aos bares / da Basin Street / e me mostrares tudo / o que fez da tua voz um vinho acre / sexo nimbado de folhas silvestres / para eu poder / proclamar / de pé / do alto do Empire State Building / que a tua raça / se vingou / criando uma flor / em cada golpe de chicote” (Condinho 2004, 265; [V]errò con te / se mi porterai nei bar / di Basin Street / e se mi mostrerai tutto / ciò che ha fatto della tua voce un vino acre / sesso sublimato di foglie silvestri / per poter / proclamare / in piedi / dall’alto dell’ Empire State Building / che la tua razza / si è vendicata / creando un fiore / in ogni colpo di frusta).

²⁰ “Mas súbito sobe do abismo um som crestado / de jazz negro, vindo de Fifty Second Street. / New York acorda para a noite. Oito milhões / de solitários se dissolvem pelas ruas / sem manhã. New York entrega-se” (de Moraes V. 2004, 65; ma all’improvviso sale dall’abisso un suono smielato / di jazz nero, venuto dalla Fifty Second Street / New York si sveglia per la notte. Otto milioni / di solitari si dissolvono per le strade / senza mattino. New York si abbandona).

²¹ “New Orleans / velhas casas do *vieux carré* / noites de cálido afago / blues e spirituals / que estremecem o corpo / colados na alma” (de Moraes T. 2004, 193; New Orleans / vecchie case del *vieux carré* / notti di carezze ardenti / blues e spirituals / che scuotono il corpo / incollati nell’anima).

²² “[Q]uando o bater das ondas chega próximo / do coração chega próximo desse lugar apetecido / donde se parte como de um cais / sempre em viagem de navio fantasma / que o tempo o traz nos seus inumeráveis regressos / demanda impossível em allegro andante ma non troppo / jarrett suspira e o mar de novo ondeia pelas semibreves” (Leite 2004, 375; [Q]uando il battere delle onde arriva vicino / al cuore arriva vicino a questo luogo appetitoso / da dove si parte come da un porto / sempre in viaggio sulla nave fantasma / che il tempo lo porta nei suoi innumerevoli ritorni / ricerca impossibile in allegro ma non troppo / jarrett sospira e il mare di nuovo ondeggia tra le semibrevi).

... digo	... dico
– cool –	– cool –
vou	vado
– soul –	– soul –
sou	sono
– blue –... (de Carvalho 2004, 435)	– blue –...

Nel secondo esempio (“Mero léxico para o piano de Thelonious Monk”; Puro lessico per il piano di Thelonious Monk), invece, la sintassi è del tutto assente e sostituita da un elenco di sostantivi onomatopeici col fine di riprodurre i suoni degli strumenti usati nelle *jazz-band*, tra cui nello specifico, il suono del pianoforte di Thelonious Monk (1917-1982),

... farpas farpas farpas metálicas	... punte punte punte metalliche
ângulos arestas quinas esquinas	angoli spigoli canti angoli
lâminas e cortes aparas e fios	lamine e tagli ritagli e fili
gumes pausas o ermo o ermo	tagli pause l'eremo l'eremo
contrapulso bate a luz... (Guimarães 2004, 335)	contrappolso batte la luce...

Infine, in altri autori si registra l'uso della norma brasiliana (PB), resa graficamente da specifici ricorsi fonetici, tra cui l'accento circonflesso assente nella norma europea PE sui lemmi “quilômetros”²³, “ôlho”²⁴; ricorsi lessicali, ovvero parole di origine africana, alla base del sincretismo culturale caratteristico del nordest brasiliano, quali “maxixe, batucar, ganzá”²⁵, “forro”²⁶, “marimba”²⁷. A questi si aggiungono espedienti morfosintattici, come l'uso

²³ “Ninguém se lembra de política nem dos oito mil quilômetros de costa” (Bandeira 2004, 12; nessuno si ricorda di politica, nemmeno degli ottomila chilometri di costa).

²⁴ “O ôlho meigo de Deus a dardejar ternuras” (de Moraes 2004, 66; l'occhio affettuoso di Dio che dardeggia tenerezze).

²⁵ “O japonês também dança maxixe... A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca” (Bandeira 2004, 11; anche il giapponese balla il *maxixe*... La sirena sibila e il tipo della *jazz-band* suona il *batuque*).

²⁶ “E descobrir o amor no forro de uma casa” (Mourão-Ferreira 2004, 151; e scoprire l'amore nel *forro* di una casa).

²⁷ “Sons longínquos de marimba chegam até mim” (de Sousa 2004, 145; suoni lontani di *marimba* arrivano fino a me).

del gerundio nella frase perifrastica con il verbo *estar*, “está quase morrendo” (Lyra 2004, 259; sta per morire) e del pronome personale collettivo *a gente* per indicare la prima persona plurale, noi, “que mexe com a gente” (che si mescola con noi), che suggellano metaforicamente il legame culturale tra il jazz e la musica brasiliana – sia essa colta come il *choro* e la *bossa nova* o popolare come il *samba* –, avviato negli anni ‘50 da poeti-musicisti quali Jobim (1927-1994), João Gilberto (1931) e Vinícius de Moraes (1913-1980), spesso anche con un sottile e scherzoso tono ironico di contrarietà verso questo genere musicale “straniero”, non propriamente brasiliano, come rivelano i versi del carioca Carlos Lyra (1936), al cui jazz però riconosce originalità e unicità, “jazz a única Música do século vinte, original, as outras todas a ele foram beber, sorver, umas para vender, outras à socapa, fusões ingratas” (Lyra 2004, 258; il jazz è l’unica musica del ventesimo secolo, originale, tutte le altre hanno attinto da lui, alcune per vendere, altre in sordina, fusioni ingrante), come si legge anche nella seguente poesia, “Influência do jazz” (Influsso del jazz),

Pobre samba meu
Foi se misturando
Se modernizando e se perdeu
E o rebolado, cadê? Não tem mais
Cadê o tal gingado
Que mexe com a gente
Coitado do meu samba
Mudou de repente
Influência do jazz.

Povero samba mio
Si è mescolato
Modernizzato e si è perso.
E l’ancheggiamento, dov’è? Non lo ha più
Dov’è il tale dondolio
Che si mescola con noi
Povero samba mio
È cambiato all’improvviso
Influenza del jazz.

Quase que morreu
E acaba morrendo
Está quase morrendo, não percebeu
Que samba balança
De um lado pro outro
O jazz é diferente
Pra frente e pra traz
O samba meio morto
Ficou meio torto
Influência do jazz... (Lyra 2004, 259)

È quasi morto
E va a morire
Sta per morire, non ha capito
Che il samba dondola
Da un lato all’altro
Il jazz è diverso
Avanti e indietro
Il samba mezzo morto
È rimasto mezzo storto
Influenza del jazz...

Tali variazioni si constatano anche nella metrica, che a volte si mantiene prossima a quella classica, visibile nella suddivisione in strofe o nell’uso della rima; altre volte se ne allontana per l’assenza di punteggiatura e di maiuscole nei nomi propri di persona o di luogo, oppure per la notevole riduzione a poche parole-chiave. Il denominatore che accomuna i singoli autori di questa antologia risiede nell’uso del verso libero e nella libertà di giocare con le due norme portoghesi: europea e brasiliana.

Il gioco, il trasformismo risultano essere, pertanto, gli elementi fondanti per la comprensione delle poesie in esame e dei cambiamenti culturali del Portogallo dell'epoca. L'aspetto ludico del jazz, difficilmente accolto dalla società lisboeta del primo Novecento, troverà un suo spazio e una sua affermazione successivamente. Infatti, malgrado l'avvento della dittatura salazarista negli anni '30 e della perversa macchina censoria, è proprio dagli anni '40 in poi²⁸, come precedentemente segnalato, che il jazz verrà apprezzato dalla società portoghese, a riprova di come non fosse un genere ritenuto troppo pericoloso dal regime, poiché fenomeno "folcloristico" che si inseriva nella filosofia ideologica della *folclorização*²⁹, conservando la sua caratteristica di musica "minore" per bar e locali danzanti. Ciò spiega altresì il mantenimento del suo aspetto gioioso e giocoso, anche se le situazioni di tensione e dolore caratterizzanti i quarant'anni di oppressione politica, insieme al formarsi di una critica letteraria jazzistica, volta alla riflessione e allo studio di tale genere, influenzeranno anche il ritmo e le tematiche della lirica portoghese. Non a caso, la maggior parte delle poesie qui analizzate, volte a un ritorno alle origini africane del jazz, e alla tematica della sofferenza degli schiavi esportati e della realtà ghezzante vissuta soprattutto negli USA, risalgono a metà Novecento ad opera di autori africani di lingua portoghese quali: Noémia de Sousa (1926-2003), Agostinho Neto (1922-1979), Viriato da Cruz (1928-1973), particolarmente sensibili alla questione dell'identità africana.

Ecco allora che i lemmi: "Morna"³⁰, "batuque, quissange"³¹, "banjos"³², riguardanti la sfera musicale africana, esulano da tale ambito, per elevarsi a strumenti di riscatto identitario di un continente martoriato politicamente, e in parte anche culturalmente, dall'imposizione di canoni occidentali che difficilmente hanno trovato un loro completo riscontro nella realtà nera. Si tratta di parole-chiave, riprese da intellettuali che più di altri hanno aderito al movimento della Negritudine per rivendicare, spesso con toni duri e in linea con i movimenti afro-americani degli anni '60, l'identità nera africana su quella bianca occidentale, andando così a recuperare la tradizione jazz, avviata con i canti *spirituals*, *gospel* e *blues*, di cui le poesie "Mamá negra. Canto de esperança" (Madre nera. Canto di speranza) di Viriato da Cruz,

²⁸ Si ricorda che l'affermazione del jazz in Portogallo va dal 1945 – anno dell'apertura dello Hot Club di Lisbona –, al 1956, anno in cui nella capitale lusitana si esibiscono alcuni dei grandi nomi della musica jazz, tra cui: Count Basie (1956), Sidney Bechet (1957), Bill Coleman (1959), Quincy Jones (1960).

²⁹ Per approfondimenti su questo concetto si rimanda a de Jesus Redes Martins (2006, 110).

³⁰ "Escuta é a Morna, voz nostálgica do cabo-verdiano" (Tenreiro 2004, 102; ascolta è la *morna*, voce nostalgica del capoverdiano).

³¹ "Ainda o meu sonho de batuque em noites de luar... ainda o quissange, a marimba, a viola, o saxofone" (Neto 2004, 113-114; ancora il mio sogno di *batuque* ai chiari di luna... ancora il *quissange*, la *marimba*, la chitarra, il sassofono).

³² "O jazz continua, bambas as cordas dos banjos" (de Navarro 2004, 40; il jazz continua, allenta le corde dei *banjo*).

Tua presença, minha Mãe – drama vivo
duma Raça
drama de carne e sangue
que a Vida escreveu com a pena de
séculos!

Pela tua voz

Vozes das plantações de Virgínia
dos campos das Carolinas
Alabama

Cuba

Brasil...

Vozes de Harlem District South

Vozes das sanzalas

Vozes gemendo blues, subindo do
Mississippi, ecoando dos vagões.

Vozes chorando na voz de

Corrothers:

Lord God, what will have we done

Vozes de toda a América! Vozes de
toda a África... (da Cruz 2004, 163)

La tua presenza, Madre – dramma vivo
di una Razza
dramma di carne e sangue
che la Vita ha scritto con la penna di
secoli!

Dalla tua voce

Voci dalle piantagioni della Virginia
dai campi delle Caroline
Alabama

Cuba

Brasile...

Voci dell'Harlem District South

Voci delle capanne

Voci che gemono blues, che sale dal
Mississippi, che echeggiano dai vagoni.

Voci che piangono nella voce di

Corrothers:

Lord God, what will have we done

Voci di tutta l'America! Voci di
tutta l'Africa...

“Deixa passar o meu povo” (Lascia passare il mio popolo) di Noémia
de Sousa,

Noite morna em Moçambique
e sons longínquos de marimba chegam
até mim

– certos e constantes –

vindos nem eu sei donde.

Em minha casa de madeira e zinco,

abro o rádio e deixo-me embalar...

mas as vozes da América remexem-me a
alma

[e os nervos.]

E Robeson e Maria cantam para mim
spirituals negros de Harlem.

“Let my people go”

– oh deixa passar o meu povo–,
dizem.

E eu abro os olhos e já não posso sormir.

Dentro de mim soam-me Anderson e Paul
e não são doces vozes de embalo.

“Let my people go”... (de Sousa 2004, 145)

Notte dolce in Mozambico
e suoni lontani di marimba arrivano fino
a me

– fermi e costanti –

venuti da non so dove.

Nella mia casa di legno e zinco,

accendo la radio e mi lascio cullare...

ma le voci d'America mi rimescolano
l'anima

[e i nervi.]

E Robeson e Maria cantano per me
spirituals neri di Harlem.

“Let my people go”

– oh lascia passare il mio popolo –,
dicono.

Ed io apro gli occhi e non riesco più a dormire.

Dentro di me risuonano Anderson e Paul
e non sono dolci voci che cullano.

“Let my people go”...

e “Voz do sangue” (1981; Voce del sangue) di Agostinho Neto,

... Ó negro da África
negros de todo o mundo

Eu junto
ao vosso magnífico canto
a minha pobre voz
os meus humildes ritmos.

Eu vos acompanho
pelas emaranhadas áfricas
do nosso Rumo
eu vos sinto
negros de todo o mundo
eu vivo a nossa história
meus irmãos. (Neto 2004, 111)

... Oh nero dell'Africa
neri di tutto il mondo

Io unisco
al vostro magnifico canto
la mia povera voce
i miei umili ritmi.

Io vi accompagno
per le ingarbugliate africane
della nostra Rotta
io vi sento
neri di tutto il mondo
io vivo la nostra storia
fratelli miei.

si presentano paradigmatiche. Tali poesie si configurano, così, come documenti sociali di recupero delle origini africane, da cui ha avuto inizio l' "epopea" jazz, come riporta Francisco José Tenreiro (1921-1963) nel seguente passo, "da costa atlântica africana 'partiram' escravos para as Américas, na do sul deu samba, na do centro deu música latino-americana, na do norte deu jazz, e Portugal está só no samba? Certamente não, a Pré-História do jazz está por encontrar" (Tenreiro 2004, 88: dalla costa atlantica africana sono "partiti" schiavi verso le Americhe; in quella del sud hanno dato vita al samba, in quella del centro alla musica latino-americana e in quella del nord al jazz... e il Portogallo, è solo samba? Certo che no, la proto-storia del jazz sta per compiersi), per approdare in quella celebre "Africa del Congo" (Congo Square) di New Orleans, dove non solo i neri ma altri popoli del mondo si sono riuniti, dando vita al *free-jazz*, ritmo e canto di simbolica contaminazione e libertà interculturale anche lusofona, perché "jazz é uma linguagem musical com origem negra, e os mulatos, brancos e crioulos? E aquele cabo verdeano que tão importante compositor e pianista é Horácio Tavares da Silva – está na História do jazz como Horace Silver" (100; il jazz é un linguaggio musicale di origine nera, ma i mulatti, i bianchi e i creoli? E quel compositore e pianista capoverdiano, Horácio Tavares da Silva, così importante? – Anche lui appartiene alla storia del jazz col nome di Horace Silver).

Con il seguente lavoro, dunque, si è voluto riproporre una sorta di "viaggio", di peregrinazione nella cultura jazz in ambito lusofono e della sua affermazione nella lingua portoghese, venendo a creare un triangolo culturale transcontinentale – Africa, USA/Brasile, Europa – originale, ma fortemente significativo per l'area lusofona, per i fenomeni di contaminazione linguistica e di sincretismo culturale che da sempre la contraddistinguono.

Riferimenti bibliografici

- Boléo M.P. (1965), “O problema da importação de palavras e o estudo de estrangeirismos em português”, in Id. (ed.), *Lições de linguística portuguesa*, 1.^a parte, Coimbra, edição do autor, 283-330.
- (1974), *Temas de Linguística Portuguesa e Românica*, Coimbra, edição da Faculdade de Letras.
- Casteleiro J.M. (1995), “O devir da cultura portuguesa através do léxico”, in org. Instituto Português do Oriente (ed.), *Encontro Português – Língua de Cultura*. Actas Macau 27-29 de Maio de 1993, Macau, IPOR, 158-162.
- Castro Ivo (2004), *Introdução à história do português*, Lisboa, Colibri. Trad. it. e cura di Federico Bertolazzi (2006), *Storia della lingua portoghese*, Roma, Bulzoni Editore.
- Ceccucci Piero (2012 [1989]), *Fernando Pessoa. Un'affollata solitudine. Poesie eteronime*, Milano, Bur.
- de Campos Alvaro (1993), “A partida”, in Id., *Livro de Versos*, ed. by T.R. Lopes, Lisboa, Editorial Estampa, s.p.; accessibile online: <<http://arquivopessoa.net/textos/2990>> (09/2014).
- de Jesus Redes Martins H.B. (2006), *Jazz em Portugal (1920-1956)*, Coimbra, Edições Almedina.
- de Sousa Mendes Carlos, Ribeiro Eunice (2004), *Antologia da poesia experimental portuguesa. Anos '60-'80*, Coimbra, Editora Angelus Novus.
- Dicionário de estrangeirismos* (2009), in *Portal da Língua Portuguesa*, <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org>> (09/2014).
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2003), 3 vols. Lisboa, Temas & Debates; <<http://www.dicio.com.br/houaiss/>> (09/2014).
- Duarte José, Alves R.A. (2004), *Poezz*, Coimbra, Edições Almedina.
- Hobsbawm E.J. (1959), *The Jazz Scene*, London, Weidenfeld & Nicolson. Trad. it. di M. Cartoni (1982), *Storia sociale del jazz*, Roma, Editori Riuniti.
- Júdice Nuno (1992), *O processo poético*, Lisboa, INCM, 105-106.
- Machado J.P. (1994), *Estrangeirismos na língua portuguesa*, Lisboa, Editorial Notícias.
- Mateus Mira M.H., Cardeira Esperança (2008), *Norma e variação*, Lisboa, Caminho.
- Rodrigues Sérgio (2009), *What língua is esta? Estrangeirismos, neologismos, lulismos e outros modismos*, Lisboa, Gradiva Publicações.
- Salomão S.N. (2007), *A língua portuguesa nos seus aspectos multiculturais*, Viterbo, Sette Città.
- Shipton Alyn (2001), *A New History of Jazz*, London, Continuum. Trad. it. di Daniele Cianfriglia, Vincenzo Martorella, Chiara Veltri (2011), *Nuova storia del jazz*, Torino, Einaudi.
- Teixeira M.T.D. (2008), *A entrada de estrangeirismos na língua portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Zenni Stefano (2012), *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Viterbo, Nuovi Equilibri.

STUDI E SAGGI

Percorsi linguistici e semiotici:

Critical Multimodal Analysis of Digital Discourse

Section edited by Ilaria Moschini

Critical Multimodal Analysis of Digital Discourse Preliminary Remarks

Ilaria Moschini

Università degli Studi di Firenze (<ilaria.moschini@unifi.it>)

The theme to which the language section of *LEA* is dedicated this year – that is the relationship between Human Studies and new technologies – is a very relevant issue in the contemporary scenario. Indeed, it is an item of shared knowledge that the spreading of new technologies, along with phenomena like globalization and localization, have led to the pervasive creation and to the massive sharing of very complex digitally mediated texts that not only present varied semiotic compositions, but also feature multiple (and often hybridized) references to different socio-cultural contexts. In addition to that, many of these texts are frequently produced, exchanged and “experienced” without the mediation of traditional signifying (or normative) agencies.

In such settings, an awareness of how different semiotic systems concur to make meaning, together with the knowledge of the different linguistic and socio-cultural communities that may take part in a communicative act, constitute invaluable tools to help decoding both the instances of distributed textuality and the eco-social experiences signified in the same acts. Moreover – as the New London Group envisioned in the distant 1990s (Cazden, Fairclough *et al.* 1996) – these competences are the founding tiles of a “broader view of literacy”, a “multiliterate” (ivi, 60) pedagogical process aimed at creating citizens able to cope with heterogeneous medial (and un-mediated) environments.

As a matter of fact, many and multidisciplinary are the skills that people are nowadays required to have if they wish to fully express their citizenship: at first, they need to be able to “crack codes”, that is to recognize the different modal affordances used in multi-semiotic texts. Then – in order to use those artifacts functionally – they need to understand their compositional meaning (that is obviously influenced by the particular socio-cultural contexts out of which they originate), as well as the different cultural and social functions performed by the same texts in environments that tend to converge more and more. Finally, since “changes in discourse are dialectically interconnected with changes in other non-discursive social elements” (Fairclough 2011, 11), people need to develop a critical conscience if they want to detect and decode the worldviews that are entexted in such semiotic artifacts.



In this global and digitally networked scenario, “multimodality” can offer a valid help because it is an interdisciplinary approach that anchors socio-cultural analysis to solid bases of linguistic and semiotic analysis (Kress and van Leeuwen 2001; Kress 2010). Indeed,

Multimodality provides complex fine grained analysis to get at the details of texts and interactions in which meaning is understood as being realized in the iterative connection between the meaning potential of a material semiotic artifact/text, the meaning potential of the social/cultural environment it is encountered in, and the resources and knowledge that people bring to these. (Bezemer, Jewitt 2012, <<http://www.ncrm.ac.uk/resources/video/RMF2012/whatis.php?id=32d3a00>>, 11/2014)

Historically, multimodality stems out of Gunther Kress and Theo van Leeuwen’s seminal book *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (1996), where the two scholars drew upon Michael Halliday’s functional theories of meaning and socio-semiotic approach to language to write their “grammar of contemporary visual design in ‘Western’ cultures” (3). Indeed, according to Halliday, there exists an indissoluble connection between society, culture and language, since culture can be defined as a “set of semiotic systems, a set of systems of meaning, all of which interrelate” (Halliday and Hasan 1985, 4), while semiotic systems are “system[s] of meanings that constitute the ‘reality’ of the culture, ... the higher level *stratum* to which language is related” (Halliday 1978, 123).

Since the publication of Kress and van Leeuwen’s pioneering work (1996), Multimodal Studies have flourished¹ and the interest in this research approach has progressively increased across many disciplines, because “as speech and writing no longer appear adequate in understanding representation and communication in a variety of fields, ... the need to understand the complex ways in which speech and writing interact with ‘non-verbal’ modes can no longer be avoided” (Jewitt 2009, 3). In addition to that, multimodality – being concerned with socially and culturally situated constructions of meaning – is a powerful tool to decode how discourses are communicated and semiotically encoded and “can [thus] be applied to investigate power inequality and ideology in human interactions and artifacts” (Bezemer and Jewitt 2010, 180-181).

A rising strand in multimodality, named “Multimodal Critical Discourse Analysis” (Machin 2013, van Leeuwen 2013, Djonov and Zhao 2014), aims at highlighting the above mentioned critical afflatus, which is pervasively affected by the founding example of Gunther Kress and Robert Hodge’s work (1978, 1988). Indeed, as Machin (2013) affirms:

¹ For a more detailed account of the development of multimodality and its main theoretical strands, see Moschini 2013, 647-655.

Discourses are communicated not only through political speeches and news items, but through entertainment media such as computer games and movies, in the social and material culture of everyday life... (347)

[These] semiotic resources are continually used in new and fresh ways and [can] be harnessed by different kind of interests to disseminate discourses that serve strategic ideological purposes. (354)

[Multimodal Critical Discourse Studies] dig deeper into communicative activities [and] help us to reveal discourses in ways not necessarily apparent at a casual viewing. (353)

In line with such kind of socio-cultural investigation, the present section of LEA explores the crucial theme of the multimodal analysis of digital discourse since "... the discourses that need the scrutiny of a critical eye are now overwhelmingly multimodal and mediated by digital systems..." (van Leeuwen 2013). With regard to that issue, four scholars – who have largely worked in the field of multimodality – have been asked to show the role that multimodal analysis (alone or in combination with other theoretical perspectives) can play in understanding and problematizing digital phenomenological instantiations that belong to different areas; as well as to offer hints for the decoding of their related discourses.

Indeed, in the first essay, Adami examines "crossposting", that is the activity of posting the same message to various online platforms, and sketches the basic steps of a framework to analyze the phenomenon. She also applies the theorized framework to the study of a UK food blogger, outlining how – through such digital recontextualization – the blogger shapes her identity and models the relationship with her audience in different semiotically constrained environments.

Shifting from bottom-up to top-down digital artifacts, Maier discusses the persuasive strategies exploited by the Coca-cola company to communicate their commitment to both environmental protection and gender empowerment in a *corpus* of short videos, produced in the context of a program designed to empower female entrepreneurs. The films are analyzed within an interdisciplinary methodological framework that encompasses corporate social responsibility communication, multimodal discourse analysis and gender theory.

On her side, Petroni reflects on hyper-modal meaning-making processes at a conceptual and theoretical level and explores three paradoxes of digital communication that underpin both the representations and the understanding of technology and that appear to encode some contradictory relations in contemporary society. These antinomies involve pervasive practices in online settings like "remediating", "framing", "linking" and "linguistic entropy", the "informational disorder of digital environments".

Dealing explicitly with the masking or the highlighting of personal identities in texts (Fairclough 2003), Sindoni's essay plunges into the blog that the 2014 Nobel Peace Prize Malala Yousafzai wrote in 2009, the authenticity of

which has been challenged. Interweaving tools from different fields of studies (such as corpus linguistics, critical discourse analysis, translation studies and multimodality), Sindoni's paper addresses the complex question as to whether Malala's text has been manipulated by corporate media.

The present section of *LEA* is enriched by the precious voice of Theo van Leeuwen, who is – as anticipated – one of the founders (along with Gunther Kress) of Multimodal Studies. Van Leeuwen has generously accepted to talk to us about a wide range of topics. Indeed, his interview covers issues that go from the development of Multimodal Studies to the critical analysis of global cultural industries; from the role of receivers in the contemporary global media scenario to the multimodal exploration of semiotic software; from the opposition between Cognitivism and Empiricism to the tension between specialized and interdisciplinary approaches.

Eventually, he has addressed the theme of the function of the Humanities in a technologically mediated world and, with an interdisciplinary perspective (also fostered by this journal), he has advocated the creation of new bridges, new collaborations among scholars from different areas, as well as among “people working in the field of Multimodality and the designers and engineers who shape the semiotic landscape today” (van Leeuwen, *infra*, 215-234).

References

- Bezemer Jeff, Jewitt Carey (2010), “Multimodal Analysis: Key Issues”, in Lia Litosseliti (ed.), *Research Methods in Linguistics*, London-New York (NY), Continuum, 180-197.
- (2012), *What is Multimodality?*, Power Point Presentation; <<http://www.ncrm.ac.uk/resources/video/RMF2012/whatis.php?id=32d3a00>> (11/2014).
- Cazden Courtney, Cope Bill, Fairclough Norman, Gee Jim, Kalantzis Mary, Kress Gunther, Luke Allan, Luke Carmen, Michaels Sarah, Nakata Martin (1996), “A Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures”, *Harvard Educational Review* 66, 1, 60-92; <<http://her.hepg.org/content/17370n67v22j160u/fulltext.pdf>> (11/2014).
- Djonov Emilia, Zhao Sumin, eds (2014), *Critical Multimodal Studies of Popular Discourse*, London-New York (NY), Routledge.
- Fairclough Norman (2003), *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, London-New York (NY), Routledge.
- (2011), “Discursive Hybridity and Social Change in Critical Discourse Analysis”, in Srikant Sarangi, Vanda Polese, Giuditta Caliendo (eds), *Genre(s) on the Move. Hybridization and Discourse Change in Specialized Communication*, Roma-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 11-26.
- Halliday M.A.K. (1978), *Language as Social Semiotic: the Social Interpretation of Language and Meaning*, London, Edward Arnold.
- Halliday M.A.K., Hasan Ruqaiya (1985), *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Geelong, Deakin UP; Oxford, Oxford UP.

- Hodge Robert, Kress Gunther (1978), *Language as Ideology*, London, Routledge & Kegan.
- (1988), *Social Semiotics*, Cambridge, Polity Press; Ithaca (NY), Cornell UP.
- Jewitt Carey, ed. (2009), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London-New York (NY), Routledge.
- Kress Gunther (2010), *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London-New York (NY), Routledge.
- Kress Gunther, van Leeuwen Theo (1996), *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London-New York (NY), Routledge.
- (2001), *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold; New York, Oxford UP.
- Machin David (2013), “What is Multimodal Critical Discourse Studies?”, *Critical Discourse Studies*, 10, 4, 347-355.
- Moschini Ilaria (2013), “Itinerari nei *Multimodal Studies*. A proposito del volume di Maria Grazia Sindoni (2013), Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach” in *LEA - Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente* 2, 647-655; <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/issue/current>> (11/2014).
- van Leeuwen Theo (2013), “Critical Analysis of Multimodal Discourse”, in C.A. Chapelle (ed.), *Encyclopedia of Applied Linguistics*, Oxford, Wiley-Blackwell, 5; <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781405198431.wbeal0269/abstract>> (11/2014).

Interview with Theo van Leeuwen

Ilaria Moschini

Università degli Studi di Firenze (<ilaria.moschini@unifi.it>)

Abstract

This issue of *LEA* features an interview with Professor Theo van Leeuwen, where – starting from the fundamental role of the Hallidayan socio-semiotic approach to language in the development of Multimodality – he illustrates the background of his theoretical work as social semiotician and critical discourse analyst. Theo van Leeuwen broadly deals with issues such as the new emerging field of Critical Multimodal Studies, the importance of the socio-cultural perspective in Multimodality and the potential encounter between Multimodality and Cognitivism, with special reference to the concept of “social cognition” and to Metaphor Theory. He concludes his conversation with a reflection on the function of Studies in the Humanities in a specialized and digitally mediated world.

Keywords: *Critical Multimodal Analysis, Cultural History, Human Studies, Metaphor Theory, Semiotic Software*

Theo van Leeuwen is a critical discourse analyst and social semiotician, who is widely known as a co-founder – together with Gunther Kress – of Multimodal Studies. He is Professor at the Centre for Human Interactivity, Department of Language and Communication, University of Southern Denmark (Odense) and Emeritus Professor in Media and Communication at the University of Technology (Sydney), where he was Dean of the Faculty of Arts and Social Sciences from 2005 to 2013. Previously, he held a Professorship at Cardiff University, at the University of Arts (London), at Macquarie University (Sydney) and lectured in many other Universities around the world. He has also worked as film/television producer, scriptwriter and director, both in his native Holland and in Australia.

He has written extensively on Critical Discourse Analysis, Social Semiotics and Multimodality. His most recent books include *Introducing Social Semiotics* (2005), *Global Media Discourse* (2007, co-authored with David Machin), *Discourse and Social Practice: New Tools for Critical Discourse Analy-*



sis (2008), *The Language of New Media Design* (2009, with Radan Martinec) and *The Language of Colour* (2011). He is the co-founder and editor of *Social Semiotics* and *Visual Communication* and member of the editorial boards of other international peer-reviewed journals.

Van Leeuwen's perspective as discourse analyst and social semiotician features the merging of theoretical and practice-based approaches: it is a trans-disciplinary attitude – favoured and nurtured by his experience as filmmaker, scriptwriter and jazz musician – that enables him to extend the influence of Multimodality to fields like art, business and media studies.

This interview took place on August 20th 2014, at the University of Southern Denmark (Odense), in Theo van Leeuwen's largely windowed office. The bright light of the sunny morning enlightened a huge piano keyboard and a wooden bookcase containing a remarkable collection of recent scholarly publications and a number of construction toys – that are some of the semiotic artefacts that witness van Leeuwen's multiple research interests. I put my recorder on the table between the two of us and we started our conversation...¹

IM: Would you like to start talking about the influence of the Hallidayan approach to language on your theoretical background as well as on the development of Multimodality?

TvL: Well, my first study was linguistics, even though at the time I was already interested in the idea of “Multimodality” and – even though we didn't have the word then – I was particularly interested in thinking about visual media as language, so that's why I started studying linguistics.

My first study in linguistics was predominantly Generative Grammar, but I did not see how I could apply it to what I wanted to do. The Hallidayan socio-semiotic approach was a breakthrough for a number of reasons.

The first reason is that Halliday made reference to a founding father and, for Halliday, that was not Peirce or Saussure, but Malinowski. Malinowski was an anthropologist, who wrote about language as something that people *do* in given situations and contexts and that is a radically different starting point from what I had been learning in my training.

The second part of it is that, if we want to understand language, we have to understand it in its immediate social context, where people *do* language and it is something that you can empirically study, rather than making hypothetical models of what is happening in the brain. And, secondly, you also have to put language in the wider cultural and historical context, because that alone can explain why language is as it is. The key explanation for how language has developed the way it has

¹ All the references cited in this interview within square brackets are by Ilaria Moschini.

lies in the cultural and historical context or – as Halliday calls it – the “context of culture” [1985; Halliday and Hasan 1989, 46f], which also comes from Malinowski.

And then, the third thing is that, really, rather than on language as such, Halliday focused on varieties of language, “genres” and “registers”. Language was no longer a unified thing, the same everywhere: the same language was different in different contexts and yes, you can construct “the” language as an overall resource, but that resource is used differently in different contexts. So, in effect, language is not the same in different contexts. We already knew about dialects, but now we started speaking of “sociolects” of various kinds and this, of course, was also very important because it meant that – for example – the idea of how you can talk about media language in the media as a distinct variety acquired proper theoretical backing.

The fourth reason was that, as a result of this, Halliday’s functional approach to language meant that some attempts at describing the visual as a “language” which, earlier, had failed, could start again. In France Christian Metz had studied film as language. But he tried to find filmic equivalents for the form classes of language such as words, phrases, clauses and so on, and that failed for the most part. These kinds of things don’t exist in film, but, based on Halliday, we could now start, not from the form classes, but from the functions of the linguistic system.

In English, for instance, modality is related to a specific class of auxiliary verbs, but – fundamental to it – we don’t start with these, we start from the function of modality as a resource for indicating as how true or credible or trustworthy you wish to frame what you are representing and so, you might say: “maybe it is the case”, “it will be the case”, “it must be the case” and so on. But that is only one of the ways in which you can do it. With language, you can either have a tight definition of the form, but then you may get different meanings for the same form; or you can have a tight definition of the meaning and then you get different ways in which that meaning can be realized.

Going back to Halliday, if I start from the meanings instead of from the form classes, if I compare things that happen in visual language not to the forms of language, but to the meanings of language, then I might have another way to go: I can start from his socio-semiotic theory that is based on the functional meanings of grammar and then look for the visual forms.

Thanks to the Hallidayan socio-semiotic approach to language, it becomes possible to do a more precise “grammar of the visual”, combining two things: on the one hand, his broad socio-semiotic framework and his approach to describing the systems for language, which departs essentially from the functions and meanings of grammatical categories, such as transitivity.

*IM: Since you have mentioned the “grammar of the visual”, would you like to tell me how your interest in visual language led to the development of *Multimodality* and to the publication of a ground-breaking book like *Reading Images* (1996)?*

TvL: Well, as I have said, my interest in the language of the visual started off as a personal interest, but, nevertheless, it was also the right time, because in the 1960s television really became immersed in social life; so visual communication became a much more important element in public communication than it had ever been before. Even though it is a development that had already started in the 1920s with display advertisements and, of course, with film. So, we lived in an era in which the visual was no longer only found in art galleries, it was something you could increasingly find in all aspects of public communication. This is the reason why it began to draw the attention of linguists and there were various stages of this.

The first stage was the Prague School of Semiotics – which has also influenced Halliday and which mostly focused on art. It arose in a period where artists – who (as usual) were a little bit ahead of academics – wanted to do art that included different kinds of media and many artists of the Avant-Garde movements of the early twentieth century were deeply involved in that.

The second phase was Paris School Structuralist Semiotics. I have already mentioned Christian Metz – who was in the circle of Roland Barthes – and, simultaneously, Umberto Eco and so on. That was the period when I began to look at those things and when popular media became very important, in particular, television. Other theories I have found particularly fertile are those of Rudolf Arnheim, the art theorist, according to whom we may not have verbs in images, but we do have processes: we can express actions and states in images, we just use different means to do so. For instance, we use vectors to express actions and we use movement in films and we use certain compositions or configurations to express different kinds of states, “relational” and “identifying” processes, in Halliday’s terms [1985].

The third moment started in the late 1980s, when we began to apply Social Semiotics to Multimodality and that was in fact the period when – from the mid-1980s on – the computer entered our lives in the big way.

Each of the three stages that we had in the twentieth century had linguists moving to consider other modes of communication (and sometimes philosophers as well), a move which deeply related to things happening in the world at the time. This is what the Humanities do – react, but also, sometimes, anticipate things that are happening in the world, think about it and put it into a broader perspective.

So, that was the context and, at that time, in the 1980s, I was not the only one who thought about these things. There were other people who were taking Halliday as an inspiration for looking at things beyond language. For example, Michael O’Toole [1994], who has a very deep knowledge of the Prague School and who had, as a scholar of Slavic Languages, translated many Russian Formalist and Prague School writings.

There were several people doing this and we were in the fortunate position that many of them were in Sydney or in Australia at that point of time.

We started a Circle to debate Social Semiotics and Multimodality. It was not very long lived (just three or four years), but very lively – the Newtown Semiotic Circle in Sydney. It also included some people who were not in Sydney, but whom we were constantly in communication with. That was really the beginning of the application of the Hallidayan theory to Multimodality and that is also where the word “Multimodality” came in – although it already existed, it had until then mostly been used in a limited area of psychology of perception that studied how different senses exert influence on each other.

Our program initially was for different people to look at different modes of communication and the ways in which different modes integrate in multimodal texts. That’s what Gunther Kress and I began with. We first called it the “integration code”, but this term we did not continue with. So, for us, from the very beginning, the integration of different modes was very important, even though in *Reading Images* it is not as foregrounded as we now think it should have been. Indeed, we realized only gradually that many of the principles in *Reading Images* such as “framing” and “composition” had much wider application than just to images and that they are semiotic principles that unite different modes.

IM: Is this concept of the integration of codes going to be more foregrounded in the future editions of Reading Images (1996)?

TvL: That is a big question for me because the question is whether *Reading Images* should stay more or less as it is or be expanded to incorporate everything we have developed since. I mean, I have already written extensively on different forms of integration in my book *Introducing Social Semiotics* [2005]. Is it useful to re-write *Reading Images* drastically or is it better to just write an introduction to explain what has happened since, and leave the book as it is?

Gunther and I discussed this and we agree that we definitely need to indicate what has happened since, but it doesn’t necessarily invalidate many of the things that we have said at the time. So, to rewrite it is probably not a good idea, but it is a difficult kind of decision. I am thinking about what happens to books that get constantly updated and you have to be careful not to lose the original spirit.

Personally it doesn’t bother me, for instance, if I read – say – John Berger’s *Ways of Seeing* (1972) and I look at the advertisements that he uses as examples: they are clearly dated, but the book is not dated. I think readers can look beyond that and do not need everything to be constantly updated so that we lose the history of what the book contributed at the time it was written. So I think we’ll have to look at elsewhere for further developments in the important aspect of how different modes are integrated.

IM: Going back to the development of Multimodality and Social Semiotics, what is the role that – according to you – can be played by this kind of text analysis in the Humanities?

TvL: The role follows from the very nature of the socio-semiotic approach: if you go back to Malinowski, the integration of the text and the context is the key. The context is not just some marginal thing that we can quickly “dispose of” and then go back to the text. The entire event of which the text is part is a social practice that should be studied as a whole. The Humanities have been involved in interpreting texts for thousands of years, but it is also very important for various reasons to see the role of texts in the social practice.

Interestingly, I discovered to my surprise that even theologians, who are of course always professionally involved in interpreting texts, have recognized that texts are actually “placed in life” – in German terms “*Sitz im Leben*” – and not de-contextualized from life. This is becoming very important now because, while in Europe (particularly in the last few centuries) we have thought of texts as able to communicate on their own, and keep their meaning in different contexts, we now see practices developing in which people interpret texts jointly and in which no text can appear on its own without being surrounded by some discussion.

On the Internet you can see how texts are always surrounded and complemented by context, other texts – explanations, elaborations, reactions or whatever. You can see it also in school learning materials where texts are surrounded by tasks students should do, questions they should answer and so on. Therefore, the phenomenon of text today makes it even more important to say: “Well, we will do text analysis, but we do not say that that can do the whole job of understanding what is going on”.

This also relates to interdisciplinarity because the question is “What can text analysis do?”. It cannot answer all the questions that are relevant to a given instance of communication. Yes, we can start with text analysis, but the job is not finished: we then need to go and look around the text. What do we need to look at? How do we do it? We can do it by finding out how the text is embedded in a practice, for instance through ethnographic research. We can look at what people do around or with the text. We can look whether the text is influenced by other texts, normative texts or traditions that exist in the culture.

Text analysis is what I have learned to do. It is a skill I can offer and teach, but – from the point of view of the socio-semiotic approach – I should use text analysis to generate questions, some of which may need to be answered by other means. Such a coming together of text analysis and cultural/social studies is fundamental if you really want to do good Social Semiotics. If I really want to understand what people do, I have to “resurrect” the text: I have to look at the situational context, the immediate social practice and the broader

normative discourses in society that surround it. This is very Hallidayan in spirit, I believe, except that many Hallidayan scholars haven't done it.

IM: As you have just said, according to Halliday, language has to be studied both in its immediate social context as well as in a wider historical and cultural context – an idea he borrowed from Malinowski. Nevertheless, the role of the “context of culture” in the Hallidayan approach has been criticized as not being properly elaborated and used – I am referring to van Dijk (2008, 2014) for instance. Do you think it would be worthy to insist more on such idea in Multimodal Studies?

TvL: Yes, very much, I agree. I mean, it is clear that Halliday took over that notion, but very few people either in Systemic Linguistics or in Multimodality actually do something with it. So I think this should be theoretically deepened, as is done particularly in Critical Discourse Analysis, which takes much inspiration from sociology and cultural studies. So, by all means, let us continue to do text analysis, but not without placing semiotic modes, resources and their uses in that broader context as well. At any rate, that is what I have increasingly tried to do in my own work, for instance, in my last book on the language of colour (2011) where the “context of culture” has become an important part of what I am writing about. I still focus on semiotic resources and what they look like today, but I also try to trace the histories of the semiotic modes I am talking about.

IM: In the book you co-authored with David Machin (2007), you provide a Critical Analysis of global cultural industries through the study of semiotic artefacts like video games or women's magazines. I believe that such investigation is getting more and more relevant nowadays because, with social media, we feature an exponential clashing of cultural discourses without the mediation of traditional agencies. What is your opinion about that?

TvL: That's a very good point and we need to be clear about the ways in which Multimodality can help us understand technology. One of the reasons why technology is important is because it has become a global semiotic resource. However, that doesn't necessarily mean that it is used in exactly the same way everywhere.

In the study of globalization, people tend to take extreme points of view: either it is all homogenization and cultural imperialism or it doesn't matter at all what a corporation like McDonald's does, everybody is picking it up, using it, understanding it in local ways. Never mind how many local traditions it may displace. That is an intellectual trap: you have to look at both the homogenizing and the differentiating tendencies. And then you can see that localization and homogenization go hand in hand, that they are actual-

ly part of the same thing. We have to understand that it is a strategy of the global culture to allow for that merging.

IM: Well, this reminds me of what Lemke (2009) wrote about consumers' experience of trans-media products: an activity that involves participation and a new kind of epistemology where you get meaning and identities out of different pieces of texts, united by the same action. What do you think about this "new" role of the receiver in contemporary global media scenario?

TvL: Well, that's right and it is not just a new understanding that semioticians have acquired. Many texts are now deliberately designed to be complemented by what you referred to and to allow some form of "personal owning" as they say it often in English. And it is happening in all kinds of contexts.

This is the reason why I am more and more interested in texts that come from the new corporate culture which on the one hand strongly constrain what you can do and how you can express yourself, by means of all kinds of templates, and in which you nevertheless have to invest yourself affectively. This is a fairly new "semiotic regime" in contemporary society and – of course – our theories have to be commensurate with that.

We have to ask: why is this so important now? What has brought it so much to the foreground in our society? How does it relate to the major cultural changes we are experiencing and to the rise of multimodality? Today, texts and semiotic artefacts should not only be understood, but also emotionally engaged with. In the past era of dry bureaucratic agencies we did not think that emotive engagement was so important in public life. While now, such form of engagement is encouraged, promoted in many normative texts of our wider culture and therefore it needs to become a big theme in semiotics.

IM: Regarding the Critical Analysis of such cultural discourses, in one of your recent publications (2013), you envisioned the merging of CDA (Critical Discourse Analysis) with Multimodality in a sort of new field of Applied Linguistics. Would you like to talk on the issue?

TvL: I think that the things we do as scholars are always related to the things that happen in the world out there, but I have not always been aware of that.

To tell you an anecdote, one of my first research areas was the study of intonation in the speech of radio newsreaders and disc jockeys. At that time, I thought I was doing a descriptive study, but then I was surprised that the Speech Laboratory at the university where I was working, was interested in my study and used it in a program of speech synthesis they had running: they used it to automate announcements so that you do not need to record live speakers anymore, you can just program the intonation because

you know what kind of intonation it is. As a result the announcers that had helped me in my research were done out of a nice little side-line and a nice extra bit of money.

This was the first time I recognized how our work relates to what happens in the world and in Critical Discourse Analysis we take that relationship in the foreground. In this, Berger and Luckmann's [1966] concept of "legitimation" had been particularly important, because legitimation discourses support social practices, which either may already exist or may be proposed to come into the world or to be changed. And that is fundamental in a time where change is so all-pervasive and where everybody is constantly involved in change.

At the same time, there is also critique, "de-legitimation", which – exactly like "legitimation" – may either implicitly or explicitly support something that already exists, for instance valued traditions that are being challenged, or it may legitimate proposed alternatives to the way things currently are. So "critique" is part of change, critique and "change" are two sides of the same coin and this is not always understood. Some people see critique as negative, and wish to engage in "positive critical discourse analysis", but the two belong together. Critique is always practiced in the name of something positive, even though that is not always made explicit. Business guru Edward De Bono said in one of his books: "From time to time you need to put your reality hat on". But doing that is often difficult today; people are not happy to hear criticism even when that criticism is actually meant positively, as a contribution to making things better. There is, today, often a kind of "relentless positivism" that you have to constantly display in the global corporate culture, but that may in fact be risky.

Critical Discourse Analysis is a different voice in that we need not just to describe how things are, but also to talk about what legitimates or de-legitimizes the way things are. And I think in multimodality this is an interesting question: for example, many people have written about new media and how they should be used in schools, sometimes out of an enthusiasm for the introduction of these media, where as other people – such as for example Gunhild Kvåle, who spoke in that conference event where you were too² – are beginning to write some critical notes about these new media. I have myself also tried to do that in my study on PowerPoint, where I say that this program was originally designed to very succinctly pitch ideas to man-

² Van Leeuwen refers to the 5th International 360° Conference "Encompassing the Multimodality of Knowledge", organized by the Department of Business Communication of the School of Business and Social Sciences of the University of Aarhus, Denmark (May 8-10, 2014), where Gunhild Kvåle presented her paper entitled "Constructing Knowledge as Digital Stories" (<<http://bcom.au.dk/research/conferencesandlectures/encompassing-the-multimodality-of-knowledge/>>, 11/2014).

agement, but is now widely used in education, where many things are not so easily “translated” into bullet-pointed lists, but need other kinds of connections rather than “and/and/and” connections. Nevertheless, has PowerPoint ever decided to adapt its system to education? No, it is education that has to adapt to *it*. It would be important if such critical voices could get a seat at the designer’s table, to help improve the software.

So criticism is a positive thing, but where can it happen these days? That is the question: where can it be effective and what kind of values should it refer to in order to make its arguments? Should they be values that are sharable or shared with the people engaged in the practices we criticize?

As regards the merging of the two fields, of Critical Discourse Analysis and Multimodality, we have to start paying attention to the influence in the public sphere of multimodal communication and some people have indeed done that, like Ruth Wodak who – in recent times – has written about television series and comic strips [2011, 2014]. Thus, Critical Multimodal Discourse Analysis is starting to happen and it’s finding a public and that is a good thing.

IM: Well, you mentioned criticism, but - more in detail – regarding the stance of Critical Discourse Analysts, what is your opinion about judgment?

TvL: I think the first important thing to say here is that, if judgment comes before analysis, that is not right because the whole point about doing Critical Discourse Analysis is to ground it – as I have just said – in an agreement about values, but we also and especially want to ground critical views in agreement about the language that has been used or the other modes.

If, for instance, I say to you that here is a newspaper article about an industrial problem and when it quotes the Unions, it says they “claim” while, when it quotes industrialists, it says they “say” or “state”, if we find that that is a pattern, I think we can agree that, when you call an utterance a “claim”, you give it less credibility than when you say “to state” or “to assert”, for example, hence that there is bias in the reporting through the use of saying verbs. I think we have to agree about that, even though we may not agree about the industrial issues in question. So, we have to ground the judgment into the common understandings of language we have, as having grown up with the same language.

But yes, you should not shrink judgment, that’s the crux of it. The crux is that, as good discourse analysts should know that the viewpoint is actually almost always there, not just in Critical Discourse Analysis, and it is better for it to be explicit rather than to be implicit. But what also needs to be explicit is the values on which the judgment rests, and that is not always the case. A lot of Critical Discourse Analysis is essentially based on the Enlightenment values, which are under threat in the world now. The debate this

should engender, perhaps, doesn't occur enough, for good and understandable reasons, because there is urgent work to be done, for instance in relation to social inequalities and so on. Nevertheless, for Critical Discourse Analysis to ultimately work, you have to be able to see where these values come from: what their history is, if they are really shared and if they can really be effective in talking to people who hold a completely different set of values. So, I think the ethical grounds of the judgment are not always explicit enough.

IM: You referred to your study of PowerPoint and, actually, many of your recent publications (Djonov and van Leeuwen 2011; Djonov and van Leeuwen 2012; van Leeuwen and Djonov 2013; Zhao, Djonov and van Leeuwen 2014) are dedicated to the issue of semiotic technology. Would you like to tell me more about such critical multimodal exploration of software?

TvL: Well, what the designers of software actually do is to design semiotic resources and that includes many multimodal resources. So, for example, in studying PowerPoint you could see how colour is designed, what it is considered to be able to do and how precise the rules are that are built into the technology. You have to ask: is it possible to do something different from what the software designers have built in as the preferred or most easy option? And, if it is possible to do that, is it easy to do? Or is it quite hard? Do we have to make a lot of effort to achieve something?

I believe that the semiotic software is comparable to a language: it is not just a tool. Like language, it has developed the way it has to cater to certain needs and facilitate certain practices. Like language, it makes some things easy to say, and some things not so easy. So, if a particular software has been developed to tell stories about your holidays, to position you as a happy holiday maker, can you use it to tell other kinds of stories?

All these kinds of questions can and should be asked about semiotic software and that is why, I think, it is important to study it, not just from a point of view of its technical nature and the difference between using a computer, digital technologies and other technologies, but from the point of view of what makes it easy for you to do in using particular multimodal semiotic resources and in combining these resources. Of course semiotic software differs from language in one important respect, it does not change, it does not evolve in the same way as language. It is changed unilaterally every few years by a newly released version, which causes a lot of people to have to abruptly change habits that previously would gradually change.

All those kinds of things are important and, therefore, to study semiotic software, you have, on the one hand, to analyse it in the way we have learnt to analyse language; I mean we have to analyse it for what type of resources it provides for ideational and interpersonal and textual meaning-making and then, of course, we also have to analyse it for what people actually do with

it and how they use that resource differently in different contexts, just as we would do with language. So, in a way, we then treat it not as fundamentally different from other semiotic resources. And you should of course also look at the cultural context to see how and why the software has developed, what social needs are being in the foreground for it.

PowerPoint, for instance, was developed by people in the Bell laboratory to pitch an idea to the boss to get money for the project they wanted to do and, subsequently, it has retained some of that character and that is part of what it has often been criticized for. But, in the first place of course, we need just to inventorize what it is that technological resources make available, what they facilitate and what they constrain. This often leads to discussions, with people saying “You say that this or that can’t be done, but it can”. Sometimes it can, but the thing is: there is still a lot of homogeneity in how people actually use the software, even though there are no hard and fast rules and even though you can often switch off the rules, if you know how to.

All this needs to be studied also from the point of view of how it creates a kind of compliance and, if so, how it creates behavioural patterns in a very different way than linguistics and other resources traditionally have. Traditionally, we have learnt “correct” uses of language from a young age, from school teachers, copy editors and so on. However, now rules of this kind are – at least to some degree – built into the very tool we are using and to study that, to make people aware of that, is like going against the grain of “anything is possible”, “it is just the tool that can just do anything, what you want is not the case”.

So we need to do that with all these media. Power Point is one thing, but if you think about Facebook, for example, you know that Facebook – to some degree – restructures and re-designs relationships and it also designs how the personal and the public are interacting in the same space³. So, again, it is very important to look at it from those kinds of point of view.

IM: In such broad context of the development of semiotic software, what is your opinion about normative agencies and normative practices?

TvL: Well, this is a very good question because my impression is that, very often, these ideas are not necessarily systematically thought through by software designers.

³ Here Professor van Leeuwen refers to the paper on the recontextualization of US institutional language on Facebook I presented during the previously mentioned 5th International 360° Conference (<<http://bcom.au.dk/research/conferencesandlectures/encompassing-the-multimodality-of-knowledge/>>, 11/2014).

I'll tell you an anecdote: some years ago I went to Milan to give a course on semiotics to designers in an office where they designed toys. At that time, the company had decided that what they were actually producing were not toys, but learning objects. For example, they had made a toy to learn about stories, which had the shape of a plastic blob with a few slots and a little speaker and they had a pile of cards that one could put in these slots. If you put in one slot the picture of a boy, in another slot the picture of a dog and, in the third slot, the picture of a ball, then the result was that - out of the little speaker - there came a story about a dog and a boy and a ball. The toy was not so successful, so I asked those designers: "How did you think about the story? Did you talk to any children's book writer?" "No" - they said. "Did you get any people in who studied narrative?" "No" - they said again.

I think that, with those toy designers as well as with software designers, we need to understand where their inspiration comes from, what informs their work. This is an important question because, obviously, designers are influenced by normative discourses in society, but not in a very direct way. So, for example, children's book publishers have rules about how many and what kind of words you can use for which age. When it is for six- or seven-year-old children, they would tell the writer not to use words of three syllables or not to use too many words in a sentence. That sort of input does not seem to be so strong with some of these design processes. They often do the research afterwards, "user research", but design it first on the basis of their creative insight and then test it.

They don't do the research before, even though some people recommend, by looking at existing practices, at the aims of the to-be-designed object, at the options that exist in the culture. Good designers should do this, good designers should go out first to see how things are done, but many don't.

IM: The same appears to happen with software engineers too, since many of them perceive themselves as merely technicians.

TvL: Yes, that is the other problem: software designers make cultural objects, but they appear to use only explicit technical knowledge, not cultural knowledge. Yet, they are designing things that are used by people and that are of deep cultural influence. So, for example, at the university where I used to work, they had a course on game design in the Faculty of Engineering in which they did not learn anything about narrative. They just made games and thus you get particular conceptions of games that are based on narrative principles that are actually very old fashioned, centered on a commonsense version of the standard Hollywood three-act script and the idea of creating characters and so on.

So, I agree, there is something to be investigated and discussed here. It is not the people's fault, it is how society has organized this, you cannot blame them, and it seems that what is happening now in game production is that it

is going back to a kind of Hollywood system with the very tightly organized division of labor that used to exist in large animation studios.

IM: Do you mean a Taylorization of labour?

TvL: Yes, exactly, a Taylorization of labour. So, therefore, there should be more explicit discourses about the structure of the cultural industry of software and games, because there is no longer a bunch of guys sitting together and cooking something up as a creative team. Now, there has to be some account of the whole process.

IM: Going back to the issue of the analysis of semiotic technology, what is your opinion about the study of semiotic software as a cognitive socio-cultural platform?

TvL: Following up from what we have just said, there is another interesting aspect of the cultural context of the development of software and of the development of interfaces in particular that, right from the start (and quite separate from metaphor theory), metaphor has played a very big role in it. In the literature that exists on the interface design, this role was based on the assumption that metaphors are kind of “naturally understood”, but they aren’t always at all. So, a depth of analysis was sometimes lacking, because interface designers believed that metaphors (and pictorial metaphors in particular) were a sort of universal form of communication. So, I think that you can see it as a chance to understand how metaphor has been developed quite consciously as a resource to communicate at a global level, through software.

These kinds of ideas are not entirely new: a famous case was, for instance, the idea in the early days of film in the Soviet Union that the visual would overcome linguistic difficulties and therefore be the best propaganda medium. Similarly, in software, there is this idea that visual communication and metaphors are going to be able to communicate across many differences, which they don’t necessarily do. Therefore, the whole business of designing icons is deeply concerned about the problems of how icons might be understood or not, or whether they can be easily understood. At the same time, we need to see that the two systems of cultural connotations and experiential metaphors lie side by side and it is possible to theorize starting from metaphor theory and then shift into the other, all in due course.

That is what I have been arguing - for example - in relation to voice quality, in relation to the timbre of the voice in singing and acting, I have said that amplification allowed the emergence of iconic singing voices such as those of Frank Sinatra, Louis Armstrong, Bob Dylan, Billy Holiday and so on, and that the meaning of the voices they created came from the actual parameters of articulation, such as whether the voice is tense or not, whether it is high or low, etc. So, meaning came out of direct experiential

metaphors. But then came the time when these became recognizable types of voices, the voices of Lauren Bacall or Marilyn Monroe, for instance, and once they acquired a connotative relation to the kind of persona these people were or to the kind of roles they played or songs they sang, they became a resource for other singers or actors to use on that basis, as Michel Chion, who writes about the voice in films, has also said in his writings about how actors speak in films today.

There is a close relationship between the way our technologies work and the way society, or parts thereof, work, and the need for new modes of communication often emerges well before they become entrenched in our technologies. For instance, in our Power Point analysis [Djonov and van Leeuwen 2014], we found an article in a business journal from 1959 which promoted bullet points long before the development of PowerPoint software: in those days you couldn't do them with the typewriter, you had to hand-draw them, but still they were already promoted. They were called "corky points", because the name of the man who wrote the article was Corky and he had introduced it in his company as a good way to write succinct proposals.

IM: Regarding metaphors, during your plenary speech at the 360° Conference in Aarhus⁴, you referred to the necessity of overcoming the "false paradox" of the opposition between Cognitivism and Empiricism. Would you like to give me more details on the issue?

TvL: I have never labelled myself as doing cognitivist work, but yes, I am now interested in entering this discussion. To sketch the background of this, while the linguistics I was trained in – generative linguistics – was to a large degree a cognitive project, this was entirely rejected in the Hallidayan tradition. But often not explicitly, often just with dismissive comments: you can't look inside people's brains, you can only study texts. Well, but texts are at least in part the result of things we know and things we know how to do. So I have always found such rejections a little bit too easy, but at the same time I thought that there was a point to it, because a lot of cognitivist work is essentially model building rather than empirical work. There's a big difference between model building and empirical work: model building too often ends up projecting our technologies into a theory of how our brain works and that is not my favourite approach.

However, I do agree with Teun van Dijk's approach to "social cognition" [2008] according to which it is futile not to seek to take into account

⁴ The plenary speech was entitled "Recontextualization, Cognition and Modality" (<<http://bcom.au.dk/research/conferencesandlectures/encompassing-the-multimodality-of-knowledge/>>, 11/2014).

that the normative discourses in the world work because they become part of our mental furniture. And the question is: how do we work with that in a meaningful Critical Analysis?

I have recently read with great interest some accounts of “extended” or “distributed” cognition, which basically conceives of cognition as something you *do*. They speak of “cognizing” rather than “cognition”. If you do that, you can see that cognizing happens between the brain and the environment. Let me take an easy example, calculation: you can do it in your head, you can do it with the tools of your body, count on your fingers, or you can do it with a calculator – or some combination of all these. But, one way or another, what is happening is actually at least in part visible. You can actually empirically study what people do and you don’t have to resort to model building. So, I’ve found that – perhaps – there are some ways in which the traditional split between the two “camps” can be undone. Some of the newer paradigms seem to open interesting opportunities to actually do that.

As regards Metaphor Theory, I have been influenced by Metaphor Theory in my own sort of way. I have used it to study contemporary global culture where the material aspect of the signifier is often based on metaphors. Metaphor Theory is not actually explicitly multimodal, it explicitly talks about concepts rather than material things. And yet, it talks about metaphors coming from very concrete material things, such as the body and the interaction with objects and interaction with people. That’s very clear in Lakoff and Johnson [1980].

Some of our meaning-making is based on bodily experience and that’s why humans across the world do have much in common. We all walk up right, we all speak with the same vocal apparatus. And there are metaphors that come from that, and also from our way of interacting, which of course is not the same everywhere. The debate about “universality” *versus* “cultural specificity” used to be very central in linguistics, very polarized, but here they very beautifully shade into each other. Some things in semiotics are universal and have to do with very basic human experiences, other things have to do with more culturally specific experiences.

Does it make sense?

IM: Yes, it does. I think it is a matter of finding a way to create a bridge between Cognitivism and Empiricism, to have an interdisciplinary perspective...

TvL: Yes, that is certainly one of my driving motivations because it comes very close to interdisciplinarity. Let me talk about the problem in Multimodality. In the study of Multimodality we need to approach things from several angles. In fact we need a kind of multi-disciplinary cycle that starts with broad theoretical insights, a theoretical agenda and then moves to analyse texts, artefacts or whatever, then places them in context, which may require ethnographic approaches, and then returns to theory again: that is the cycle.

This means that different skills, different knowledges have to be called upon and we can work on that together. Why should some people just analyse certain aspects of dialogue? Why not bring these scholars together with others who come at it from another angle? So that is certainly one of my motivations to say: we have to create bridges and not fall into the intellectual trap of actually – implicitly or explicitly – creating polarizations and then talk about only one side the equation, when – in fact – things are related to each other.

My father was a theologian and the training that he received was interesting because theologians had to learn three things to be good text interpreters: theory (they called it dogmatics, but you could say that all theories are dogmatic!), languages (one had to know Hebrew and Greek) and history. So it comes very close to what we are saying and it is not the only example: everywhere people have created triumvirates, constellations of the knowledges to be good scholars who can see the whole picture.

Specialism is risky, particularly if you don't ever allow your certainties to be threatened by the next-door neighbour on the corridor who looks at the same phenomena in a different way. That does not mean you shouldn't look after your own discipline as well, because, if you don't, disciplines will disappear, and then we cannot be interdisciplinary anymore. Disciplines continuously need to be sharpened, improved, worked on, but you need to be aware that they are just skills, not self-sufficient worlds, not ideologies. They are skills you can contribute to interdisciplinary enterprises and you also need to carefully nurture and nourish them, without closing yourself off from doing things with other people who come from other disciplines.

IM: Along with thinking about Multimodality in relation to other paradigms, what other things do you have in your agenda? I mean, what projects are you currently working on?

TvL: Well, every time you move to a new environment you shift emphasis a bit and I've always liked to do some fun projects, I am working with a colleague on a project on "lighting" and "light" and I want to look more at interpretation and listening as a semiotic activity, at listening signs, which is something that has not been done much, despite a growing interest in listening.

So I published a little paper [van Leeuwen 2014] which is about listening and which studies "listening shots" in films, and what they contribute to the development of interactions, and I also studied accompaniment in jazz by piano and by snare drum as a form of listening.

IM: What is a snare drum?

TvL: The snare drum is used in jazz to place accents in support of the soloist, irregular responses comments, or reactions to what the soloist does,

sometimes anticipating, sometimes reacting to it and so on. It is a form of listening, which is acknowledged by musicians, as you can see when you actually look at their accounts.

IM: Does it come from the African tradition of participation? I am referring to the Ring Shout, for instance.

TvL: Yes, you can see that if you look at how blues performances used to be, or how – for example – Abdullah Ibrahim talks about African music: there's no difference between listeners and musicians, they all create the music together.

We have created, in theory, a huge difference between the producer and the consumer, the sender and the receiver – we now of course undo that and so theoretically this already exists; we talk about the “prosumer”, it is happening out there in the world, “listening” is reconfigured as something more active, but semiotic theory still has to catch up with that.

IM: To conclude this interview, what do you wish as a potential future development for Multimodal Studies?

TvL: That's a very hard question because I don't want to play a “crystal ball” game! All I can say is that I now want to think hard about the theoretical underpinnings of Multimodality and in particular about the importance of cultural contexts and history. We should be careful not to go too far in being inspired by natural science in the Humanities.

The other thing I hope is to be able to have a critical, but positive role, and there will be more interplay between people working in the field of Multimodality and the designers and engineers who shape the semiotic landscape today. The particular training into these professions, at the moment, often doesn't allow that kind of interplay, so it is of a key importance for universities to combine technological training and design courses. Otherwise we end up with technical experts creating our semiotic resources without the necessary semiotic insight, or designers who lack the technical expertise that is now needed to create semiotic resources so that they can only use what has already been created for them.

I also hope that we will not be seduced by an approach which will sideline the Humanities in favour of the natural sciences, and there are signs that this is happening now. That is a huge worry and one we need to urgently address.

IM: In your opinion, which role can be played by the schools of the Humanities in this scenario?

TvL: Humanities scholars need to make strong arguments for the value of their work and the value of the education they have to offer.

There are many pragmatic ways in which this can be done: in Australia, for instance, we showed how many people in leading positions in business, in government and so on had actually studied things like literature, and were willing to say how valuable that had been to them.

More generally, it is not the role of the Humanities to compete with natural science. As scholars, we have to sit together and reconsider what our mission is, what we contribute to the world and to education, and to guard against the temptations of over-specialisation. That's what – as Humanists – we must try to do.

References

- Berger John (1972), *Ways of Seeing*, Harmondsworth, Penguin.
- Berger Pether, Luckmann Thomas (1966), *The Social Construction of Reality*, Harmondsworth, Penguin.
- Djonov Emilia, van Leeuwen Theo (2011), "The Semiotics of Texture: from Tactile to Visual", *Visual Communication* 10, 4, 541-564.
- (2012), "Normativity and Software: a Multimodal Social Semiotic Approach", in Sigrid Norris (ed), *Multimodality and Practice: Investigating Theory-in-Practice-through-Method*, New York (NY), Routledge, 119-137.
- (2014), "Bullet Points, New Writing, and the Marketization of Public Discourse: a Critical Multimodal Perspective", in Emilia Djonov, Sumin Zhao (eds), *Critical Multimodal Studies of Popular Discourse*, London-New York (NY), Routledge, 232-250.
- Halliday M.A.K. (1985), *An Introduction to Functional Grammar*, London, Arnold.
- Halliday M.A.K., Hasan Ruqaiya (1989), *Language, Context, and Text*, Oxford, Oxford UP.
- Kress Gunther, van Leeuwen Theo (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London-New York (NY), Routledge.
- Lakoff George, Johnson Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago (IL)-London, The University of Chicago Press.
- Lemke Jay (2009), "Multimodality, Identity, and Time", in Carey Jewitt (ed), *The Routledge Handbook of Visual Analysis*, London-New York (NY), Routledge, 140-150.
- Machin David, van Leeuwen Theo (2007), *Global Media Discourse. A Critical Introduction*, London-New York (NY), Routledge.
- Martinec Radan, van Leeuwen Theo (2009), *The Language of New Media Design. Theory and Practice*, London-New York (NY), Routledge.
- O'Toole, Michael (1994), *The Language of Displayed Art*, Leicester, Leicester UP.
- van Dijk Teun (2008), *Society and Discourse*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2014), *Discourse and Knowledge*, Cambridge, Cambridge UP.
- van Leeuwen Theo (2005), *Introducing Social Semiotics*, London-New York (NY), Routledge.
- (2008), *Discourse and Social Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis*, Oxford, Oxford UP.
- (2011), *The Language of Colour*, London-New York (NY), Routledge.

- (2013), “Critical Analysis of Multimodal Discourse”, in Carol Chapelle (ed), *Encyclopaedia of Applied Linguistics*, Oxford, Wiley-Blackwell, <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781405198431.wbeal0269/abstract>> (11/2014).
- (2014), “Towards a Semiotics of Listening”, in Emilia Djonov, Sumin Zhao (eds), *Critical Multimodal Studies of Popular Discourse*, London-New York (NY), Routledge, 251-263.
- van Leeuwen Theo, Djonov Emilia (2013), “Multimodality and Software”, in Carol Chapelle (ed), *Encyclopaedia of Applied Linguistics*, Oxford, Wiley-Blackwell, <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781405198431.wbeal0834/abstract>> (11/2014).
- Wodak Ruth (2011), “Politics as Usual: investigating political discourse in action”, in J.P. Gee, Michael Handford (eds), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, London, Routledge, 525-540.
- Wodak Ruth, Forchtner Bernhard (2014), “Embattled Vienna 1683/2010: Right-Wing Populism, Collective Memory and the Fictionalisation of Politics”, *Visual Communication* 13, 2, 231-255.
- Zhao Sumin, Djonov Emilia, van Leeuwen Theo (2014), “Semiotic Technology and Practice: a Multimodal Social Semiotic Approach to PowerPoint”, in Elisabetta Adami, Roberta Facchinetti, Gunther Kress (eds), *Text & Talk*, Special issue: *Multimodality, Meaning Making and the Issue of “Text”* 34, 3, 349-375.

Retweeting, Reposting, Repinning; Reshaping Identities Online: Towards a Social Semiotic Multimodal Analysis of Digital Remediation

Elisabetta Adami

Università G. D'Annunzio Chieti-Pescara (<e.adami@unich.it>)

Abstract

The paper focuses on crossposting, as a form of digital remediation consisting in the production and distribution of multimodal texts in multiple online spaces through embedding and sharing. The study sketches the analytical steps to approach the phenomenon, applying them on a UK food blogger's activity spanning her blog, her Facebook, Twitter, YouTube, Pinterest, and Instagram accounts. In the instance examined, recontextualized texts are re-genred; genre assignment is given by the combination of the multimodal configuration in each space and the blogger's use of these affordances to her aims. Through minimum new text creation, by recontextualizing her texts in different spaces, the blogger can shape differently her relation with the audience. The analytical framework is intended as a flexible tool that, adjusted as appropriate, can be used for a broader in-depth analysis of crossposting.

Keywords: crossposting, multimodality, recontextualization, sharing, social networks, transmedia

1. Introduction

Online environments have new facilities for multimodal text production and dissemination. As for multimodal sign-making, by processing all inputs as bytes, digital technologies afford representation equally through images, videos, writing or audio-files, while the ready-to-use platforms for text publishing afford the combination of signs made in different modes. Consequently, multi-



modal text production coupling, for example, writing and images is no longer the realm of professional elites, such as those in charge of book design and page layout in the publishing industry; rather, it has become ordinary sign-making for everyone participating in online social media. This has given rise to a flourishing of different semiotic practices, genres, and conventions for multimodal meaning-making, which are highly context-, social group- and culture-specific.

As for text dissemination, online environments foster remediation to an unprecedented extent; their multiple and interconnected platforms afford multimodal “representation-through-recontextualization” at the cost of a (sharing) click; any text can be linked to another, forwarded into another space, embedded in some other text. Hence, networked distribution is no longer an exclusive of corporations. Reusing previously made texts into other contexts has become an increasingly frequent form of everyday and mundane text production and communication.

Digital technologies afford multimodal representation and re-use of previously existing texts in new contexts to an unprecedented extent and number of sign-makers. As a consequence, sign-making practices are being considerably reshaped. A changed media landscape necessarily affects sign-making practices; in a social semiotic perspective (Hodge and Kress 1988; Kress 2010; van Leeuwen 2005) these are the result of the sign-makers’ (culturally and socially shaped) interests meeting the affordances of the modes and the facilities of the media used to design, produce and disseminate representations.

In this light, the paper sketches the analytical steps for the investigation of online transformative chains of semiosis, as a part of an ongoing ESRC-funded NCRM collaborative project on the *Methodologies for Multimodal and Narrative Analysis of UK Food Blogs* (Kress, Jewitt, Domingo and Adami 2012-2013). The steps are exemplified through application to the crossposting activity surrounding one of the blogs that constitute the project’s data sample.

Like many digital sign-makers, food bloggers have an intense online text production, which they disseminate through several interconnected platforms. Much of their activity consists in transformative recontextualizations of sign-complexes, re-posted from their blogs to a series of social networks, such as Facebook, Twitter and Pinterest, and vice versa. The analysis of an instance of crossposting suggests that the reposting of texts and artefacts in multiple spaces produces significant changes in meanings, styles and genres, and plays a major role in reshaping the sign-maker’s relation with the audience. This stresses the need for further investigation on the functional transformations taking place in online chains of semiosis and of their effects on identity (re-)making and social (re-)positioning.

2. *Scope of the study*

Funded by the UK National Centre for Research Methods (NCRM) of the Economic and Social Research Council (ESRC), the project on “Method-

ologies for Multimodal and Narrative Analysis of UK Food Blogs”¹ involves two Nodes: MODE (Multimodal Methodologies for Researching Digital Data and Environments) and NOVELLA (Narratives of Varied Everyday Lives and Linked Approaches). It compares and combines multimodal and narrative frameworks for analysing blogs, to examine the role of food and the construction of mothering and fathering in online visual and textual narratives about feeding families. Selected by NOVELLA, the data sample for the project is constituted by two UK food blogs, both dealing with food in a time when resources are scarce. These are *The Diary of a Frugal Family* (<www.frugalfamily.co.uk>) and *Thinly Spread* (<<http://thinlyspread.co.uk>>). Extant analysis has focused on the blogs, with NOVELLA examining the emerging narratives in their posts, and MODE investigating the meanings arising from their multimodal deployment.

While observing the blog posts, it has emerged that both bloggers often disseminate them in other online social networks. In order to map a larger picture of the bloggers’ activity, it has seemed thus useful to examine these repostings and the ways in which they shape the bloggers’ relation with the audience in each semiotic space.

In consideration of the complexity of the phenomenon, which involves multiple representations distributed in different interconnected media, and the absence of studies aimed at developing methodologies to approach it, the paper presents an analytical framework resulting from a two-month observation of the crossposting activity of the blogger of *The Diary of a Frugal Family*. More in detail: section 3 defines crossposting and maps it in relation to cognate terms existing in the literature; section 4 sketches the steps to approach its analysis, and applies them to the crossposting activity involving one blog post of the blogger of *The Diary of a Frugal Family*. As a pilot study, the paper intends to provide methodological indications for investigating the phenomenon of crossposting, which might then be used as a guide to the analysis of (and comparison with) the crossposting activity of the other blog in the data sample, and, possibly, for application to further cases of digital remediation².

3. Crossposting and cognate terminology

All academics are familiar with the term “crossposting” in the sentence “apologies for crossposting” frequently opening an email of, e.g., a conference

¹ Principal Investigator: Prof. Gunther Kress, Institute of Education, University of London; for the final report of the project, cf. Domingo *et al.* (2014).

² The author wishes to thank the two anonymous reviewers of the paper for their insightful suggestions and comments. The study would not have been possible without the blogger’s involvement in the ESRC-NCRM collaborative project, in the terms detailed in the section of ethics in Domingo *et al.* (2014), for which the author is also thankful.

announcement or a call for papers. This is the sense of the term as originally used in Kollock and Smith (1996), i.e., a (written) message forwarded to multiple mailing lists. The present work extends multimodally the use of the term, and considers crossposting whenever an artefact uploaded on an online platform is re-posted, shared, embedded or copied-and-pasted into another one.

In this sense, crossposting involves inevitably “remediation” (Bolter and Grusin 1999), since by sharing an artefact from e.g. Facebook to Twitter, the medium and site of display of the text changes too. Hence, crossposting can be seen as a very specific text-production/dissemination process of digital remediation, and of recontextualization (Bernstein 1996).

The spanning of thematically-cohesive representations throughout different media has been investigated as “transmedia storytelling” (Jenkins 2006), and “transmedia franchise” (Lemke 2005). Studies employing these concepts (e.g., Lemke 2009; Scolari 2009; Sweeney 2010; Beddows 2012; Scolari, Jiménez and Guerrero 2012) usually focus on narrative instances of mass media corporate productions (such as *Harry Potter*, *Buffy the Vampire*, or *The Matrix*), possibly extended further by fan productions (at times conflicting with the corporate ones). “Crossposting”, a semiotic act that constructs a “transmedia traversal” (Lemke 2005) is preferred to “storytelling” and “franchise” because of its reference to the “bare” sign-making process, irrespectively of its discursive structure and corporate vs. personal nature.

Hence the term “crossposting” is used here to identify instances of recontextualization of textual material published in one online semiotic space and reposted to other semiotic spaces. Throughout the discussion, the other cognate or superordinate concepts will be mentioned when relevant.

Crossposting can be automated through existing facilities available on each social media; for example, Twitter and Facebook account settings afford the automatic publishing of a post to both social media profiles. Automatic crossposting is usually discouraged, in reason of the different spaces’ social uses and audiences; for an effective online presence it is advisable to personalize a post each time it is re-posted³. Minimal intervention is needed to reshape generically and discursively a crossposted text to suit the site-specific audience, as will be shown in the application of the analytical steps in the next section.

³ See in this regard the many advices on avoiding auto-crossposting available online, for example: <<https://plus.google.com/102615863344410467759/posts/GPW1j7JEn2y>> (09/2014); <<http://jeffsarris.com/social-media-cross-posting/>> (09/2014); <<http://www.matthewhurst.com/2011/07/why-you-shouldnt-cross-post-the-same-message/>> (09/2014).

4. Analytical steps for the investigation of crossposting practices

The section details and exemplifies the steps that can be undertaken for the analysis of crossposting. As anticipated, these are the result of a two-month observation of the online activity of Cass, the blogger of *The Diary of the Frugal Family*, which is used to exemplify the application of each step. The following research questions informed the observation and the formulation of the steps:

1. How do genre, meaning and form change, when the same and yet different text is posted on platforms foregrounding different modes?
2. What is the role of contextual modal configurations, such as the platform's layout, font and colour palette, in shaping recontextualized sign-complexes?
3. How do these recontextualizations affect the sign-maker's relation with the audience?

It is understood that other research questions might require different steps or a different sequencing of them. A first step traces "online presence", i.e., the interconnected online spaces where the blogger is active (Section 4.1). A second step maps these online spaces in regard to their afforded directionality for crossposting (Section 4.2). A third step focuses on the recontextualization practices surrounding one textual instance (exemplified in one blog post of *The Diary of a Frugal Family* in Section 4.3). A fourth step combines observation of the crossposting instance and other thematically-related artefacts to identify the sign-maker's main crossposting practices (Section 4.4). A fifth step analyses in detail the changes that a recontextualized artefact undergoes in each online space, illustrated in Section 4.5.

A "textual instance" or "artefact" is identifiable with the multimodal unit of text that can be uploaded/published in each space. These units have different labels in each space (e.g., blogs, Facebook and Google+ have "posts", Twitter has "tweets", Pinterest has "pins", Instagram has "photos" and YouTube has "videos"), yet they are all identifiable as the uploadable unit on each platform. Platforms afford different multimodal compositions for their posts/units, so every artefact that is crossposted to another space is reshaped according to the multimodal configuration afforded by the hosting platform (as will be discussed in Sections 4.3-4.5).

In their sequencing, the first four steps follow a funnelling process, in that the analysis progresses from a more general phenomenon to a particular instance. In the case exemplified, the observation proceeds from mapping the bloggers' overall online semiotic activity to the analysis of one instance of crossposting. Because of the transmedia character of crossposting, the funnelling process is then followed by a more rhizomatic analysis, in Step

5, which devotes attention to the relation between each crossposted artefact and its context in a single online space, as well as to the overall activity characterizing each space. A final synthesis should compare differences and similarities among spaces.

4.1 Step 1: Tracing interconnected online presence (readers/viewers' perspective)

This step involves the identification of all online spaces where crossposting activity can take place, by following existing links from a sign-maker's online space to another, in order to trace all interconnected online profiles related to the sign-maker. The step also involves determining whether any of the spaces functions as a centre of the online presence or the presence is equally distributed among spaces. In the presence of authored pages like a personal/professional blog or a website (as in the examined case), the former possibility seems more likely to occur, while the latter might be the case of sign-makers who have only social media profiles – e.g., Facebook and Twitter – all linking equally to the others. The analysis of possible centre-margins relations among spaces is done both qualitatively, on the basis of profile descriptions, and quantitatively, on the basis of the distribution of the links directing from each online space to others.

In the examined case, *The Diary of a Frugal Family* blog homepage links to the blogger's Twitter profile, to the blog's page on Facebook and to her profile on Pinterest. Hence readers/viewers of the blog can easily access these other three social network profiles managed by the blogger. The blog's Facebook page links to the blogger's profile on Instagram and to her YouTube channel. Finally, from YouTube, one can access the blogger's profile on Google+. Twitter is a writing-based social network enabling the posting of messages containing a maximum of 140 characters (including hyperlinks to images and webpages). Facebook is a social network enabling the posting of (combinations of) writing, image and videos. Pinterest is an image-based social network enabling the "pinning" of Web images, and their display and thematic organization on one's "board"; Instagram is another image-based social network where sign-makers can upload their photos, editing them through visual effects; YouTube is a video-based online space; Google+ has affordances similar to Facebook, enabling the posting of images, writing and videos. As known, these spaces afford different degrees of privacy/publicity of posting, but – in the analysed case – all the profiles on these spaces are set to public, so all the blogger's posts are publicly viewable in each social network.

This first analytical step determines which profiles readers/viewers can access by following existing links published on each space as well as which spaces are mostly linked to, hence can be accessed through multiple pathways, and which others are less accessible. In the examined case, the blog links thus to Twitter, Pinterest and Facebook; Facebook links to Instagram and YouTube; YouTube links to Google+. All social network profile pages link in their turn to the blog,

through the description in their “About” sections. In each profile Cass presents herself as a blogger and provides the name and link to her blog, which seems then the centre of her online presence. Table 1 represents the blogger’s interconnected online presence in terms of links present in each space that direct to other spaces. The blog results as the most “linked to” space (all 6 other spaces link to it), while the other spaces can be accessed only from one other online space each. The blog (together with Facebook) is also the space hosting the largest number of links to other spaces (3). Hence, both qualitatively (through markers of identity in the profile description) and quantitatively (through numbers of links to and from each space), the blog results as the centre of Cass’ online presence.

Linked spaces \ Linking spaces	Blog	Facebook	Google+	Instagram	Pinterest	Twitter	Youtube	Tot. links to others
Blog		+			+	+		3
Facebook	+			+			+	3
Google+	+							1
Instagram	+							1
Pinterest	+							1
Twitter	+							1
YouTube	+		+					1
Tot. links from others	6	1	1	1	1	1	1	

Table 1 - Interconnections among online spaces, with details on spaces linking to others (rows) and spaces linked to from others (columns).

The analysis in this step traces only the interconnected online spaces, while it excludes any further online activity in isolated spaces. In the examined case, Cass might have another Facebook profile or a webpage, for example, not related to her blogging activity; yet these would not be accessible from any of the interconnected spaces traced in this step.

4.2 Step 2: Mapping the afforded crossposting directionality (sign-maker’s perspective)

After tracing the links present on each online space, which readers/viewers can follow to have access to other pages and profiles of the sign-maker, a second step maps the directionality of crossposting afforded by each platform.

This means analysing where, among the sign-makers' spaces, an artefact uploaded on a single space can be crossposted. If the first step adopts readers/viewers' standpoint, in determining which links they can follow to have access to other pages and profiles of the sign-maker, this second step adopts the sign-maker's standpoint, in mapping what s/he can repost where from which space.

Cass' crossposting activity can span throughout all the interconnected online spaces identified earlier. The directionality afforded by the different platforms is complex and differentiated, as illustrated in Fig. 1. Whenever she publishes a blog post on her blog, she can re-post it to Google+, Twitter, Facebook and Pinterest. Any of Cass' YouTube videos can be embedded within her blog post, and/or reposted on Google+, on Twitter and on Facebook. The same is for her Instagram photos, which she can embed in her blog post and/or share on the other social networks. On Pinterest, she can pin a photo published on her blog, thus establishing a link to it. Finally, Facebook posts can be shared on Google+ and vice versa, and she can repost any of her Tweets onto Facebook and Google+ and any of her Facebook and Google+ posts can be twitted.

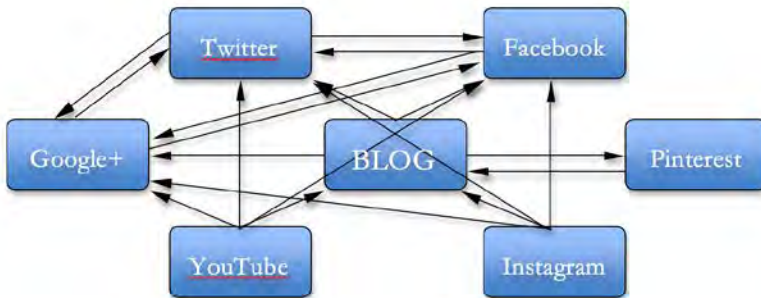


Fig. 1 - The crossposting directionality afforded by the blogger's online spaces

Against the directionality for crossposting afforded by each space, the analysis of one crossposted instance in the following two steps will determine preferences in the use of the different spaces for sharing and distributing representations, hence the sign-makers' preferred and dispreferred spaces for crossposting activity.

4.3 Step 3: Following the reposting of one artefact across spaces

After identifying the pathways and connections afforded by each online space available to the sign-maker, a third step analyses which of these affordances are used in the crossposting of one textual instance. This analytical

step should be ideally carried out repeatedly for a sample of uploaded artefacts in order to determine patterns of preference in the use of the spaces for crossposting along with the intensity and frequency of crossposting activity.

In the case where the interconnected online presence is organised around a central space (i.e., the blog in the examined case), the textual instance is preferably selected among the artefacts uploaded in the central space, in order to maximize the possibilities of observing dissemination practices. A further step (Step 4 below) should then consider the possible crossposting of other artefacts thematically related to the former, either recontextualized in the central space or reposted to other spaces.

In order to trace all crossposting instances, the sign-maker's activity in each space needs to be screened starting from the date when the original artefact was first uploaded on the central space. Given that an uploaded artefact can be reposted to other spaces at any time after its original upload, it might be advisable to monitor the activity on the other spaces for a certain period of time, or, retrospectively, to set a time-frame within which all posts in each space are screened. For example, in the examined case, given a blog post as the selected textual instance, the posts in the other online spaces have been screened for a two-month time period starting from the date when the blog post was first published. Within that time frame, observation in each space has identified and included in the analysis all instances of reposting of the blog post.

The textual instance selected in the pilot study is the blog post titled *Does it Hurt when you get your ears pierced?*, published on 6th August 2013. The specific blog post has been selected since it was the latest published on the blog when the observation of the blogger's crossposting activity has started within the wider ESRC-NCRM collaborative project (cf. Section 2). Given that its analysis has the unique purpose of exemplifying the analytical steps, no further criteria were considered for its selection; specific research questions might require the definition of more refined selection and sampling criteria.

Figure 2 shows the screenshot of the blog post⁴, which deploys a title and a body text, composed of writing, pictures and a video. In spite of the argumentative title, the post is narrative, telling and showing the event of Cass' daughter's ear-piercing. As a format/genre, the text is a blog post; discursively, it is a multimodal story framed argumentatively in its header.

⁴ All materials published in the paper are taken from online spaces that the blogger has set as publicly accessible. For the ethical concerns and the terms of use of the data, cf. the section on ethics in Domingo et al. (2014). Images portraying children have been concealed following the ethic guidelines discussed in the section.



Fig. 2 - The blog post *Does it Hurt when you get your ears pierced?*⁵

Cass has reposted the blog post to Facebook (Fig. 3), Twitter (Fig. 4) and Pinterest (Fig. 5): Facebook lays out automatically the post displaying the blog post's title, first paragraph and last picture, while the blogger has introduced her repost with a typed "She did it!"; the Tweet displays the title together with the link to the blog post; Pinterest shows the first picture of the blog post, while its title is turned into a caption.

When disseminated in other social networks, the textual elements of the blog post are cannibalized; the post is dismembered, chopped and reshaped specifically in the text displayed in each environment. Cass⁷ followers in each social network can only see a selected excerpt of the blog post, while they need

⁵ The blog post is available at <<http://www.frugalfamily.co.uk/2013/08/does-it-hurt-when-you-get-your-ears-pierced.html>> (09/2014).

to access the link to the blog post to read/view the full content. The crossposting activity in this case has the effect of disseminating the news about the publishing of a post on the blog, thus creating multiple pathways that give access to the blog post and augment the possibilities for reading/viewing it. Cass has used all the affordances available for crossposting from the blog to the other spaces (identified in Step 2 and illustrated in Table 1), except the crossposting from the blog to Google+. Hence, in this instance, Facebook and Twitter are preferred destinations for reposting over Google+. This might suggest little interest in promoting the blog post in this space – reasons for this might reside in the sign-maker's little familiarity with the space and/or little expectations in its potentials/capabilities of attracting readers/viewers' towards the blog; further ethnographic research could explore these hypotheses.



Fig. 3 - The blog post crossposted on Facebook⁶

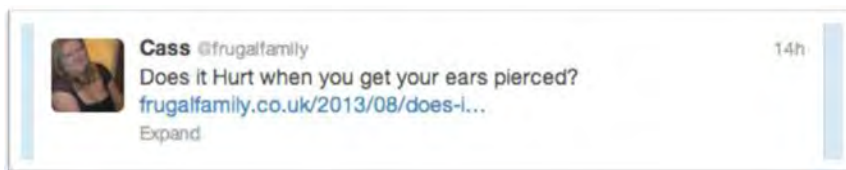


Fig. 4 - The blog post twitted on Twitter

⁶ All figures of crossposted artefacts are screenshots taken from portions of the pages where the crosspost was displayed; hence hyperlinks to the artefacts cannot be provided. They can be retrieved through search on the blogger's page on each social network, all of which are publicly available and can be accessed following the indications given in Step 2 (Section 4.2).



Fig. 5 - The blog post pinned on Pinterest

4.4 Step 4: Identifying thematically-related artefacts

After tracing the crossposting activity involving the selected textual instance (Step 3 above), a fourth analytical step involves the screening of the sign-maker's other spaces for the identification of artefacts uploaded there that are thematically-related to the central instance examined in the earlier step. Step four can determine two types of crossposting activity, namely, (a) whether the central textual instance is itself the result of any crossposting activity from other spaces and (b) whether any thematically related crossposting activity has taken place among other online spaces without involving the central one, along with thematically-related artefacts that have not been subject to any crossposting.

As for activity (a), in the examined case, the compositional process of the blog post is indeed the result of several crosspostings. The 13"-long video embedded in the blog post comes from YouTube (Fig. 6), where it has been uploaded with the same title that (arguably later) has been used also for the blog post, and with the description "I filmed my daughter getting her ears pierced to show anyone who's wondering that she didn't even flinch when they did it!". Instagram has provided both the second and the last photos of the blog post (Fig. 7 and 8), each with a caption ("Waiting to get her ears pierced" and "Done!" respectively). Hence the process of text-production of the blog post is the result of assemblage. It indeed combines writing produced from scratch for the blog post with a series of artefacts that were created and uploaded earlier on other social networks.

Cass' followers on YouTube and Instagram could watch the video and see the photos of the ear-piercing event in isolation, before the blog post was composed, i.e., before reading and viewing the multimodal story of the event

as narrated through writing, still and moving images on Cass' blog. The constructed knowledge of the event in each space is different, in that both the YouTube video and the Instagram photos are representations of selected excerpts and moments of the event as it was still unfolding, whereas the blog post provides the representation of the event as a concluded story which embeds, in its overall multimodal composition, also the excerpts and moments represented in the video and in the photos. In sum, while the blog post is a retrospective narration (framed argumentatively) of an event presented as concluded, the functions of the YouTube video and Instagram photos are rather of epitomizing selected significant moments in the event.



Fig. 6 - The video of the ear piercing event uploaded on YouTube and later embedded in the blog post



Fig. 7 - Instagram photo with caption: Waiting to get her ears pierced, later embedded in the blog post



Fig. 8 - Instagram photo with caption: Done!, later embedded in the blog post

As for thematically-related crossposting activity outside the central space, the examined case offers two examples. One is a tweet (Fig. 9) reposting the Facebook post (shown earlier in Fig. 3) which was itself the crossposting of the blog post: as discussed in Section 4.3, the blog post has been reposted on Facebook, recontextualized with an introductory “She did it!” (Fig. 3); then, this latter Facebook artefact has been reposted on Twitter (Fig. 9), through the writing in the Facebook status “She did it!”. The other example involves a third Instagram photo (shown in Fig. 10) related to the event which was not included in the blog post, and that has been twitted through its caption, “She’s looking very grown up today!” (Fig. 11). While again no crossposting activity involves Google+, at least in the examined instance, the blogger uses Twitter as a preferred destination of crossposted artefacts that link back to other spaces, seemingly as an elected means for promotion of her online activity elsewhere.



Fig. 9 - The tweet reposting the Facebook post shown in Fig. 3 (itself a reposting of the blog post)



Fig. 10 - Instagram photo with caption: She's looking very grown up today!, not included in the blog post but tweeted (Fig. 11)



Fig. 11 - Tweet crossposting the Instagram photo shown in Fig. 10

Steps 3 and 4 highlight a three-fold crossposting activity which can be identified in three main recontextualizing practices, namely (a) the forwarding of the blog post into other spaces; (b) the production of the blog post through the assemblage of artefacts previously uploaded in other spaces; and (c) recontextualizations of artefacts involving spaces other than the blog. No artefacts related to the ear-piercing event have been retrieved that have not undergone crossposting.

Out of a family event, the blogger has produced a series of photos, a video and written materials; then by using the affordances of each platform, she has assembled them multimodally and disseminated in the different spaces where she is active. There is a certain amount of redundancy among the different posts, yet there is not complete coincidence. While each artefact can stand and make meaning on its own in one specific-space, a larger picture of the event can be constructed by accessing all of them.

Although the case under examination is everyday and mundane sign-making (rather than mainstream media production), the network of representations of the event constitute an instance of transmedia storytelling; audiences in different spaces can have a distinctive take on the event and, as in transmedia franchise, seem triggered to explore the event further by accessing other spaces, through the links present in each crosspost.

This fourth step provides insights into the different perspectives of a single event/fact/phenomenon offered to readers/viewers by the representations in each space. It also maps the different recontextualizing practices along with the extent of crossposting that each representation undergoes. This observation might provide further insights into the sign-maker's preferences in his/her semiotic activity. In the example of Cass, all uploaded artefacts are subject to some crossposting, either/both as reposts (a form of dissemination) and/or as embedding (a form of text production). By extracting, re-assembling and sharing multiple times the artefacts produced to represent a given event, Cass' sign-making practices seem to embody the "frugality" theme of her blog; in a sense, waste is minimized and all is re-used to maximize the communicative effect and disseminate her online presence to multiple audiences, all triggered to access the blog (and hence augment its readership).

The analysis of other sign-makers' crossposting practices at this step might identify different patterns and preferences and, at a deeper level, different correlations with projected identity values.

4.5 Step 5: analysis of the crossposted artefacts within the environment of each space

After the identification of all thematically-related crossposts with the changes that each underwent both as a result of the sign-maker's intervention (e.g., through addition of introductory writing) and of each platform's automatic reconfiguration of the posts, a fifth step needs to consider relations between each post and its context in each space. It involves the observation of the page/screen in each space where the crossposted artefact(s) is displayed and the analysis of the meanings it achieves in the specific environment.

The previous steps had mainly descriptive purposes, which served as a basis to identify (a) the spaces where the sign-maker is active, (b) her preferences in use among them for crossposting purposes, (c) all thematically-related artefacts involved in crossposting, and (d) the different crossposting practices. This step can finally begin to address the research questions mentioned earlier, namely (1) any possible changes in genre, meaning and form of the post, (2) the role of contextual modal configurations (e.g., the platform's layout, font and colour palette) in shaping these recontextualizations, and (3) any resulting changes in the sign-maker's shaping of his/her relation with the audience in each space. For a more in-depth analysis, this fifth step needs to be integrated with an observation of the broader activity in each space, also considering other non-thematically-related posts, and through comparison of the activity among spaces, so as to identify more regular patterns, in terms of the sign-maker's preferences in shaping crossposts and relation with audience in each space (this is done by way of example in the examined case, by mentioning briefly similar patterns in other Facebook posts, in the discussion concerning Figure 13 below).

As to Cass' example, while the sequencing of the photos in the blog post (Fig. 2) shows a story chronologically, through positioning and through the change in the daughter's face expressions, serious in the first, smiling in the last photo – on Instagram these shape a recollection of visual memories laid out with other photos portraying family participants and their actions in occasions not related to the ear-piercing event. In this, the blogger's Instagram page recalls the genre of the family photo album. The photos' relation to the event of ear-piercing is not foregrounded, so it might not be immediately grasped by viewers of Cass' Instagram page. Indeed, the photo with the caption "done!" (Fig. 8) and the one with "she's looking very grown up today" (Fig. 10), when viewed individually on Instagram do not refer explicitly to the event. This is in line with the family photo album genre, which is usually shown to viewers (usually family and friends) supplemented by a spoken recount of the circumstantial events surrounding the taking of the pictures. Although public, the shaping of the genre of the Instagram page opens to an intimate, familial relation with the blogger.

On Pinterest, the image of the post is displayed as a thumbnail that indexes the blog post on a thematic board and Cass has tagged it thematically as "Parenting advice and support". The layout afforded by the platform shapes the page following the genre of the noticeboard. Here, Cass' pins frequently combine images and writing (Fig. 12), thus she uses the affordances of the space to shape distinctively the genre of her pins as advices and tips. In addressing the viewer (by means of "you" in the pins), yet without displaying images representing family participants, hence without offering visual insights into Cass' personal environment, the relation with viewers entexted in the pins is more at a social than a familial distance in this case, although within specific social groups of interest (parenting).

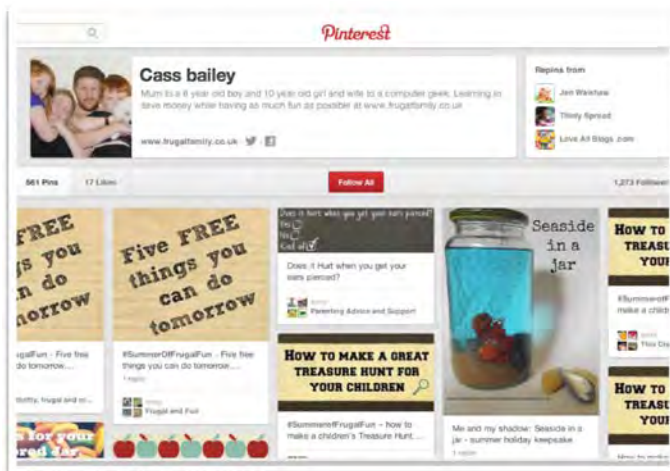


Fig. 12 - The blogger's Pinterest page where the image of the ear-piercing event is displayed

Twitter affords only writing in tweets, with other modally-composed artefacts (such as videos and photos) displayed as written hyperlinks. In the formulation of her tweets (in Fig. 9 and 11), the captions' original anaphoric reference (i.e., "she") to the daughter's face portrayed in the Instagram and Facebook picture is turned into a cataphoric personal reference to the content of the tweeted link. It functions as an anticipatory device, which triggers followers' curiosity and prompts them to access the link to see the reference. When twitting a link to a picture or to the blog post, Cass' tweets function generically as announcements. By tweeting the title of the blog post (Fig. 5), Cass triggers expectations for an argumentative text in the blog post, while the latter is in fact a narrative.

Facebook displays any posted webpage by indexing its title, website address, one of its pictures, and the very first lines of its body text. The layout of a webpage posted on Facebook resembles the genre of a "news bite" (Knox 2009), i.e., of news as published on an online newspaper homepage. Clearly, the blogger is aware of the multimodal configuration afforded by Facebook; knowing that the title and the link of the blog post will be displayed automatically, she does not need to type them in her status; rather, she chooses to personalize the post introducing it with a written exclamation, i.e., *She did it!* (Fig. 3) using cataphoric cohesive ties of reference and substitution, which can raise readers/viewers' curiosity towards the posted content. Compared to the argumentative title of the blog post, the exclamation is personal and, by referring to a past action, it re-frames the post narratively. So, not only does the genre change but also does the discursive function of the title; indeed, most of Cass' Facebook reposts are personal, frequently inviting interaction from the audience. Examples of this include: (1) a photo reposted from Instagram portraying her children eating ice cream, posted on Facebook on July 24th with the typed introduction "This month is Ice Cream month, so it would be rude not to have a lick – what's your favourite flavour?"; (2) the reposting of another blog post (with an original impersonal title: "Ear piercing for boys – yay or nay."), reposted on Facebook on 4th August reframing it personally through the typed introduction "I'm after your opinions on the blog today"; (3) another Facebook reposting of a blog post (always impersonally titled "Snowballing.") on 7th August introduced by "If you're paying off debts, have you tried snowballing to get there quicker?" (Fig. 13).



Fig. 13 - A Facebook crossposting of a blog post inviting interaction from the audience

When recontextualized, the textual materials related to the ear-piercing event undergo a process of “re-geneing” (English 2011), in that they are assigned a different genre in each space they are reposted. The assignment of a new genre through recontextualization is done both as a consequence of the different functional load attributed to each mode in the affordances of each social networking site and through the sign-maker’s aware use of these affordances in personalizing each instance of crossposting. The long vertical multimodal display afforded by the blog is shaped by Cass in the blog post as an argumentatively framed multimodal narrative. The image-based affordances of Instagram are used to shape her Instagram page as a personal photo album, while she employs the hyperlinked image-based affordances of Pinterest to shape her pins as advices and tips. The written-based affordances of Twitter are used to shape Cass’ tweets as announcements triggering the audience’s curiosity to access further content, while the distinctive “image+writing+layout” resources afforded by Facebook enable Cass’ newsbites to reshape her blog post story dialogically and personally.

Within each space the individual artefacts make meaning together with the others on that page while linking to other spaces as well. The blogger seems well aware of that and uses the affordances of each space differently to maximize their communicative effect. Judging from this instance of crossposting, her online presence looks very cohesive, so that it cannot be said that her representations project different identities in the different spaces; however she does shape her presence as discursively different in each space, i.e., as more or less personal and dialogic, as either anticipatory, argumentative, narrative or more counselling like. In this sense it seems that, in the very few clicks needed to select, edit and repost each artefact in other spaces, Cass is able to reshape their genre and discursive function to suit the particular relation with the audience that she has established in each environment.

Combined with the others, this final analytical step can then provide insights into any possible changes in meaning, form, discursive function and genre of the crossposted artefacts and into how these changes shape differently the sign-makers’ relation with the audience in each space. Further investigation of the other artefacts and previous posts in each space, and comparison among spaces, can provide a broader picture of the sign-makers’ preferences in shaping his/her online presence.

8. Concluding remarks

The paper has presented a 5-step analytical framework for the investigation of the phenomenon of crossposting specifically aimed to (a) trace a sign-maker’s interconnected online presence, (b) determine preferences in the use of the crossposting directionality afforded by the different spaces, (c) identify different crossposting practices, (d) analyse changes in meanings, forms and genre that each crossposted artefact undergoes in other spaces, and (e) examine how the sign-maker’s crosspost-

ing combines with the multimodal affordances of each platform to shape identity, discursive functions and relations with the audience differently in each space.

The very mundane instance of digital remediation used to exemplify the application of the framework suggests that transmedia storytelling and transmedia franchise are no longer the exclusive realm of mass media, film industry and corporate productions. Cass' example suggests that the transformative dissemination of one's texts through different spaces has become part of an everyday sign-making ecology. Other uses of the crossposting affordance are rising, such as the posting of web images and videos as a comment or reply to a friend's Facebook post.

We increasingly make meaning multimodally in online environments. Relations and identities here are "entexted" rather than enacted. And can be entexted through edit and re-use of our and others' previously made texts. Brief text input is needed to reframe functions and genre, and hence the way we shape our relations with others. The possible changes in habitus and the related social (semiotic) implications of such a new interconnected semiotic and media landscape can hardly be predicted. The very early analysis presented above has aimed only at drawing attention to an increasingly frequent and widespread form of contemporary sign-making. Thorough and in-depth analysis is needed not only to refine and adjust the 5-step framework on the basis of different research questions, but also to understand the phenomenon of crossposting and to trace possible social implications.

While traditional (offline) forms of sign-making generally require production from scratch of texts in each context (even when re-narrating an event to a different audience, for example), such an interconnected online presence requires minimum production from scratch while promoting maximum dissemination of regenerated signs in different spaces, to different audiences, shaping different communicative functions and social relations with minimum intervention. This traces a shift from production to re-use and might imply a redefinition of the requirements needed for successful communication. It is hoped that the analytical framework presented here can serve as a flexible and adaptable tool to shed some light onto this new and far-reaching phenomenon.

References

- Beddows Emma (2012), "Buffy the Transmedia Hero", *Colloquy. Text Theory Critique* 24, 143-158; <http://artsonline.monash.edu.au/colloquy/download/colloquy_issue_twenty-four_/beddows.pdf> (09/2014).
- Bernstein Basil (1996), *Pedagogy, Symbolic Control and Identity. Theory, Research, Critique*, London, Taylor and Francis.
- Bolter J.D., Grusin Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Domingo Myrrh, Kress Gunther, O'Connell Rebecca, Elliott Heather, Squire Corinne, Jewitt Carey, Adami Elisabetta (2014) *Development of Methodologies*

- for *Researching Online: the Case of Food Blogs*, NCRM Working Paper, London, NCRM; <<http://eprints.ncrm.ac.uk/3704/>> (10/2014).
- English Fiona (2011), *Student Writing and Genre: Reconfiguring Academic Knowledge*, London-New York (NY), Continuum.
- Hodge Robert, Kress Gunther (1988), *Social Semiotics*, Cambridge, Polity; Ithaca (NY), Cornell UP.
- Hurst Matthew, "Social Media 101: Why Not to Cross-Post the Same Message", <<http://www.matthewhurst.com/2011/07/why-you-shouldnt-cross-post-the-same-message/>> (09/2014).
- Jenkins Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York (NY), New York UP.
- Knox J.S. (2009), *Multimodal Discourse on Online Newspaper Home Pages: A Social-Semiotic Perspective*, Sydney, University of Sydney.
- Kollock Peter, Smith M.A. (1996), "Managing the Virtual Commons: Cooperation and Conflict in Computer Communities", in S.C. Herring (ed.), *Computer-Mediated Communication: Linguistic, Social, and Cross-Cultural Perspectives*, Amsterdam, John Benjamins, 109-128.
- Kress Gunther (2010), *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London, Routledge.
- Lemke Jay (2005), "Multimedia Genres and Traversals", *Folia Linguistica* 39, 1-2, 45-56.
- (2009), "Multimodal genres and Transmedia Traversals: Social Semiotics and the Political Economy of the Sign", *Semiotica* 173, 283-297.
- Scolari C.A. (2009), "Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production", *International Journal of Communication* 3, 586-606; <<http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477/336>> (09/2014).
- Scolari C.A., Jiménez Manel, Guerrero Mar (2012), "Narrativas transmediáticas en España: cuatro ficciones en busca de un destino cross-media", *Comunicación Y Sociedad* 25, 1, 137-164.
- Sweeney Kathleen (2010), "Transmedia Remix", *Afterimage* 38, 3, 2-3.
- Trapolino Cristina (2014), "Auto-Cross-Posting in Social Media Makes Me Want to Set Things on Fire", <<https://plus.google.com/+ChristinaTrapolino/posts/GPW1j7JEn2y>> (09/2014).
- van Leeuwen Theo (2005), *Introducing Social Semiotics*, London-New York (NY), Routledge.

Multimodal Aspects of Corporate Social Responsibility Communication

Carmen Daniela Maier
Aarhus University, Denmark (<cdm@asb.dk>)

Abstract

This article addresses how the multimodal persuasive strategies of corporate social responsibility communication can highlight a company's commitment to gender empowerment and environmental protection while advertising simultaneously its products. Drawing on an interdisciplinary methodological framework related to corporate social responsibility (CSR) communication, multimodal discourse analysis and gender theory, the article proposes a multimodal analysis model through which it is possible to map and explain the multimodal persuasive strategies employed by Coca-Cola company in their community-related films. By examining the semiotic modes' interconnectivity and functional differentiation, this analytical endeavour expands the existing research work as the usual textual focus is extended to a multimodal one.

Keywords: corporate social responsibility, discourse analysis, environmental protection, gender empowerment multimodality

1. Introduction

Carroll and Shabana claim that “the idea that business enterprises have some responsibilities to society beyond that of making profits for the shareholders has been around for centuries” (Carroll and Shabana 2010, 85). However, in the contemporary context, this idea has rapidly developed in ways that might have been difficult to imagine or anticipate even a few decades ago. Engaging in CSR activities and communicating transparently about them are no longer optional steps that a company might take in its race for profit. It is no longer possible to avoid taking those steps without damaging reputation, image, competitive advantage and ultimately successful survival.



One of the main explanations of this rapid-paced development is to be found in the enhanced environmental awareness of the contemporary generations of multiliterate consumers who have access and expertise to understand and employ communicative means and strategies across multiple semiotic modes and media. Actually, environmental concerns pervade all contexts of contemporary life, and the urgency of these concerns is mirrored in the extensive and diversified communication related to them:

An increasing range of multimodal texts surfaces continuously in various media in order to facilitate public understanding of irreversible environmental changes, to educate future generations in ecoliteracy, to promote green or disclose greenwashed corporate images and practices, to entertain, to inform and facilitate appropriate actions as well as responses. (Maier and Cross 2014, 109)

In this context, the communication of greening practices of companies in the wider responsibility system has also diversified dramatically in terms of the employed discourses, genres and media. This diversified communication of greening practices represents an important part of CSR activities and it is closely linked to another aspect of CSR, namely the communication of companies' concern with gender issues.

Intending to clarify some relevant aspects of how the environmental and gender issues are communicated in corporate context, this study is focused on how a major company, Coca-Cola, communicate their involvement in society in order to enhance their image and reputation among their customers, employees and other stakeholders. More in detail, the main research questions addressed in the present paper are: what kinds of values are articulated in their CSR communication? How is the communication of these values intertwined with advertising strategies?

In this context, a multimodal approach offers the possibility to analytically separate the semiotic modes that are co-deployed in the communication of specific persuasive aims, to show the modes' meaning-making individual roles and to explain how their interrelations contribute to discursive transformations of reality in the chosen data. Certainly, the main task of any multimodal analysis is to highlight how the patterned interplay of semiotic modes is used strategically to project a certain version of reality.

Due to the length of this article, the analysis will be focused only on selected communication strategies employed in one of the company's main CSR programs, namely, *5by20*. Launched in 2010, *5by20* is a program designed to empower five million female entrepreneurs throughout the company's global business system by 2020. The program has received *2013 Catalyst Award* for its outstanding accomplishments. According to the company's homepage, "hundreds of thousands of women around the world are building stronger businesses, families and communities" (*5by20* homepage, 2013) due to the

implementation of this program. The environmental initiatives are embedded in all their activities. Charlotte Oades, global director of Women's Economic Empowerment for Coca-Cola emphasizes their commitment when she claims that "we believe providing access to training, finance and support networks are the best ways to help women overcome barriers, unlock their untapped potential and build their business in a sustainable way" (*5by20* homepage, 2013).

As the company's *5by20* communication landscape is quite vast on their homepage (including numerous reports, fact sheets, infographics, interactive maps, stories, conversations, 62 films, etc.) this article will explore in detail only a series of seven community-related films created for this program. The selection of the seven films is primarily related to the overall scope of this qualitative analysis, namely to illustrate how a multimodal approach to discourse can contribute to a more detailed exploration of patterned persuasive strategies related to the communication of CSR. As we shall see below, these films have a recurrent discursive schema and therefore the number of the selected films is related also to the length and not only the scope of the article. After the presentation of data and methodological tools, the persuasive communication of strategically selected knowledge about the social actors, actions, space and time from these films will be explored in the next part of the article from a multimodal perspective.

2. Data

Generally, the community-related films, similar to "The making of" corporate films (Maier 2014b), share with the documentary genre several traits: organizing logic, evidentiary editing, and a prominent role of speech directed at the viewer (Nichols 2001). Simultaneously, these films are different from the traditional documentary genre because they promote both the company and its product. Actually, the characterization of "The making of" films which documents the birth of a commercial, suits the community-related films too because a distinctive feature of this genre is also a tension between a sober documentary discourse and recurrent persuasive discursive strategies.

Each of the chosen community-related films reveals this kind of tension. First of all, each of the films revolve around the life story of a woman empowered by the company: Preeti Gupta (a mother, wife and rural shopkeeper from Agra, India), Malehlohonolo Moleko (bakery owner, shop keeper and mother from Vander Bijlpark, South Africa), Zilda Barreto (recyclables collector, mother, grandmother and wife from Rio de Janeiro, Brazil), Maya Ibrahim (mother, wife, bottle recycler from Manado, Indonesia), Teresita Antonio (shop keeper, mother and wife from Palawan, Philippines), Bernardita Ribamonte (shop keeper, mother and grandmother from Palawan, Philippines), and Margaret Kungu (mother, wife and mango farmer from Sagana, Kenya). Secondly, in each of the films, the company, its representa-

tives, products and activities are persuasively shown as being involved in these women's lives in an unprecedented way. The recurrent discursive schema is rather simple. The initial problems are explicitly related to the utter poverty of powerless women and to an indifference towards environment when survival is at stake. The traditional solution to the first problem has always been the hard and relentless work of these women, but it has had rather problematic outcomes: poverty perpetuation and environmental deterioration. The solution offered by the *5by20* program is revealed to solve these problematic outcomes because through the financial and educational empowerment of these women, sustainable communities that have also the environment in focus are built all over the world.

The transcription and analysis of these data has been made by segmenting each of the films at the level of shots and by using the analytical parameters mentioned above, namely social actors, social actions, time and space, in order to reveal some of the multimodal persuasive strategies employed in the CSR communication of the company. In the present analysis the focus has been on the interplay of images, speech and written texts. The table below exemplifies the method employed for recording the transcription and analytical results.


Shot Time	Visual attributes	On & off screen verbal components	Social actors and actions	Time and space
 00:27	Long shot Background (squalid environment) Middle ground (solar panes on the roof) Foreground (huge Coca-Cola billboard)	Off screen: Preeti Gupta's words <i>I think Coca-Cola has made a huge contribution to us</i>	Company and Preeti Gupta Multimodal presentation of the company: visual representation enhanced by concurring verbal evaluation: <i>huge</i> Cognitive reaction of Preeti Gupta: <i>I think</i>	Multiple contrasting visual evaluations Temporal synchronization: past and present/future Spatial contrasting evaluations: old squalid living quarters, new solar panes and billboard

Table 1 - Sample from the table with the multimodal transcription of *Preeti Gupta* film

3. Theoretical framework and methodological tools

The multimodal analytical work meant to map and explain multimodal persuasive strategies employed by Coca-Cola in their CSR communication draws on an interdisciplinary methodological framework related to CSR communication, multimodal discourse analysis, gender studies and environmental communication.

As far as environmental communication is concerned, the research background for this study includes a wide range of theoretical perspectives and data: comparative analysis of environmental business discourses (Rutheford 2006), analysis of green corporate marketing (Moschini 2007; Maier 2011a and 2012a) genre analysis of corporate environmental reports (Skulstad 2008), critical historical analysis of political discourses about environmental issues (Reisigland and Wodak 2009), analysis of green advertising (Hansen 2010),

multimodal discourse analysis of online learning resources (Maier 2010), etc. The concept of “environmental discourse” adopted here is related to Mühlhäuser and Peace’ understanding of it (2006). According to them, environmental discourse refers to “the linguistic devices articulating arguments about the relationship between humans and the natural environment” (Mühlhäuser and Peace 2006, 458). Certainly, it is necessary to extend this definition through a multimodal perspective because the data explored in this study includes several other semiotic modes apart from language.

We have always communicated multimodally, namely through several semiotic modes apart from language, but the long standing focus on language as a starting point in traditional research has hindered the exploration of all semiotic modes and their meaning-making interplay for quite a long time. However, during the last two decades, it has been acknowledged that we need to avoid a partial view on communication and to explore how “people orchestrate meaning through their selection and configuration of modes” (Jewitt 2009, 15). The potential of multimodal research has been demonstrated in studies about various contexts from art to business and politics. In the study of corporate communication, multimodal approaches have been employed for investigating issues related to advertising (Kress 2010; Kress and van Leeuwen 2001; Machin and van Leeuwen 2007; Stöckl 2004), trans-media franchises (Lemke 2009), multimedia resource kits (Maier 2008a, b), corporate films (Thibault 2000; Maier 2011b), corporate communication in general (Maier 2012b, 2014a), etc.

As the purpose of any multimodal investigation is to understand how the semiotic modes and their intermodal relations recontextualize social reality in complex texts, a social semiotic perspective upon discourse has also been adopted. According to Kress and van Leeuwen, “discourses are socially constructed knowledges” (Kress and van Leeuwen 2001, 4) and, from this point of view, “knowledge is selective, and what it selects depends on the interests and purposes of the institutions that have fostered the knowledge” (van Leeuwen 2005, 109).

Van Leeuwen’s conceptual framework lies at the core of the analytical work of this study. When analysing discourse, van Leeuwen (2008) explores how reality is recontextualized or transformed in various texts through selection of knowledge in processes of *inclusion* (*identification, functionalization, passivation, association, etc.*), *exclusion, rearrangement, addition* (legitimations and evaluations) and *substitution* (*generalization and symbolization*). Indeed, if social actors are included or excluded from a discourse, this has a transforming impact upon how a specific social practice is recontextualized. In connection with this process, van Leeuwen shows that “some exclusions leave no traces in representation, excluding both the social actors and their activities” (van Leeuwen 2014, 277). However, when social actions or their consequences are included and only some social actors are excluded, “the

exclusion does leave a trace” (van Leeuwen 2014, 278), and questions about the identity and roles of those excluded actors are bound to appear. Reality is definitely altered when certain categories of actors are excluded from the discursive representation of that reality and such processes can also prevent understanding how specific social practices actually take place. The processes through which the order of events is rearranged in the discourse in order to suit certain communicative purposes contribute to the alteration of the reality too. When social actors are included in discourse through processes of *identification* and *functionalization*, they become more prominent in the discursive representation as they are identified in terms of both their particular identities (race, age and gender) and their occupations. So, while through *functionalization*, their identity is represented “in terms of an activity, ... for instance an occupation or a role” (van Leeuwen 1996, 54), through *identification*, social actors are individualized “in terms of what they, more or less permanently, or unavoidably are” (van Leeuwen 1996, 54). If they are represented through processes of *passivation*, then their role in a social practice is backgrounded because they are represented as being “at the receiving end of it” (van Leeuwen 2008, 33). The process of *substitution* also affects the representation of social actors because substitutive processes such as a *generalization* imply a form of abstraction, namely “they abstract away from the more specific micro-actions that make up actions” (van Leeuwen 2008, 69) highlighting the impact of the social actors involved in those actions or glossing over their responsibility. Furthermore, through a process of *symbolization*, social actors can be conferred heroic proportions. In the case of this transformative process, they are represented “as participating, at the same time, in more than one social practice” (van Leeuwen 2008, 47) as, for example, in one of these films where the empowered women characterize themselves as “the saviours of the world” (*Zilda Baretto* film). In order to be represented as a homogeneous group, “an alliance which exists only in relation to a specific social action or set of activities” (van Leeuwen 2008, 39), social actors can also be recontextualized through processes of *association*. In the process of recontextualization, reality is also transformed through the *addition* of legitimating or evaluating (multimodal) elements which depend on the specific communicative purposes connected to a discursive representation.

A wide range of research work has been done upon how discursive choices can produce evaluative effects which influence attitudes and practices in relation to women; among others, Cameron (2009), Eckert and McConnell-Ginet (2007), Holmes (2008), Meyerhoff (1996), and Tannen (1994). As a gender researcher argues, “our discourse is drenched in gender” (Holmes 2008, 26). Therefore, the key issue of gender is addressed in this study in close connection with the social semiotic understanding of discourse. The necessity is obvious because investigating gendered discourse “entails con-

sideration of the interaction between individual agency and the larger constraining social structures within which that agency is enacted” (Holmes and Marra 2010, 4).

In what follows, the focus will be on how the relevant social actors and social actions are recontextualized in the filmic discourse because the main analytical aims of the study are related to revealing the persuasive communicative strategies that are employed in order to highlight the corporate impact on building sustainable communities.

4. Social actors and actions – from gender empowerment to environmental protection

The ways in which each category of social actors are included in the *5by20* films facilitate the communication of specific knowledge about them and the social practices they are involved in.

First of all, the identity of each empowered woman is established linguistically through her full name superimposed on the first shots and through functionalization: she is a business owner. All women are also identified through visual and verbal individualization. They are visually categorized in terms of race and age in various types of shots, but mostly close ups, usually maintaining eye contact with the viewers while telling their life story. The strategic usage of recurrent close-ups performs a relevant persuasive function. First of all, these shots are meant to minimize the distance between the represented social actors and the viewers of these films because the represented social actors and the viewers are visually brought in close proximity to each other. Furthermore, together with the women’s accompanying words and the way in which these words are uttered, these close-up shots are supposed to contribute multimodally to the overall persuasive effect of the whole film. The individualization is also realized through their words, for example as in the self-identification of a 77 years old Filipino grandmother who presents herself as “the sole breadwinner of my family” (*Bernardita Ribamonte* film).

They are also represented as homogeneous groups with common purposes and backgrounds both through visual associations and verbal generalizations and symbolizations. For example, Zilda Baretto’s words, “we are earth’s saviours” which she utters in a medium close up, are followed off screen by her proud statement “we are the saviours of the world” which accompanies a long shot of Brazilian women rejoicing in their work as recyclables’ collectors, and then a medium shot of the women smiling and holding each other (*Zilda Baretto* film). In the same film, Zilda’s concrete actions are substituted by a generalization: “We take care of the environment and that means health for everyone”. Consequently, their identity is no longer uniquely represented by their race, age or gender, but it is primarily related to their activities that have a positive impact on the environment.

The empowered women are presented as having specific relations to the other main social actors in order to strengthen the identity change representation chosen by the company. As far as the husbands are concerned, visual and verbal passivations are the preferred strategies of their visual representation. They are visualized either with the back towards the camera, in long shots or in shots which puts them in an inferior position, as in the one in which a bigger wife embraces a smaller husband. The verbal passivation is subtler, because it is implied through the stronger role of the woman in the household: men have to be helped. For example, while still acknowledging the traditional status of a wife, a woman confesses “as a wife, it is a big thing to be able to help my husband” (*Teresita Antonio* film).

Apart from the empowered women and their husbands, the other main social actors included in the films are the representatives of the Coca-Cola company. Both the company and its representatives are multimodally foregrounded. First of all, the identity of the company’s representatives included in these films is established linguistically through their full names superimposed on the first shots and through functionalization as, for example, “corporate communication manager”. They are also visually categorized in terms of race and age in mainly close up and medium shots maintaining eye contact with the viewers while explaining the company’s role in the women’s lives. It might be relevant to highlight that all the company’s representatives appearing in the films are also women. Visually, the company’s colour, logo, products appear recurrently in each film. Most of the empowered women whose lives have been improved by the company wear symbolically the red Coca-Cola clothes. Verbal and visual relational identification with the company and physical identification of the company are multimodal promotional strategies employed recurrently in these films in order to reinforce the major role of the company in the lives of the empowered women. One of the women, Malehlohonolo Moleko, says “that is my dream” (*Malehlohonolo Moleko* film) and in the next shot with a Coca-Cola container-shop, the color and logo are the first things to be seen. So, the dream can be equated with Coca-Cola. Such multimodal connections across shots push the discourse of women empowerment into plain advertising. The end of each film with the animated drawing of the Coca-Cola bottle accompanied by the company’s promotional words, “every bottle has a story, open happiness”, links once again multimodally the women’s life stories with the company and its products. The films’ continuity is in fact secured not only due to the rather thin narrative thread, but because the shots are linked multimodally through the company’s presence.

Choosing these means of multimodal representation, the selection of knowledge related to social actors contributes both verbally and visually not only to the discursive allocation of specific roles and the communication of specific values, but also to the communication of the changes undergone by

these roles and values with the concrete help of the company. The present situation of the women is verbalized through a series of *cognitive reactions* and rather *negative evaluations* of family members. For example, a family member confesses that “in our family, *we think* Maya is *a bit crazy* because she is *so ambitious*” (*Maya Ibrahim* film). However, the empowered women use only *affective reactions* and *positive evaluations* when talking about their life changing experiences provoked by the company’s initiatives: “*It feels so good* to have your own business”. The women’s cognitive reactions are related to the company’s influence and are also accompanied by positive evaluations: “*I think* Coca-Cola has made a *huge* contribution to us” (*Preeti Gupta* film). See Figures 1 and 2. The *legitimations* that colour the communicated actions reinforce the values attributed to the interrelations between the company’s initiatives, women empowerment and environmental protection. For example, one of the company’s representatives claims that “the reason why we are doing this is because we would like to build sustainable communities” (*Teresa Antonio* film). The direct involvement of the company in environmental protection activities is not visualized, but it is addressed implicitly through the way in which the women empowered through the financial and educational support of the company talk about the environment and their responsibility towards it.



Fig. 1 - *Preeti Gupta* film, shot 1



Fig. 2 - *Preeti Gupta* film, shot 2

Even time is manipulated multimodally in order to provide opportunities for the enhancement of the promotional touch. For example, verbally, in the temporal *rearrangement* manifested in Preeti Gupta's words: "The most important moment in my life was when I started my own shop" (*Preeti Gupta* film). These words communicate implicitly also the change of life priorities (with marriage and children taking a secondary place) caused by the company's involvement in her life. Visually, several temporal *synchronizations* materialized through spatial juxtapositions serve a similar promotional role. For example, in the same shot with Preeti Gupta talking, a cow is placed in the background and a Coca-Cola crate in the foreground, suggesting the past and the present/future of the empowered woman.

The space to which the social actors belong is marked by visual and verbal contrasting evaluations in each film. Long shots of seemingly unspoiled Eden like nature or close up shots of fresh fruits are combined with desolating long shots of polluted environment or close up shots of polluting objects. Consequently, through this choice of shots, the environment is not visualized as a background and it is thus foregrounded as a context in which social practices can take place. Verbally, contrasts are used in order to highlight the positive effect of the women (and implicitly the company) upon the environment: "She brought together a business solution to *this dry area* that grows this crop" (*Margaret Kungu* film). The sustainable business environment is foregrounded through multimodal contrasting evaluations. In *Preeti Gupta* film, the multimodal contrasting evaluation has several temporal and spatial layers: in the background, a squalid thin roof with some persons walking under it, in the middle ground on another roof, some solar panels, and in the foreground, on the bricked wall of the roof with the solar panels, a huge billboard on which a young beautiful woman is drinking a bottle of Coca-Cola while looking at the company's logo in front of her. On this shot, Preeti Gupta's words, "I think Coca-Cola has made a huge contribution to us" are superimposed.

It thus becomes evident that the physical identification and naming of these empowered women who talk so positively about the company confirm that the company is interested in minimizing the distance not only between the viewer and those women, but also between the viewer and the company. The multimodal direct address not only explicitly acknowledges the viewers as verbal direct address also does, but it also establishes an imaginary contact with the viewers, demanding something from them: to acknowledge the company's initiatives and results, and to become a part of them. At the same time, the selection of discursive processes through which men are backgrounded and local decision makers are completely excluded, is also motivated by the company's specific communicative purposes. Apart from contributing to the reinforcement of women's power to decide their fate and the fate of their environment, these discursive processes of backgrounding and exclusion might be also interpreted as a way of placing the blame for the damaging treatment of women and environment in the past and outside the company's past responsibilities.

5. Conclusions

As demonstrated in this explorative multimodal analysis, the company communicates in the *5by20* community-related films how its CSR initiatives contribute to gender empowerment and environmental protection while promoting not only these initiatives but also its products. The women empowerment is multimodally communicated as a means of facilitating the transitions of women from powerless patients to confident agents that envision themselves as responsible citizens of the world and that contribute to environmental protection through building sustainable communities. By employing all the presented multimodal discursive strategies, apart from communicating changes of identities, of gender roles and of attitudes towards the environment, the films foreground Coca-Cola's core values related to human and environmental resources. The overall aim of their communicative endeavours is to provide an image of a company whose present and future community-related activities rely on values of global sustainability both in terms of enhanced awareness and recurrent initiatives. These values are articulated in their CSR communication by revealing both the company's concern with building awareness about sustainable communities and the concrete practices that the company is involved with at community level in order to insure a greener future for the whole planet. On the other hand, this documentary-like representation of the positive and concrete impact on local communities of their CSR solutions for individual enterprises is continually intertwined with advertising strategies as the company's logo and products are constantly visualized in various ways.

The present qualitative study which is focused on exemplifying the multimodal approach does not claim to provide a full-fledged analysis of all the

meaning-making strategies employed across semiotic modes in the company's community-related films. In this article, I have suggested ways in which the multimodal approach can be employed on a small multimodal corpus. Certainly, this analytical work can clearly be followed by a quantitative exploration of all the similar community-related films of the same company or of several companies. Apart from this, a more detailed analysis of a single film could also be attempted on the basis of the present study. In such an analysis, the focus could be not only at the level of the modes' meaning-making interplay, but also at the level of the sub-modes (Stöckl 2004) that can construct a semiotic mode and at the level of their distinct features too.

Such approaches are still underrepresented in academic research although various similar films have already become well-established genres in corporate communication. Therefore, we may say that it is definitely relevant to continue the detailed multimodal analysis of such genres in order to reveal how the tension between a pretence of an "objective" recount of a documentary and the strategies of the promotional discourse of a commercial is persuasively and recurrently used in contemporary corporate communication.

References

- Cameron Deborah (2009), "Theoretical Issues for the Study of Gender and Spoken Interaction", in Pia Pichler, E.M. Eppler (eds), *Gender and Spoken Interaction*, London, Palgrave Macmillan, 1-17.
- Carroll A.B., Shabana K.M. (2010), "The Business Case for Corporate Social Responsibility: A Review of Concepts, Research and Practice", *International Journal of Management Reviews* 12, 85-105; <<http://www.stakeholderresearch.com/documents/sra-business-case-social-responsibility.pdf>> (10/2014).
- Eckert Penelope, McConnell-Ginet Sally (2007), "Putting Communities of Practice in their Place", *Gender and Language* 1, 1, 27-37.
- Hansen Anders (2010), *Environment, Media and Communication*, London, Routledge.
- Holmes Janet (2008), *Gendered Talk at Work: Constructing Gender Identity Through Workplace Discourse*, New York (NY), John Wiley & Sons Ltd.
- Holmes Janet, Meredith Marra (2010), "Femininity, Feminism and Gendered Discourse", in Janet Holmes, Meredith Marra (eds), *Femininity, Feminism and Gendered Discourse: A Selected and Edited Collection of Papers from the Fifth International Language and Gender Association Conference (IGALA5)*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 6-21.
- Jewitt Carey (2009), "An Introduction to Multimodality", in Id. (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London, Routledge, 140-150.
- Kress Gunther, van Leeuwen Theo (2001), *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold.
- Kress Gunther (2010), *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London, Routledge.
- Lemke Jay (2009), "Multimodality, Identity and Time", in Carey Jewitt (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London, Routledge, 140-150.

- Machin David, van Leeuwen Theo (2007), *Global Media Discourse. A Critical Introduction*, London, Routledge.
- Maier C.D. (2008a), "Instruction and Argumentation in Kodak's Advertising Practice: A Multilevel Analysis of 'The Difference'", *Hermes – Journal of Language and Communication Studies* 40, 83-100; <<http://download1.hermes.asb.dk/archive/download/Hermes-40-6-net-Maier.pdf>> (10/2014).
- (2008b), "Multimodal Communication of Specialized Knowledge in Interactive Corporate Materials", *The International Journal of Learning* 14, 2, 109-115.
- (2010), "Fostering Environmental Knowledge and Action Through Online Learning Resources", *Designs for Learning* 3, 1-2, 70-83; <http://www.designsforlearning.nu/10/no1_2/DFL_0102_10_maier.pdf> (10/2014).
- (2011a), "Communicating Business Greening and Greenwashing in Global Media: A Multimodal Discourse Analysis of CNN's *Greenwashing* Video", *International Communication Gazette* 73, 1-2, 165-177.
- (2011b), "Knowledge Communication in Green Corporate Marketing: A Multimodal Discourse Analysis of an *Ecomagination* Film", in K.L. O'Halloran, B.A. Smith (eds), *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains*, London, Routledge, 153-169.
- (2012a), "Closer to Nature: A Case Study of the Multifunctional Selection of Moving Images in an Environmental Corporate Film", *Multimodal Communication* 1, 3, 233-250.
- (2012b), "Multimodality in Corporate Communication", in C.A. Chappelle (ed.), *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, New York (NY), John Wiley & Sons Ltd; <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781405198431.wbeal0843/abstract>> (10/2014).
- (2014a), "Stretching the Multimodal Boundaries of Professional Communication", in Vijay Bhatia, Simon Bremner (eds), *The Routledge Handbook of Language and Professional Communication*, London, Routledge, 40-50.
- (2014b), "Multimodal Analysis of New Corporate Genres", in C.D. Maier, Sigrid Norris (eds), *Interactions, Images and Texts: A Reader in Multimodality*, Berlin, Mouton de Gruyter, 93-111.
- Maier C.D., Cross J.L. (2014), "A Multimodal Analysis of the Environment Beat in a Music Film", in Emilia Djonov, Sumin Zhao (eds), *Critical Multimodal Studies of Popular Discourse*, London, Routledge, 109-124; <<http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1417&context=sspapers>> (10/2014).
- Meyerhoff Miriam (1996), "Dealing with Gender Identity as a Sociolinguistic Variable", in V.L. Bergvall, J.M. Bing, A.F. Freed (eds), *Language and Gender Research: Rethinking Theory and Practice*, London, Longman, 225-252.
- Moschini Ilaria (2007), "Ecomagination: Natural Values at Work", *Textus* XX, 223-242.
- Mühlhäuser Peter, Peace Adrian (2006), "Environmental Discourses", *Annual Review of Anthropology* 35, 457-479.
- Nichols Bill (1991), *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington (IL), Indiana UP.
- (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington (IL), Indiana UP.
- Reisigl Martin, Wodak Ruth (2009), "The Discourse-Historical Approach (DHA)", in Ruth Wodak, Michael Meyer (eds), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London, Sage Publications, 144-161.

- Rutherford Paul (2006), "How Have International Business Discourses on the Environment Changed over the Last Decade?", *Global Social Policy* 6, 1, 79-105; <http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/22964/ssoar-gsp-2006-1-rutherford-how_have_international_business_discourses.pdf?sequence=1> (10/2014).
- Skulstad A.S. (2008), "Creating a 'Green' Image in the Public Sphere: Corporate Environmental Reports in a Genre Perspective", in Ruth Wodak, Veronika Koller (eds), *Handbook of Communication in the Public Sphere*, Berlin, Mouton de Gruyter, 181-201.
- Stöckl Hartmut (2004), "In between Modes: Language and Image in Printed Media", in Eija Ventola, Cassily Charled, Martin Kaltenbacher (eds), *Perspectives on Multimodality*, Amsterdam, John Benjamins, 9-30; <http://www.stoeckl.sbg.ac.at/Stoeckl/Publikationen_2_files/Stoeckl_2004_10-30.pdf> (10/2014).
- Tannen Deborah (1994), *Gender and Discourse*, London, Oxford UP.
- Thibault P.J. (2000), "The Multimodal Transcription of a Television Advertisement: Theory and Practice", in Anthony Baldry (ed.), *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*, Campobasso, Palladino Editore, 311-385.
- van Leeuwen Theo (1996), "The Representatin of Social Actors", in C.R. Caldas-Coulthard, Malcolm Coulthard (eds), *Texts and Practices – Readings in Critical Discourse Analysis*, London, Routledge, 32-70.
- (2005), *Introducing Social Semiotics*, London, Routledge.
- (2008), *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis*, New York (NY), Oxford UP.
- (2014), "The Representation of Actors", in Johannes Angermuller, Dominique Maingueneau, Ruth Wodak (eds), *The Discourse Studies Reader*, Amsterdam, John Benjamins, 272-282.

Data

- Bernardita Ribamonte, <<http://www.coca-colacompany.com/videos/the-coca-cola-company-5by20-bernardita-ribamonte-yt4c3v-8atg9g>> (10/2014).
- Malehlohonolo Moleko, <<http://www.coca-colacompany.com/videos/the-coca-cola-company-5by20-malehlohonolo-moleko-ytdg2cctjqkeu>> (10/2014).
- Margaret Kungu, <<http://www.coca-colacompany.com/videos/the-coca-cola-company-5by20-margaret-kungu-mama-njeri-ytpoxnbdsoog4>> (10/2014).
- Maya Ibrahim, <<http://www.coca-colacompany.com/videos/the-coca-cola-company-5by20-maya-ibraham-ytqvd7s8ktpy8>> (10/2014).
- Preeti Gupta, <<http://www.coca-colacompany.com/videos/the-coca-cola-company-5by20-preeti-gupta-ytw-kdxdqdr0>> (10/2014).
- Teresita Antonio, <<http://www.coca-colacompany.com/videos/the-coca-cola-company-5by20-teresita-antonio-yttqcbkyutv3m>> (10/2014).
- Zilda Barreto, <<http://www.coca-colacompany.com/videos/the-coca-cola-company-5by20-zilda-barreto-ytijpvgw-571w>> (10/2014).

Pervasive Technologies and the Paradoxes of Multimodal Digital Communication

Sandra Petroni

Università di Roma "Tor Vergata" (<sandra.petroni@uniroma2.it>)

Abstract

Contemporary societies are greatly challenged by paradoxes in all facets of life. Digital communication encodes and produces meaning by making use of these contradictory relations. In this contribution, three digital paradoxes will be presented. The first paradox is grounded in the process of remediation in digital settings which mirrors a contradictory double logic. Digital culture, in fact, wants both to multiply its media and to eliminate all traces of mediation. The second antinomy has its origins in the new concept of linguistic entropy: a structured information disorder that is regulated by usability and multimodality. In accordance with the second paradox, the third one stems from further processes that are framing, a multimodal resource, and linking, a hypertextual resource.

Keywords: entropy, linking processes, multimodality, paradox, (re-)mediation

1. Introduction

The aim of this contribution is to underline the fact that digital technology along with its affordances augment the presence of contradicting relations in contemporary societies and that multimodality should pay more attention to these antinomies, which are the bases of the representations and understanding of technology. This paper also seeks to provide some insights into how the pervasiveness of technology accelerates the upsurge of paradoxes in digital communication at a theoretical and conceptual level. There are, in fact, two crucial facets of our society where critical paradoxes find their origins. One facet is the massive presence of social media in our daily routines



and the other is the endless flow of information exchanged via networks. The description made by Castells (2001) of our present-day society as a “network society” perfectly depicts this process. In both aspects multimodality plays a fundamental role since it is impossible to conceive of digital social practices as represented exclusively by monomodal semiotic systems. Language is performative by nature inasmuch as it performs one’s thoughts and messages in the external world within actions, events and artefacts. In real life humans are the actors who perform their communicative actions; in digital space these actions are acted out through the mediation of technologies. This entails a further modelling process in which, once more, multimedial devices are embedded and the multimodal potential is exploited.

At the same time, digital communication also encodes and produces signs and meanings by making use of contradictory relations that are constantly augmented by the affordances (Gibson 1977) of pervasive social media and their simultaneous use of multimodal resources. And these affordances affect the way we negotiate mediated social practices since they act as ideological tools. This last complex issue will be investigated by using Kaplan and Haenlein’s framework (2010) in the following section, after presenting the transformation of our society into the Information(al) Society. Following on, three important paradoxes rooted in digital communication will be illustrated. The first paradox is grounded in the process of remediation (Bolter and Grusin 1999) in digital settings, which mirrors a contradictory double logic. Digital culture, in fact, wants both to augment its media (hypermediacy) and, simultaneously, to remove all traces of mediation (transparent immediacy). The second antinomy has its origins in the new concept of linguistic entropy (Petroni 2011): a structured information disorder that is regulated by usability and multimodality. In connection with the second paradox, the third stems from further processes that are framing (Kress and van Leeuwen 2006 [1996]), a multimodal resource, and linking, a hypertextual resource. The dichotomy between disconnection and connection is always present in digital texts and enhanced by the multimodal and hypertextual nature of digital settings. At this stage, uncovering these contradicting relations between semiotic resources and investigating their deep mechanisms are the first steps towards a future semiotic and multimodal interpretation of the phenomenological realities of digitality.

2. Information(al) Society and Social Media

Over the last decades we have been living in the age of digitality and witnessing the transformation of society into the Information Society. Castells (1996, 2001) identifies the reasons for this transformation in the shift from the Gutenberg Galaxy (McLuhan 1962) to the Internet Galaxy (Castells 2001) and ascribes to the Internet the role of main actor. The sociologist underlines

a difference between the “typographic mind” and the “network mind” produced in different social and cultural periods of the history of societies. The first one simulates the typographic-produced text, the result of a traditional linear process of encoding and decoding meaning, and the second is the result of a non-linear, network-like and multi-layered signs-making, reasoning and interpreting process that is evident in digital societies.

Networking as a social practice, applied to any representation of social organization, has re-shaped every area of human activity and society. Thanks to the network, we have created new systems of communication, new media and sources of information, new forms of political and cultural expression, new forms of teaching and learning, and new communities. Communication cuts across every field of knowledge. With the Internet being the medium through which information and knowledge are potentially accessible and shareable by all today, it represents *de facto* the pivot of the global world. The World Wide Web is a huge virtual environment where human beings communicate with each other without any space and time constraints, thanks to computer mediation. This allows the accumulation of knowledge to be diffused throughout the world, which in turn generates an increasingly complex system of information management and so on *ad infinitum*. In this context, processing information means generating new knowledge. Of course, the cultural sphere is involved in these changes. In fact, the close link that today exists between culture and productive forces is determined precisely by the existence of a knowledge-based information technology – what Castells defines as “informationalism” – that changes the way in which we produce ideas and contents and how we encode and decode them. We should consider ourselves members of this global society that is commonly defined as the Information Society. But the distinction Castells makes between the concepts of “Information Society” and “Informational Society” is worth noting. As the author claims,

... information is the portion of knowledge that human beings share with one another and it is the foundation of all intellectual and cognitive activities of societies. By contrast, the term Informational indicates the attribute of a specific form of social organisation in which information generation, processing, and transmission become the fundamental sources of productivity and power, because of new technological conditions emerging in this historical period. (Castells 1996, 21)

Social behaviours related to this complex process have very often generated different, and sometimes contradictory, phenomena in digital communication. On the one hand, for example, there is the need to share an international language and common codes in specific Internet domains; on the other, the wish to maintain our identity and to be ensured that information and knowledge can still reflect our Selves through our own language is wholly satisfied by choosing different languages and culture-bound codifications in other online environments.

So far, the use of the terms Internet or Web has been based on a general view of the phenomenon itself. But in order to better understand the role of digital technology in accordance with its evolution, it is necessary to make a distinction among different concepts that today are generically used to refer to the potentialities of this technology. They are Web 2.0, Social Media and User Generated Content (UGC). When the Internet was used by common people for the first time, it was simply a huge Bulletin Board System (BBS) allowing users to exchange information such as data, news and messages. At the end of the 1990s the extraordinary surge of websites, corporate webpages, e-commerce sites and personal blogs, forums, mailing lists etc. started to design new modalities of interaction mediated by computers, mainly known as Computer-Mediated Communication (CMC). All of this took place on a platform named Web 1.0 where the sign-maker, the content producer, was solely the conventional Author. With the advent of Web 2.0 in 2004, the transformation of the roles played by software developers and end-users had as a result the possibility of producing applications, and thus meaning, not individually but through an endless process of participatory and collaborative creation by enabling a form of content sharing that is totally different from, and more powerful than, the BBS. Web 2.0 is the platform for the evolution of social media, a group of Internet-based applications that are grounded in the ideological and technological foundations of Web 2.0 and that allow the production and exchange of UGCs, i.e. the several forms of media content that are free online and generated by users (e.g. collaborative projects like Wikipedia, blogs with the possibility to post personal comments, content communities like YouTube, social networking sites like Facebook, virtual game worlds, and virtual social worlds like Second Life). It is possible to state that the real networking potential identified by Castells in this medium is perfectly instantiated and exploited by social media, and this explains why today the “old” representations of networking – websites, portals, search engines etc. – integrate their layout with a social networking area.

Social media involve the simultaneous use of different media thanks to the potentialities of the new digital technologies. Multimodality, in turn, implies multimodality, that is to say how we encode and decode socially-situated meanings through the combination of diverse semiotic modes¹. It would be impossible to investigate semiosis and multimodality separately, since they feed each other and work jointly in meaning-making processes via media technologies.

¹ The majority of the studies concerning multimodality are based on Kress' paradigm and on his research conducted in the last decades (2003, 2010) also with van Leeuwen (2001, 2006), Jewitt, Ogborn and others (1996, 2001, 2005). Needless to say, this theory has been influenced by social semiotics which, in turn, stems from contemporary semiotics where Hjelmslevan meaning stratification, Peircean semiosis, and Hallidayan functional linguistics have played important roles.

Both meaning construction and the relative semiotic systems of representation blur, or rather blend, their boundaries: a continuous mechanism that is enhanced and endorsed by the affordances of the medium. Iedema, in his analysis of discourse as a multi-semiotic practice, emphasises that “the trend towards a multimodal appreciation of meaning making centres around two issues: first, the de-centring of language as favoured meaning making; and second, the re-visiting and blurring of the traditional boundaries between roles allocated to language, image, page layout, document design, and so on” (2003, 33). Semiosis, in terms of sign production, and multimodality are always intertwined in any human, social, and cultural discourse practice, but the mediation of new technologies within these practices and the influence of globalisation and informationalism have revised and re-shaped their relationship.

Given these premises, Petroni (2011) proposes to use the term “hypermodality” instead of traditional “multimodality” whenever we analyse digital artefacts through the multimodal approach. Already in 2002, Lemke makes use of this term stating that

hypermodality is more than multimodality in just the way that hypertext is more than plain text. It is not simply that we juxtapose image, text, and sound; we design multiple interconnections among them, both potential and explicit... Hypermodality is the conflation of multimodality and hypertextuality. Not only do we have linkages among text units of various scales, but we have linkages among text units, visual elements, and sound units. And these go beyond the default conventions of traditional multimodal genres. (300-301)

Clearly, what enables hypermodality and hypertextuality to be actualised is the process of linking, or rather hyperlinking, and the creation of semantic trajectories. Hypermodality, therefore, is the means analysts use to examine not only how many modes and resources meaning construction is based on but also why and how those resources have been deployed, and why the same meaning has been reified and materialised through different media.

Turning to the concept of social media and to their pervasiveness, it is interesting to notice that some of the theories in the fields of media research and social processes are useful to classify the various types of social media (Kaplan and Haenlein 2010). The theories of media research are social presence – the degree of more or less direct interactions in time and space engaged between interlocutors (Short, Williams and Christie 1976) –, and media richness – a greater or lesser amount of information to be transmitted between participants, in order to avoid ambiguity and uncertainty (Daft and Lengel 1986). The theories of social processes are self-presentation – the modes by which the user represents him/herself (Goffman 1959) –, and self-disclosure – the conscious or unconscious degree of disclosure regarding personal information (e.g. thoughts, feelings, likes, dislikes) that mirrors the image the user would like to give. If we combine these four parameters focusing on so-

cial media, we shall see that blogs and wikis have the lowest score in terms of social presence and media richness since they are mostly text-based and enhance less complex interactions, whereas virtual social worlds (e.g. Second Life) and virtual games have the highest score; social networks and content communities (e.g. YouTube) are in-between. With respect to self-presentation and self-disclosure high scores belong to blogs, social networks and virtual worlds whereas low scores to wikis, content communities and virtual games.

In conclusion, the study of social media and digital communication embraces many fields of research and, as Lunt and Livingston (2001) argue,

a considerable body of research from diverse disciplines over the past century has traced the complex and subtle ways in which the media have become an integral part of our everyday lives, implicated in the structuring of our domestic practices, our social relationships, our very identity... By contrast, the force of intellectual developments across many disciplines, most obviously media and communication itself, is to recognise the nature of the media as multifaceted artefacts embedded in a production-consumption cycle of considerable complexity which is in turn embedded in economic, political, cultural and psychological structures of modern society. (<<http://eprints.lse.ac.uk/1006/>>, 10/2014)

And it is exactly this complexity that will be now analysed by focusing on the contrasting relations which reside in multiple semiotic systems such as digital multimodal artefacts.

3. Paradoxes of multimodal digital communication

Contemporary societies are greatly challenged by paradoxes in all facets of life, as antinomies are intrinsic in human social practices and are embedded forces in any cultural system. Since the ancient times, philosophers, scholars and also artists have investigated the phenomenological nature of paradoxes (in modern times, we have Baudrillard, Picasso, Peirce, Eco and many others who have contributed to the analysis of this issue). Model building is a cognitive activity of human beings, which is necessary to make the world understandable. Yet understanding, and hence knowledge, from a semiotic point of view, can not be achieved just by means of a perfect model, but requires instead a continuous interchange between contradicting models (Kull 2005). It is what Meno's paradox, the famous paradox of learning, teaches us. It was elaborated in the Platonic dialogue *Meno*, and it claims that we cannot search for what we do not know and we do not need to search for what we already know. Jurij Lotman (2009 [1992]) states that non-understanding seems to be as valuable a mechanism of meaning as understanding. When we confront the dialectics between opposing models or systems, the consequential paradoxes can provide chances for engaging in critical meaning-making processes. The way we cope with contradictions can

shed light on the nature of multiple semiotic processes. The three “digital” paradoxes we are going to present are the following: remediation (hypermediacy *Vs* immediacy), entropy (informativity *Vs* usability), and framing and linking (disconnection *Vs* connection).

3.1 Remediation

Traditionally, by remediation we mean a shift from an old medium, an old technology (e.g. writing), to a newer one (e.g. printing). McLuhan states that

the “content” of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of telegraph. If it is asked, “What is the content of speech?”, it is necessary to say, “It is an actual process of thought, which is in itself nonverbal.” An abstract painting represents direct manifestation of creative thought processes as they might appear in computer designs. (2003 [1964], 8)

Today remediation is not limited to technologies of writing. According to Bolter and Grusin’s framework (1999), new visual media embody their cultural significance precisely by borrowing from, paying homage to, rivaling, and refashioning earlier media: photography remediates painting, film remediates stage production and photography, and television remediates film, vaudeville, and radio. But social media remediate television, radio, TV, news, journals, letters (email), and face-to-face conversation (chat) simultaneously, even when combinations are different.

Now remediation has a double logic that entails an antonymic relation. Social media and their representations want both to multiply their media, a process defined as “hypermediacy” by the authors, and, at the same time, to eliminate all traces of mediation, defined as “transparent immediacy”. Paradoxically, they want to delete their media in the very act of multiplying them (Petroni 2011). The double logic of hypermediacy/immediacy expresses the tension between conceiving of a visual space as mediated and, at the same time, as a real space that lies beyond mediation.

Hypermediacy, therefore, is “opaque” and juxtaposed since it is instantiated by the continuous contact with the interface, that is the mediator between users and what is represented within the verbal and visual space via multiple semiotic resources. For instance, many websites (e.g. online newspaper sites) make use of the monitoring function of broadcast television and present images or videos from digital cameras, the point-of-views of which observe and depict the world for the Web. However, web designers never acknowledge television as the medium that they are refashioning, although they constantly repurpose earlier visual point-of-view technologies in combination with other resources, such as verbal texts, audio/sound, and graphics.

Immediacy is “transparent” since it is perceived as “interfaceless” and immersive. Users can interact directly with what is represented within verbal and visual space, as happens in Virtual Worlds or Social networks. Virtual games, for example, are virtual reality applications whose aim is to “inspire in the player a feeling of presence” (Bolter and Grusin 1999, 48), a new agency, through which s/he feels part of the environment reproduced, makes decisions and influences the sequence of events. All this happens by means of an “interfaceless interface” (23), where the player can move in, around and through information without buttons, tool-bars or links. On the contrary, immersive virtual reality also refashions both television and film: it depends on the conventions and associations of the first-person point of view or subjective camera.

Both transparency/immediacy and opacity/hypermediacy strive to go beyond representation and into the Real. If the logic of transparent immediacy allows us either to delete or to make automatic the act of representation², the logic of hypermediacy endorses multiple acts of representation and makes them visible.

Social media are built up through a remediation of all technologies and this process allows them to produce and gather an overabundance of contents. On the contrary, these contents need to be organised and managed according to established usability guidelines (Nielsen 2000) in order to be consumed: which is exactly the next paradox.

3.2 Entropy

Information overload is an innate feature of digitality. Social media are *loci*, spaces, where information overload and informativity reside and must cope with usability and technical constraints. According to de Beaugrande and Dressler’s framework, informativity indicates the extent to which content is known *V*s unknown or expected *V*s unexpected for the receiver (1981, 9). Of course, the processing of highly informative representations is more demanding in terms of inferences but correspondingly more attractive and interesting, whereas a low degree of informativity occurs when a self-evident truth is presented.

² Hypermediacy and immediacy can be related to the concepts of foregrounding and backgrounding elaborated by Halliday (1982). He argues that in a multimodal account of a real (not mediated) practice or representation, its semiotic complexity is not shown by the hierarchy between or among different semiotic systems but by their nearly total integration. Even when a representation (e.g. a printed article) may foreground one semiotic resource (verbal language) over the others, this foregrounding is mostly followed (or attained) by the backgrounding or automatization of other semiotics (page layout, font, images, etc.), that is to say, by their being perceived so normal and natural as to become invisible (or transparent). Meaning construction derives from both foregrounding and backgrounding.

Social media encapsulate countless forms of information and communication, countless discourses, and countless visualisations of the world. Their potential resides both in their affordances and in the users' ability to manage and consume a huge amount of information respectively. Multiple *stimuli*, due to the overabundance of information received during these processes, can provoke uncertainty and disorientation. Baudrillard (1985, 100), in fact, points out this paradox: "It is a question here of a completely new species of uncertainty, which results not from the lack of information itself and even from an excess of information. It is information itself which produces uncertainty". The result of this phenomenon is the need to transform this endless space into a socially or subjectively meaningful place through a complex architecture of signs which includes linguistic, visual and sound patterns.

Furthermore, attempts to measure the information content of a language and its compressibility have been made long since (Shannon and Weaver 1949). In order to quantify the notion of information content, scholars utilise the concept of entropy that, in Physics, represents the measure of the amount of disorder – or energy – in a physical system. Transferring this notion to Information Theory, entropy measures the abundance (high) or scarcity (low) of information within a signal, a sign. The greater the number of possible alternatives at a given point – deriving from the abundance of signs and consequently of sign systems – the higher will be the information value when one of them occurs.

Therefore, the second element in contrast with information overload, or high entropy, is usability. Information architecture, or usability, dictates the regime thanks to which all semiotic resources conveying information, knowledge, and interaction are regulated. The main restrictive rules pertain to the verbal mode that is required to be readable, concise and plain. As Petroni (2011) demonstrates in her research³, this mechanism deprives information content of its potential: what language loses is the rhetorical salience, its condition of being noticeable, the degree to which signs attract the receiver's attention (Kress and van Leeuwen 2006 [1996]). When a website, for instance, is not very usable because usability rules are not followed, i.e.

³ Petroni applied her framework to a case study of the restyling of the Nebraska official website carried out by Nielsen. His experiments had aimed at improving usability at the language level in the homepage by following the main usability guidelines that are: be succinct and concise (write no more than 50% of the text you would have used for a printed version); write for scannability; use links to split up long blocks of text; and avoid subjective and metaphorical language. According to Petroni's analysis, the restyled homepage lost its attractiveness since its meaning potential had been "engaged" in what de Beaugrande and Dressler defines as ordinariness: "Ordinariness supports an easy processing but non-ordinariness renders processing an interesting challenge" (de Beaugrande and Dressler 1981, 141).

content is structured in unexpected patterns, it is highly entropic, scarcely predictable and, hence, highly informative and challenging. Conversely, when a website follows usability conventions, it has low entropy and more predictability since it is well patterned within strict rules. As a consequence, its informativity degree is lower.

Of course this loss is not perceived as such because it is compensated by other gains obtained thanks to the co-deployment of different semiotic resources that, in turn, produce salience. We can state that the high entropy lost in verbal language is remediated, and thus regained, by visual and sound technology thanks to hypermodality that entails the mechanism of blurring and blending semiotic boundaries.

3.3 Framing and Linking

Framing pertains to visual communication but frames are pivotal components of any form of composition (verbal, visual, music, etc.). According to Kress' framework (2010, 149), "at a general semiotic level the word 'frame' names the formal semiotic resources which separate one semiotic entity from its environment or from other semiotic entities... A frame excludes and includes". Each mode has its specific means for framing, e.g. in the writing mode punctuation is a fundamental resource for framing. Framing of various kind is the "punctuation of semiosis". Framing implies both disconnection of elements, e.g. frame-lines, pictorial framing devices, colours, empty space, etc., and the opposite, connection, how elements of composition may be visually connected to each other, through the absence of disconnection devices, similarities of colour, visual forms. When a sign-maker creates a frame, s/he separates the unity of the existing environment by excluding portions of it. At the same time, when creating the frame, s/he needs to re-form a unity inside the frame itself in terms of meaning making. The constant presence of framing allows the composition to be perceived as a fragmented unity. The first frame we perceive as soon as we interact with social media is provided by the medium itself, e.g. by the edges of the screen. It excludes the real space and includes the re-mediated space.

Linking here pertains to hypertextuality. It is broadly recognised that hyperlinks are not simple technical devices but semiotic resources and they are totally embedded in the meaning-making processes of social media. Furthermore, with the web being highly entropic and containing high information density, the massive presence of hyperlinks in any form of digital textuality allows information to be managed, encoded and decoded. A node, or one of its components, is a minimal unit of signification, but it expands its meaning as soon as it is transformed into a link, becoming therefore embedded in a trajectory (Lemke 2002, 2009). Thanks to the constant presence of internal and external hyperlinks, information is encoded in such a way so as to claim

attention through the transgression of any process of predictable decoding. The act of linking is conceptualised as meaning making and what characterises a trajectory is precisely its coherent meaning-making potential in the unpredictable sequencing of different text-types that become longer than the standardised elements strung together along the pathway. Meaning potential of links helps hypertext maintain both its randomness, in terms of attractiveness, and its coherence, in terms of effectiveness and efficacy (Petroni 2011). Hyperlinks realise connections and disconnections between screens. Again, a fragmented unity.

4. Final remarks

Thus, we can conclude that paradoxes are inherent parts of our communicational activities and hence of our societies. Communication gives rise and feeds on diversity, the latter being a result of dialogue. But diversity creates too much communication and this inevitably leads to homogenization of the world and loss of diversity. It is possible to state that the paradox of diversity is prototypical.

Contrasting relations enhance dialectics, and both are at the centre of our understanding and usage of social media (Arnold 2003). Additionally, the paradoxes of technology imply the existence of a multimodal ensemble at the basis of their semiosis since they are based on contradictory relations between systems of signification and rooted in many representations of human interactions. They need moreover to be further explored through a multimodal framework since multimodality, as well as describing semiotic resources, allows us to investigate intersemiotic relations. Likewise, since multimodality is a powerful tool to decode the phenomenological aspects of our society at any level, it needs to pay more attention to antinomies. Diverse facets of meaning are realised differently by each of the modes in the ensemble. Yet, each mode plays only a single role in the performance of the whole meaning. Two modes at times overlap, at other times may be complementary or may be even contradictory, and from this tension paradoxes arise and enhance reflection, critical analysis and evaluation. This is certainly a benefit, in particular when antinomies occur in digital communication.

Social media along with their affordances integrate ideologies and affect the way we think, do things, build up our identities, establish relationships, and make meaning. Their pervasiveness makes them “transparent” and encourages us to forget that they (re-)mediate the Real. Creators of media technologies are aware of the value of media transparency and exploit it, as Apple did when it released and advertised the first iPad by asserting: “Technology is at its best when it feels completely natural, almost like there’s no technology at all”. What a witty thinker Meno was!

References

- Arnold Michael (2003), "On the Phenomenology of Technology: The 'Janus-faces' of Mobile Phones", *Information and Organization* 1, 231-256.
- Baudrillard Jean (1985), "The Masses: The Implosion of the Social in the Media", in Jean Baudrillard, Marie Maclean, *New Literary History. On Writing Histories of Literature* 3, vol. 16, Charlottesville (VA), The Johns Hopkins UP, 577-589.
- Bolter J.D., Grusin Richard (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Castells Manuel (1996), *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell.
- (2001), *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford, Oxford UP.
- Daft R.L., Lengel R.H. (1986), "Organizational Information Requirements, Media Richness, and Structural Design", *Management Science* 32, 5, 554-571.
- De Beaugrande R.A., Dressler W.U. (1981), *Introduction to Text Linguistics*, London-New York (NY), Longman.
- Gibson J.J. (1977), "The Theory of Affordances", in Robert Shaw, John Bransford (eds), *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, Hillsdale (NJ), Erlbaum, 67-82.
- Goffman Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York (NY), Doubleday Anchor Books.
- Halliday M.A.K. (1982), "The De-automatization of the Grammar: From Priestly's *An Inspector Calls*", in John Mathieson Anderson (ed.), *Language Form and Linguistic Variation: Papers Dedicated to Angus McIntosh*, Amsterdam, John Benjamins, 129-159.
- Iedema Rick (2003), "Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice", *Visual Communication* 2, 1, 29-57.
- Kaplan A.M., Haenlein Michael (2010), "Users of the World, Unite! The Challenges and Opportunities of Social Media", *Business Horizons* 53, 59-68.
- Kress Gunther (2003), *Literacy in the New Media Age*, London, Routledge.
- (2010), *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London-New York (NY), Routledge.
- Kress Gunther, van Leeuwen Theo (2001), *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold; New York (NY), Oxford UP.
- (2006 [1996]), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London-New York (NY), Routledge.
- Kress Gunther, Jewitt Carey, Ogborn Jon, Tsatsarelis Charalampos (1996), "A Satellite View of English: Some Lessons from Science Classrooms", *Language Awareness* 7, 2, 3, 69-89.
- (2001), *Multimodal Teaching and Learning: The Rhetorics of the Science Classroom*, London, Bloomsbury Publishing.
- Kress Gunther, Jewitt Carey, Franks Anton, Bourne Jill, Hardcastle John, Jones Ken, Reid Euan (2005), *English in Urban Classrooms: A Multimodal Perspectives on Teaching and Learning*, London, Routledge.
- Kull Kalevi (2005), "Semiosphere and a Dual Ecology: Paradoxes of Communication", *Sign Systems Studies* 33, 1, 175-189.

- Lemke J.L. (2002) "Travels in Hypermodality", *Visual Communication* 1, 3, 299-325; <<http://vcj.sagepub.com/content/1/3/299.full.pdf+html>> (10/2014).
- (2009), "Multimodal Genres and Transmedia Traversals: Social Semiotics and the Political Economy of the Sign", *Semiotica* 173, 1/4, 283-297.
- Lotman J.M. (1992), *Kul'tura i vzryv*, Moskow, Izdatelskaia gruppa "Progress". Engl. trans. by Wilma Clarke (2009), *Culture and Explosion*, Berlin, Mouton De Gruyter.
- Lunt Peter, Livingstone Sonia (1993), "Language and the Media: An Emerging Field for Social Psychology", in Howard Giles, W.P. Robinson, eds (2001), *The New Handbook of Language and Social Psychology*, London, John Wiley, 585-600; <[http://eprints.lse.ac.uk/1006/1/Language_and_the_media\(LSERO\).pdf](http://eprints.lse.ac.uk/1006/1/Language_and_the_media(LSERO).pdf)> (10/2014).
- McLuhan Marshall (2003 [1964]), *Understanding Media. The Extensions of Man*, London-New York (NY), Routledge.
- (1962), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press; London, Routledge and Kegan Paul; <<https://archive.org/details/pdfy-SAyhDVrUHD5uvvDE>> (10/2014).
- Nielsen Jakob (2000), *Designing Web Usability*, Indianapolis, New Riders Publishing.
- Petroni Sandra (2011), *Language in the Multimodal Web Domain*, Rome, Aracne; Ottawa, Legas.
- Shannon Claude, Weaver Warren (1949), *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, University of Illinois Press.
- Short John, Williams Ederyn, Christie Bruce (1976), *The Social Psychology of Telecommunications*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons, Ltd.
- Van Leeuwen Theo (2005), *Introducing Social Semiotics*, Abingdon-New York (NY), Routledge.

Can the Powerless Speak? Linguistic and Multimodal Corporate Media Manipulation in Digital Environments: the Case of Malala Yousafzai

Maria Grazia Sindoni
Università degli Studi di Messina (<mgsindoni@unime.it>)

Abstract

Paraphrasing Spivak's essay, "Can the subaltern speak?" (1988), this paper will discuss how blogs can be manipulated by corporate media at both a linguistic and multimodal level, analysing Malala Yousafzai's 2009 blog. Malala won the Nobel Peace Prize in 2014 and is known for her activism in women's rights, but critics have questioned the authenticity of her voice, maintaining that her language is not likely to be produced by a child. This paper will address the question as to whether her blog has been manipulated, analysing linguistic features - such as lexical density, readability, keyness, modality markers in English, and multimodal resources. Linguistic and visual data will be discussed to see how multimodal approaches to communication can disentangle corporate mass media manipulation.

Keywords: *blogs, corporate media, Malala Yousafzai, media manipulation, multimodality*

Just because something isn't a lie does not mean that it isn't deceptive.
Criss Jami (<<https://www.facebook.com/officialcrissjami>>, 12/2014)

1. Introductory remarks

In the tradition of media and communication studies, digital texts are often considered as artefacts bringing together different semiotic resources that are orchestrated to make meanings. This is often the case and further research is needed to explore how and to what extent these texts are mani-



pulated by different parties at different stages of their production process. For example, a text may have been written down by one author and then turned into a webpage by third parties, e.g. web designers. Or a script can be added to a ready-made video, as in the case of fansubbing, altering the initial monolanguage reception and intended audience. Multimodality can be of great help in unpacking the different stages of the production of a multimodal text. Full understanding of a text can be achieved only through the recognition that multiparty manipulation (serving different interests and purposes) affects digital texts and, especially so, when amateur writing meets professional mass media corporations (Sindoni 2013).

1.1 The background

Malala's BBC blog in Urdu in its English translation (January-March 2009), together with the *New York Times* documentary shot by Adam B. Ellick and Irfan Ashraf in 2009 and distributed on web channels worldwide, contributed to Malala's rise to prominence on an international level. These digital texts have been a platform that some people, including Ellick himself (2013), believe played a role in her subsequent shooting by the Taliban in October 2012.

Malala was at the time a twelve-year old girl who lived in Mingora, in the Swat district, North Pakistan. A Sunni Muslim, her family is of Pashtun ethnicity. She was mainly educated by her father, Ziauddin Yousafzai, poet, school owner and education activist, who would play a key role in Malala's political and social involvement. Her BBC blog (MB henceforth) documented the first battle of Swat and the gradual school abandonment by girls. In Malala's town, Mingora, the Taliban had set an edict that no girl was allowed to attend school after January 15, 2009.

When her blog and the documentary started to circulate on a global level, Malala became well-known in her country and abroad. She appeared in numerous TV shows and spoke out for women's education in Pakistan. She was also active on Facebook, but fake profiles under her name were created and she received death threats that became serious as soon as she was identified as a target to Taliban, who decided to kill her in 2012. After the attack, when she was severely hurt, Malala rose to international prominence and received awards and wide recognition, including the Nobel Peace Prize for children. She became one of the "The 100 Most Influential People in the World" (Clinton 2013) and on 12 July 2013, subsequently termed "Malala Day", she gave a speech at the UN calling for worldwide open education for women, addressing the world leaders (Yousafzai 2013). She also received the Nobel Peace Prize in 2014, an official recognition of the importance of her contribution to peace process and education, especially women's education, on a global level.

In her attempt to raise awareness about the humanitarian causes she is involved in, she has produced a wealth of digital and non-digital texts that have

had a resounding power in the Western world. However, critics in her country contest that her voice is not *her own*, but that of Western mainstream media and of politicians that exploit her for their purposes (Arnoldy 2012; Siddiqui 2013; Waraich 2013; Zahra-Malik 2013). For example, Malala's speeches are today written by her robust team of media advisers, and some opponents, especially in the Muslim milieu, argue that they turned her into a puppet (Zada 2014) and make her ventriloquize the Western agenda on education (Aziz, Buncombe 2013).

1.2 Research questions

This paper will focus on Malala's early production, namely her blog in Urdu in the English translation provided by the Pakistani journal *Tanqueed* and originally published by *LUBP* (Nishapuri 2009). The ten-part blog, entitled "Diary of a Pakistani schoolgirl", was published pseudonymously under the pen name of "Gul Makai", a local folklore heroine. This blog is probably one of the texts less manipulated by the media, even though she did not have the chance to write and publish her blog entries freely, but she hand-wrote her notes that were passed to a journalist who scanned and emailed them to the BBC Urdu website. The first set of research questions investigated in this paper is: to what extent is it possible to assume a genuine voice in Malala's blog entries? Have BBC staff manipulated Malala's original notes? What kind of problems can be identified *a posteriori* in the translation process from Urdu to English?

The second set of research questions deals with the process of turning Malala's notes into a blog. If bloggers usually organize their text multimodally, using an array of socio-semiotic resources to create their texts, MB is a different case. How has the intervention of designers changed the original text? What kind of semiotic choices have altered the original text, for example in reading pathways (Baldry, Thibault 2006) or in different degrees of text focalization? A discussion on compositional functions and how the visual text is organized as to cohere internally will be provided (Kress and van Leeuwen 2006).

1.3 The method

This study is based on a multidisciplinary approach, putting together different but compatible heuristic tools to explore the complexities of the research questions addressed. To explore in more detail the questions as to whether MB can be read as the product of a twelve-year old child, basic heuristic tools of analysis from corpus linguistics have been used, for example investigating MB's lexical density, readability (computed by Gunning-Fog index), and type/token ratio, among others. In computational linguistics, lexical density is the estimated measure of content per functional and lexical units in the overall text: this is used to give indications about register and genre. Spoken texts tend to have a lower level of lexical density than written genres and, as such, can be indicative of Malala's skills in mastering

written genres. Furthermore, the Gunning-Fog index is a measure of readability of English writing, as it is a weighted average of words number per sentence or clause complex, and the number of polysyllabic words per word (Gunning 1952). Despite the fact that these measures cannot be considered as completely reliable indicators of specific genres, it cannot be nonetheless overstated that they represent an effective way of allowing generalizations or approximations with regard to issues such as genre prediction. In other words, they can be useful to deal with the issue as to whether Malala is likely to have produced the blog in question.

Furthermore, to explore the range of themes dealt with, a keyness analysis has been carried out, comparing MB to a reference corpus of general English (BNC World Edition 2001). MB has also been studied analyzing all the entries and focusing the analysis on other parameters, such as repetition, cohesive ties, paratactic vs. hypotactic text structuring, and use of modality markers. All these parameters are used to check the claim that MB was originally written by a child of Malala's age and education (Halliday 2003).

In the second section of this paper, the second set of research questions will be addressed. Comparing the verbal text to the blog version as appeared in *BBC Urdu.com*, some considerations on the nature of media manipulation will be discussed. The blog's compositional meaning will be investigated, in particular singling out the visual strategies used.

MB is a hybrid text in that it was hand-written by the author and then digitalized by third parties, who were responsible for the design and other visual properties that the text has incorporated in becoming a blog. In other words, bloggers usually have the chance to operationalize a series of semiotic choices. In the case of MB, the text can be segmented into two discrete semiotic entities: 1) the verbal text produced by Malala and 2) the transformation of it into a blog by third parties belonging to the BBC corporation.

Furthermore, one may wonder whether there has also been an intervention on MB's verbal component or whether the intervention of BBC journalists and designers was limited to digitalization and organization of the text into blog form.

2. *A linguistic analysis of MB*

The first set of research questions discussed in this paper deals with the question of MB verbal manipulation. We must first recognize that the text analyzed in this paper is the English translation, as the source-text was originally written and digitally published in Urdu. However, the present analysis is based on two considerations: 1) some general text properties that will be taken into account (i.e. text organization, cohesion, repetitions, lexical density, etc.) can be analyzed following similar criteria in different languages, including Urdu, even though yielding different results; 2) the English translation is the text that has been made available on an international level, so that it is the most widespread and thus the most relevant for the purposes of this study.

Furthermore, given the highly referential nature of the entries and the low level of modulation and modalization (Halliday, Matthiessen 2004), the *Tanqueed* translation did not alter, or at least not to a significant degree, the core message. The following analysis is thus based on the English translation for the reasons discussed above.

The blog's few entries can be read manually for a fine-grained analysis. However, some heuristic tools from corpus linguistics help identify linguistic features that are rough indicators of the simplicity of the text. The results discussed below have been computed using *Wordsmith 6* (Scott 2012).

To start with, complexity factor (lexical density) is 38.8% and readability (computed by Gunning-Fog index) is 6.8, when 6 stands for "easy" and 20 for "hard". The average syllable per word is 1.58 and average sentence length (words) is 14.63. Standardized type/token ratio is 39.18. All these indicators clearly show that Malala's language and style are consistent with her age (i.e. 12) and level of education at the time of composition.

A positive keyness analysis can also be of help when analyzing the *aboutness* of a text (Tribble, Scott 2006; Bondi, Scott 2010). In this study, the Malala's blog corpus (MBC henceforth) has been compared to the BNC World edition, because the reference corpus (RC) includes some major English varieties, incorporating over 100 million words, in both written (90%) and spoken (10%) texts (British National Corpus 2011). "Keyness" is a measure of statistical unusuality and is useful to find the most prominent positive and negative words, i.e. the words that recur more or less frequently than they do in a corpus taken as a reference. In the present analysis, only the positive keywords have been taken in consideration, because the general aim was to discover the most frequent themes dealt with by Malala, or, to be more precise, the *aboutness* of her text. The resulting top 20 positive keyword list is shown in Table 1.

N	Key word	Freq	%RC Freq	RC %	Keyness	P
1	SWAT	62	1.05	34	1.093	2.090000000
2	TALEBAN	54	0.92	0	1.052	0.500000000
3	MY	96	1.63	146.775	0.15	288.210000000
4	SCHOOL	60	1.02	36.121	0.04	285.100000000
5	GIRLS	36	0.61	9.085		231.960000000
6	SCHOOLS	39	0.66	15.424	0.02	216.980000000
7	MINGORA	11	0.19	0		214.230000000
8	MILITANTS	17	0.29	279		200.980000000
9	MAULANA	11	0.19	5		194.350000000
10	SCARED	18	0.31	1.315		160.000000000
11	DIARY	19	0.32	1.936		156.380000000
12	TODAY	33	0.56	23.003	0.02	147.360000000
13	EDICT	10	0.17	96		128.520000000
14	FM	11	0.19	239		124.030000000
15	FATHER	27	0.46	19.665	0.02	118.220000000
16	BANNU	6	0.10	0		116.850000000
17	FAZLULLAH	6	0.10	0		116.850000000
18	PAKISTANI	11	0.19	360		114.020000000
19	FEBRUARY	20	0.34	8.331		109.180000000
20	PEACE	20	0.34	8.707		107.460000000

Table 1 - MBC ranked for top 20 positive keywords

Analysing the top positive keywords (PKs) in MBC, it emerges that the most prominent words are socially, culturally and geographically loaded. Table 1 shows that 7/20 PKs are personal nouns or locative adjectives or nouns. The “aboutness” of MB is thus clearly centred on local themes: “Swat” is the valley where Malala lives, “Mingora” is her home city in Swat Valley, “Pakistani” is the adjective of her country. There are also mentions of the protagonists of her narrative, namely the entities that are represented as the opponents on the one hand, i.e. “Taleban”, the “militants”, “Maulana” (i.e. Islamic scholar), “Fazlullah” (i.e. a Taleban leader), and lexical items pointing to her familiar world, namely “father” and “school-s”, on the other. “Maulana” collocates with both “Fazlullah” and “Shah Dauran” (the Taleban cleric who announced the ban on girls attending school). In-between lexical items, creating a material and metaphorical link between the two worlds, the “they” and the “us”, is for example instantiated by items such as “FM”, an antonomasia standing for “radio”, which broadcast Taleban propaganda across the Swat Valley.

A view to the overall list of PKs in MBC allows for other considerations: the blog is focused on “contents”, or ideational meanings, and is scarcely cohesively tied (Halliday, Hasan 1976). The entry below is taken for in-depth analysis:

MONDAY 1 MARCH	
Attendance is getting better day by day and today 19 students were present out of 27. Exams are scheduled for 9 March and we try to spend more time studying.	1
Today I went to Cheena Market with others and shopped a lot because one of the shopkeepers was shutting down and had a clearance sale. Most of the shops in Cheena Market have been closed down.	3
We sleep well because there is no shelling these days. It is said that the Taleban are still carrying out their activities in their areas. They also loot the relief goods meant for the displaced persons.	6
My friend told me that her brother was quite amazed to see his acquaintance searching vehicles at night along with the Taleban. Her brother said that his acquaintance works as a labourer in the morning and along with the Taleban at night. Her brother asked him why he was with them if he was not a Talib. He replied that he earns in the morning and then at night while working with the Taleban.	9

Most paragraphs present paratactic links, such as coordination by “and”, while hypotactic links are much fewer. Subordination is instantiated by unsophisticated means, for example using a projection after a verbal process, e.g. “My friend told me that...” (l. 9) or “Her brother said that...” (l. 10). A considerable amount of repetition - instead of a higher use of cohesive ties and of varied syntactic structures - signals the plain quality of the prose used,

for example in the last paragraph (ll. 9-13). As a matter of fact, “her brother” is repeated three times and only in the last sentence, Malala uses the third person personal pronoun “he”. Other undue repetitions can be found in ll. 3-5 (“Cheena Market” could have been omitted in the second occurrence) and ll. 10-13, where “with the Taleban” is repeated unnecessarily three times and with the overall material meanings reiterated without providing extra information. Redundancy is in general a feature more common to spoken discourse in English as in other languages, so this textual characteristic can be interpreted as an indication of a poor command of written registers.

A second entry is reproduced below for further analysis:

MONDAY 2 FEBRUARY: SCHOOL CLOSED ON TALEBAN ORDERS	
I am upset because the schools are still closed here in Swat.	1
Our school was supposed to open today. On waking up I realised the school was still closed and that was very upsetting.	2
In the past we used to enjoy ourselves on school closure. But this is not the case this time because I am afraid that the school may not reopen at all on the orders of the Taleban.	4 6
My father told me that following the closure of private girls’ schools, private schools for boys had decided not to open until 8 February. In this regard notices have appeared outside the schools saying that they will reopen on 9 February.	8
My father said that because no such notices have been displayed outside girls’ schools, that meant they would not be re-opening.	10

Paragraphs 1, 2, and 4 present clauses starting with the first person pronoun “I”, instantiating a personal narrating voice. This strategy is common to all blog entries. Sentences are concise and present factual information. Scarce lexical variation is found in all paragraphs, for example with the repetition of “school/s” (9 times), “upset”, “upsetting” (ll. 1-3), “my father” (ll. 7-10), “notices” (ll. 8-10). Furthermore, these repetitions also signal loose cohesiveness and preference for redundant noun phrases instead of the use of pronouns. However, some basic use of nominalizations (e.g. “closure”, “notices”) indicates at least a loose awareness of the written genre.

Modality markers in MBC are almost absent. Focusing on an interpersonal analysis and, more specifically, on Finite modal operators (Halliday, Matthiessen 2004), our findings show that:

1. “can” occurs 6 times, indicating “modulation of obligation”;
2. “could” and “ought to” are absent;
3. “would” occurs 16 times, used mostly in indirect speech after past reporting verbs (e.g. “said”). In other instances, it occurs: 1) as an indicator of past habits; 2) to formulate future in the past; 3) only once it is used to formulate

- a hypothesis. This means that “would” is used more as a temporal operator (i.e. past of will) instead of as a modal operator;
4. “will” occurs 19 times, always expressing future, thus working as a temporal operator;
 5. “may” occurs 6 times, indicating “modalization” (i.e. degree of probability) or formulaic vocative expressions (i.e. “May God keep them safe”);
 6. “should” and “must” both occur once, indicating “modulation of obligation”; “need” also occurs once;
 7. “have to”/ “has to”/ “had to” occur 5 times overall, indicating “modulation of obligation”.

A search for Modal Adjuncts of “probability” and “usuality” showed similar results, signalling the same inclination to a low use of modality markers.

The blogger is thus providing information, narrating things and events as they appear to her without using modality markers, at least not to a significant degree. These findings are strong indicators that the blog writer may be a child without substantial manipulation, mainly because children tend to learn to use agent-oriented modalities later than epistemic modalities. Furthermore, in the case of agent-oriented modalities studies show that children use them to say what they want and need before saying what others want and need (Halliday 1978, 1979, 2003). In the case of epistemic modalities, they express certainty (of the truth of a proposition) before uncertainty and inference (Choi 2006). What the blogger is narrating is mostly presented as a mere report on “facts”, at least in the writer’s eyes. This is consistent with the idea that the blog has been, if any, little manipulated by third parties. Furthermore, from a systemic-functional perspective, the full mastery of the modality system in English is acquired at a late stage in language development (Halliday 1983; Torr 1998). Modality is in effect an elaborated part of grammar that only adults can get to grips with to best effects. Adults take advantage of a complex set of choices from language-as-a-system, for example to express opinions as to the likeliness of an event in contexts of information exchange, or about the degree of obligation involved (in contexts of demand). The awareness of the presence of other people around us and of the possibility of interaction with them by means of verbal processes is, to all intents and purposes, a crucial feature of the development of abstract thinking that is, in turn, a specificity of adult language (Halliday 1975, 1978; Hasan 1991). Additionally, modality is considered as a central strand of analysis for the study of the development of children’s literacy in systemic research literature (Simon-Vandenberg, Taverniers, Ravelli 2003). This brings us back to the first set of research questions addressed, confirming the assumption that a low use of modality markers correlates with the unlikeliness of strong adult (and professional) manipulation of MB.

However, the contents or ideational meanings conveyed by the blog entries are not read in a “vacuum”. To become a blog, the hand-written notes

had to be digitally reproduced and inserted in a platform, namely the BBC Urdu website. The process of semiotic and multimodal manipulation will be discussed in the next section, analyzing what has been altered in MB's textual organization. Furthermore, the question of translation will be hinted at.

2.1 A multimodal analysis of MB



Fig. 1 - Screenshot of Malala's blog in Urdu, part 2



Fig. 2 - Screenshot of Malala's blog in English (by Google Translator), part 2

Figs. 1-2 show two screenshots of the same webpage that appeared on *BBC Urdu.com*. Fig. 1 presents the webpage as it is visible, to date, in its original version, whereas Fig. 2 shows an English translation obtained via Google Translate (GT) for the purpose of illustrating to an English-speaking reader how the original blog contents are organized in the webpage, at least approximately. It cannot be overstated that the GT translation shown in Fig. 2 cannot be used as a reference point for *verbal* analysis, as it is only a rough *visual* guide to orient a non-Urdu speaker into MB's visual compositional features. Considerations on the translation from Urdu to English are thus not based on the GT translation.

As has been anticipated, digitalization, technicalities and general material affordances are fundamental in understanding the full communicative and sociosemiotic text properties and the challenges that digitality brings about (Roswell 2013). In the case study analyzed in this paper, some hand-written notes by a twelve-year old child, Malala, have been turned into webpages of a corporate mass media website, namely *BBC Urdu.com*. A diary that would have had a less than local impact has been placed in the hands of professional writers, designers and web managers and has thus reached a much wider audience. But how has this text been altered? Has the process of digitalization, that was doubtless out of Malala's reach, produced other significant alterations in the text? And if so, to what extent?

Multimodal studies can shed light on such crucial issues (Kress 2010). For example, the analysis of how information is organized and distributed in the webpage can help identify possible reading trajectories and put in relation the compositional meaning of the page and viewers' interpretations (Baldry and O'Halloran 2013).

To begin with, entries have been titled and inserted in sub-headings in orange as can be seen in Figs. 1-2. Titles are typical mini-genres of media discourse (Baldry, Thibault 2006) and were unlikely to have been written by Malala. They are descriptive and summative of the main entry so they have been probably composed by third parties. Furthermore, another visual strategy is used to highlight some specific paragraphs that have also been inserted into a small light blue box. An example of this strategy can be seen in Fig. 2, bottom page, where the same paragraph is repeated twice: on the right, it is inside the box, on the left, it is written alongside the rest of the entry. This is a typical example of a "pullout quote" and is used extensively in online newspapers. However, it is not completely clear what it was about, as the GT translation, as mentioned beforehand, provides only the gist of the original source-text. So a comparison with the official English translation from <www.bbc.co.uk> is shown in Figure 3.

WEDNESDAY 7 JANUARY: NO FIRING OR FEAR

I have come to Bunair to spend Muharram (a Muslim holiday) on vacation. I adore Bunair because of its mountains and lush green fields. My Swat is also very beautiful but there is no peace. But in Bunair there is peace and tranquillity. Neither is there any firing nor any fear. We all are very happy.

Today we went to Pir Baba mausoleum and there were lots of people there. People are here to pray while we are here for an excursion. There are shops selling bangles, ear rings, lockets and other artificial jewellery. I thought of buying something but nothing impressed - my mother bought ear rings and bangles.

MONDAY 5 JANUARY: DO NOT WEAR COLOURFUL DRESSES

I was getting ready for school and about to wear my uniform when I remembered that our principal had told us not to wear uniforms - and come to school wearing normal clothes instead. So I decided to wear my favourite pink dress. Other girls in school were also wearing colourful dresses and the school presented a homely look.

My friend came to me and said, 'for God's sake, answer me honestly, is our school going to be attacked by the Taleban?' During the morning assembly we were told not to wear colourful clothes as the Taleban would object to it.

I came back from school and had tuition sessions after lunch. In the evening I switched on the TV and heard that curfew had been lifted from Shakardra after 15 days. I was happy to hear that because our English teacher lived in the area and she might be coming to school now.



Swat has been a centre of militant activity

Fig. 3 - Screenshot of Malala's blog from British BBC translation

The process of resemiotization is even more evident in this version, as that which was a whole entry in the Urdu version, has here been divided into two separate entries with different titles and different dates (i.e. January 7 in the Urdu version *vs.* January 5 "and" 7 in the English translation). Apparently, the BBC translation has segmented information in different blocks and, more importantly, at different dates. This would allow us to assume that the BBC translation has modified to some extent the original Urdu version and this is confirmed when we realize that the BBC translation includes only 7 entries out of the original 35 written in Urdu. In fact, the BBC translation only provides the first part of the diary that was originally segmented into 6 parts. Furthermore, the BBC translation provides a significant addition, namely a "stand first" or "subhead", that is a brief paragraph located immediately below the headline and typographically different (i.e. boldface in this case) from the body of the article. This is reproduced in Figure 4 below.

The screenshot shows the BBC News website interface. At the top, there is a navigation bar with the BBC logo and links for News, Sport, Weather, Capital, TV, Radio, and More... A search bar is located on the right. Below the navigation bar, the word 'NEWS' is prominently displayed. A sub-header reads 'Watch ONE MINUTE WORLD NEWS'. The main content area features a headline 'Diary of a Pakistani schoolgirl' with a sub-headline: 'Private schools in Pakistan's troubled north-western Swat district have been ordered to close in a Taliban edict banning girls' education. Militants seeking to impose their austere interpretation of Sharia law have destroyed about 150 schools in the past year. Five more were blown up despite a government pledge to safeguard education, it was reported on Monday. Here a seventh grade schoolgirl from Swat chronicles how the ban has affected her and her classmates. The diary first appeared on BBC Urdu online.' Below the headline is a pullout quote: 'THURSDAY JANUARY 15: NIGHT FILLED WITH ARTILLERY FIRE. "The night was filled with the noise of artillery fire and I woke up three times. But since there was no school I got up later at 10 am. Afterwards, my friend came over and we discussed our homework. Today is 15 January, the last day before the Taliban's edict comes into effect, and my friend was discussing homework as if nothing out of the ordinary had happened. Today, I also read the diary written for the BBC (in Urdu) and published in the newspaper. My mother liked my pen name 'Gul Makai' and said to my father 'why not change her name to Gul Makai?' I also like the name because my real name means 'grief stricken'.' A small photograph shows children in a damaged school. The page also includes a sidebar with regional news links, a 'Thanks for the feedback!' message, and a 'PAKISTAN IN TURMOIL' section.

Fig. 4 - Screenshot of Malala's blog from British BBC translation

The “stand first” creates a stark contrast with the rest of the text. Nominalizations, use of ideational grammatical metaphors (e.g. “it was reported on Monday”), use of cohesive ties, hypotactic links and high lexical density firmly place this text into the written genre, and, to be more specific, the newspaper article genre (Bednarek and Caple 2012). Textual evidence suggests that this text is likely to have been produced by professionals. However, no mention of the process of “condensation” of the original source-text is made. No credits to translators are provided, further erasing the presence of third parties. It is as if the diary had been originally written in English and in the version presented in the webpage.

A massive manipulation occurs on a multimodal level. Readers, even professional readers (such as media commentators, researchers, etc.) are well aware of verbal manipulation that may occur during the different stages of text production. However, less attention has been paid to other, more subtle manipulations that can multimodally alter otherwise non or little manipulated texts. The experience of reading can be greatly influenced by these strategies, for example in the selection of what is (or is supposed to be) more important information, i.e. pullout quotes, that can also attract reading before other parts of the text are read. In this sense, the choice of pullout quotes are significant for both reading trajectories and truth value assigned to them.

Furthermore, photos and related cutlines are other significant and meaning-making additions to the blog. The use and combination of different semiotic resources in blogs have been discussed elsewhere (Sindoni 2013). However, when it comes to assessing the addition of resources by professional writers and designers, it is important to notice that all the photos have nothing to do with the personal story narrated in the diary. Of course, the diary tells a story that resonates with Swat predicament, as the Swat Valley is a borderland between Pakistan and Afghanistan and its history is interspersed with fratricidal wars, feuds, and struggles for peace that have been challenged by autocratic rulers and, more recently, by the Taliban. However, what Malala voices is “her story”. This is completely lost in the use of photos in British BB, whereas BBC Urdu reproduces many children’s faces in both the main pictures and other mug shots in the sidebar.

3. *Conclusions*

In her groundbreaking essay (1988), Spivak claimed that subaltern subjects, in particular subaltern women, who suffer from a double form of discrimination (i.e. being women and being postcolonial reified objects), cannot “speak”. The condition of being the “object” of essentialist descriptions provided by Western-centred and neocolonial perspectives makes the philosophical chance to express “another” perspective impossible (Said 1993). The very definition of “Otherness” implicitly erases the possibility of existence – and of self-expression, of individual and non-essentialistic viewpoints. However, digital technologies and wider access to such technologies have opened new possibilities, enabling those whom I have defined the “powerless”, unprecedented chances of self-expression.

Despite media manipulation at various stages, Malala Yousafzai’s blog is a case in point, as the blog provided Malala with an international platform that she could have never found in other ways, suffering from three different forms of powerlessness: being a child, being a woman, and being a reified object by the Taliban autocratic rule.

However, no gains without losses in digital textuality: media manipulation – be it verbal or multimodal – can be constrained by “medium” affordances (e.g. a diary turned into a blog); mainstream forms of distribution (e.g. translation from the original language, i.e. Urdu, to the “lingua franca” of international communication, i.e. English) and, last but not least, the often conflicting ideological positioning of those concerned with providing information at various stages in the media communicative chain (e.g. Malala, her father, BBC Urdu, BBC UK, and various other social and political stakeholders in the Swat Valley, in Pakistan and abroad).

The much debated question as to whether the powerless can speak should be addressed by taking into due account the degrees, levels and layers of manipulation, for example considering whether they are optional or not, e.g. con-

strained by “medium” affordances or translational approaches. Additionally, corporate mass media manipulation can occur on both linguistic and multi-modal levels and tamper with ideational, interpersonal and textual meanings.

Applying tools from the specific agenda of different fields of studies, such as corpus linguistics, critical discourse analysis or translation studies provides some insights in the issue of media manipulation of digital texts and genres. The specific use of a “multimodal lens” when analysing the complex digital arena can enhance the experience of reading and interpreting contemporary digital texts as it facilitates the unpacking of several semiotic resources and communicative strategies. Ultimately, digital textuality can in effect empower the powerless, but not silence mainstream – be they male-centred, Western-centred, etc. – views of the world.

Acknowledgements

I thank for useful comments and suggestions Dr. Antia Mato Bouzas and Dr. Lorenzo Casini. I also owe my gratitude to Prof. Tariq Rahman for his help with Urdu. Many thanks also go to Dr. Ilaria Moschini who initially encouraged my reflections on the matter.

References

- Arnoldy Ben (2012), “The Malala Moment: 6 Pakistani Views on the Girl Shot by the Taliban”, *The Christian Science Monitor* 15, <<http://www.csmonitor.com/World/Asia-South-Central/2012/1015/The-Malala-moment-6-Pakistani-views-on-the-girl-shot-by-the-Taliban/I-want-my-daughter-to-love-my-faith-so-she-will-not-visit-Pakistan>> (09/2014).
- Aziz Umair, Buncombe Andrew (2013), “Inspiration or Danger? Private Schools in Pakistan Ban Malala Yousafzai’s Book”, *The Independent* 10/11, <<http://www.independent.co.uk/news/world/asia/inspiration-or-danger-private-schools-in-pakistan-ban-malala-yousafzais-book-8930925.html>> (09/2014).
- Baldry Anthony, O’Halloran Kay (2013), *Multimodal Corpus-Based Approaches to Website Analysis*, London, Equinox.
- Baldry Anthony, Thibault P.J. (2006), *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit with Associated On-Line Course*, London, Equinox.
- Bednarek Monica, Caple Helen (2012), *News Discourse*, London-New York (NY), Continuum.
- Bondi Marina, Scott Mike, eds (2010), *Keyness in Texts*, Amsterdam-Philadelphia (PA), John Benjamins.
- Choi Soonja (2006), “Acquisition of modality”, in William Frawley, Erin Eschenroeder, Sarah Mills, Thao Nguyen (eds), *The Expression of Modality*, Berlin, Walter de Gruyter, 141-172.
- Clinton Chelsea (2013), “Malala Yousfzai. The 2013 Time 100”, *Time*, 18 April, <<http://time100.time.com/2013/04/18/time-100/slide/malala-yousafzai/>> (09/2014).

- Ellick A.B. (2013), "Documenting a Pakistani Girl's Transformation", *The New York Times*, 7 October, <<http://www.nytimes.com/2013/10/08/world/asia/the-making-of-Malala.html>> (09/2014).
- Ellick A.B., Ashraf Irfan (2009), "Class dismissed. Malala's story", *New York Times*, 10 October, <<http://www.nytimes.com/video/world/asia/10000001835296/class-dismissed.html>> (09/2014).
- Gunning Robert (1952), *The Technique of Clear Writing*, New York (NY), McGraw-Hill.
- Halliday M.A.K. (1975), *Learning How to Mean: Explorations in the Functions of Language*, London, Edward Arnold.
- Halliday M.A.K., Ruqaiya Hasan (1976), *Cohesion in English*, London, Longman.
- Halliday M.A.K. (1978), "Meaning and the Construction of Reality in Early Childhood", in H.L. Pick, Elliot Saltzman (eds), *Modes of Perceiving and Processing Information*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum, 67- 96.
- (1979), "One Child's Protolanguage", in Margaret Bullowa (ed.), *Before Speech: The Beginning of Interpersonal Communication*, Cambridge, Cambridge UP, 171-190.
- (1983), "On the Transition From Child Tongue to Mother Tongue", *Australian Journal of Linguistics* 3, 2, 201-216.
- (2003), *The Language of Early Childhood*, ed. by J.J. Webster, London-New York (NY), Continuum.
- Halliday M.A.K., Matthiessen Christian (2004), *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold.
- Hasan Ruqaiya (1991), "Questions as a Mode of Learning in Everyday Talk", in Thao Le, Mike McCausland (eds), *Language Development: Interaction and Development*. Launceston, University of Tasmania, 70-115.
- Kress Gunther, van Leeuwen Theo (2006), *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London-New York (NY), Routledge.
- Kress Gunther (2010), *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London-New York (NY), Routledge.
- Nishapuri Abdul (2009), "Swat: Diary of a Pakistani Schoolgirl (Malala Yousafzai) – BBC", *LUBP – Let us build Pakistan*, 19 January, <<http://lubpak.com/archives/771>> (09/2014).
- Rowsell Jennifer (2013), *Working with Multimodality: Rethinking Literacy in a Digital Age*, London-New York (NY), Routledge.
- Said E.W. (1993), *Culture and Imperialism*, New York (NY), Alfred A. Knopf.
- Scott Mike, Tribble Christopher (2006), *Textual Patterns: Keyword and Corpus Analysis in Language Education*, Amsterdam-Philadelphia (PA), John Benjamins.
- Scott Mike (2012), *Word Smith Tools version 6*, Liverpool, Lexical Analysis Software.
- Siddiqui Taha (2013), "Malala Yousafzai: Why the Global Hero is Scorned in Pakistan", *The CS Monitor*, 8 October, <<http://www.csmonitor.com/World/Asia-South-Central/2013/10/08/Malala-Yousafzai-Why-the-global-hero-is-scorned-in-Pakistan-video>> (09/2014).
- Simon-Vandenberg A.M., Taverniers Miriam, Ravelli L.J., eds (2003). *Grammatical Metaphor. Views From Systemic Functional Linguistics*, Amsterdam-Philadelphia (PA), John Benjamins.
- Sindoni M.G. (2013), *Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach*, London-New York (NY), Routledge.

- Spivak G.C. (1988), "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago (IL), Illinois UP, 271-313.
- Tahir M.R. (2012), "Reading Malala's Diary", *Tanqeed*, November, <<http://www.tanqeed.org/2012/11/reading-malalas-diary/>> (09/2014).
- The British National Corpus, version 2 (BNC World)* (2001), distributed by Oxford University Computing Services on behalf of the BNC Consortium, <<http://www.natcorp.ox.ac.uk/>> (10/2014).
- Torr Jane (1998), "The Development of Modality in the Pre-School Years: Language as a Vehicle for Understanding the Possibilities and Obligations in Everyday Life", *Functions of Language* 5, 2, 157-178.
- Waraich Omar (2013), "Pakistan's Malala Problem: Teen Activist's Global Celebrity Not Matched at Home", *Time*, 15 July, <<http://world.time.com/2013/07/15/pakistans-malala-problem-teen-activists-global-celebrity-not-matched-at-home/>> (09/2014).
- Webster Jonathan, ed. (2004), *The Language of Early Childhood. Collected Works of M.A.K. Halliday*, vol. IV, London-New York (NY), Continuum.
- Yousafzai Malala (2013), "Malala Yousafzai UN Speech: Girl Shot in Attack by Taliban Gives Address", *The New York Times*, 12 July, <<https://www.youtube.com/watch?v=5SCLmL43dTo>> (09/2014).
- Zada Sherin (2014), "Why Malala is not a Western puppet", *The Express Tribune Blogs*, 12 July, <<http://blogs.tribune.com.pk/story/23118/why-malala-is-not-a-western-puppet/>> (09/2014).
- Zahra-Malik Mehreen (2013), "Malala, Pakistani Teen Who Survived Taliban Attack, Resented In Hometown", *The Huffington Post*, 11 October; <http://www.huffingtonpost.com/2013/10/11/malala-pakistan_n_4083188.html> (09/2014).

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Memoria, preservazione,
letterarietà nel digitale, strumenti:

Fonti di Weltliteratur

Una rivista del tardo esilio: *Los Sesenta* di Max Aub

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze (<arianna.fiore@unifi.it>)

Abstract

This essay intends to investigate the brief life of *Los Sesenta*, a generational magazine dedicated to 60-year old people, published in Mexico between 1964 and 1966. After a brief introduction in order to outline the historical and literary context in which this editorial experience was born, we will analyse its five numbers from a thematic point of view, trying to shed light at the same time on the relationships between Max Aub, the founder and only great editor of *Los Sesenta*, and the other Spanish intellectual exiles and the intellectuals from Latin America, where he had taken refuge after the defeat of the Republic.

Keywords: *literary magazine*, *Los Sesenta*, *Max Aub*, *Mexico*, *Spanish exile*

Nel 1964 nasce in Messico, pubblicata dall'Antigua Librería Robredo di José Porrúa, la rivista letteraria *Los Sesenta*, grazie all'idea e all'inesauribile sforzo organizzativo dello scrittore spagnolo Max Aub¹, esule della guerra civile.

¹ Max Aub (1903-1972) nacque a Parigi da padre tedesco e madre francese e si trasferì in Spagna nel 1914, in seguito allo scoppio della prima guerra mondiale. Membro della Generación del 27, prese parte alle avanguardie letterarie spagnole degli anni '20 e '30. Politicamente fu socialista e durante la guerra civile spagnola si schierò in difesa della Repubblica. A partire dallo scoppio del conflitto, scelse di dedicarsi a una letteratura di tipo più testimoniale per l'esigenza di raccontare quanto stava avvenendo nel suo paese. Nascono quindi i romanzi del *Laberinto mágico*, ciclo narrativo dedicato alla Guerra civile spagnola. Nel 1942 stabilì definitivamente il suo esilio in Messico, dove partecipò vivamente alla vita culturale del paese, mantenendo uno stretto contatto con la Spagna dell'esilio. Poté rientrare in Spagna nel 1969, ma la breve visita lo lasciò profondamente amareggiato. Nonostante questo, per tutta la vita si considerò spagnolo.



La breve esistenza di questa pubblicazione si dipana nel corso di non più di un triennio; nel 1966 verrà infatti pubblicato il quinto e ultimo numero, anche se è necessario ricordare che furono almeno due i numeri che, a causa dei noti problemi economici relativi all'editoria del mondo dell'esilio spagnolo, non riuscirono a superare il confine delle porte della casa editrice². Progettata inizialmente come rivista trimestrale, non riuscì in seguito a rispettare questa scadenza: i primi due numeri videro la luce nel 1964, altri due nel 1965 e l'ultimo per l'appunto nel 1966. Esperienza veloce ma intensa, merita di essere studiata con attenzione non solo per i suoi contenuti ma anche per la singolarità del proposito che la originò e per l'esclusività della prerogativa di chi era ammesso a parteciparvi con contributi personali. *Los Sesenta* fu, infatti, una rivista generazionale³, in cui avrebbe potuto collaborare solo chi, nella decade degli anni Sessanta, avesse compiuto almeno sessant'anni. Va da sé che questo voleva dire includere nel progetto gli intellettuali nati non molto dopo l'inizio del secolo, e per Aub, esule spagnolo, questo limite cronologico celava un altro significato: soggetto e oggetto della rivista diventava la *Generación del 27*, di cui lui stesso aveva fatto parte⁴.

Max Aub, regista di questa avventura editoriale, con innumerevoli sforzi riuscì a far collaborare alla rivista i suoi amici di sempre, quelli vivi – contattati attraverso numerosissime lettere –, e quelli ormai morti, grazie alla pubblicazione di inediti che per motivi diversi si trovavano nelle sue mani⁵, come specifica lui stesso in una lettera del 4 ottobre 1963 indirizzata a José Luis Cano⁶:

² È possibile dedurre quanto affermato grazie a un approfondito studio dell'epistolario aubiano, in cui lo scrittore si sofferma a lungo sui due numeri de *Los Sesenta* mai usciti.

³ Per maggiori notizie inerenti alla rivista *Los Sesenta* e all'attività editoriale di Max Aub rimando alla lettura di de Quinto 1973, 79-83; Andújar, in Abellán 1976, 75-76; Sanz Álvarez M.P., in Alonso 1996, 691-704; Caudet, in Alonso 1996, 705-713; Catalá, in Alonso 1996, 715-724; Fiore 2005, 57-88. È opportuno rammentare infine che Gabriele Morelli sta per dare alle stampe un'edizione facsimile de *Los Sesenta* con la casa editrice spagnola Renacimiento.

⁴ Si è soliti limitare i membri della *Generación del 27* ai seguenti scrittori: Pedro Salinas (1891-1951), Jorge Guillén (1893-1984), Gerardo Diego (1896-1987), Federico García Lorca (1898-1936), Dámaso Alonso (1898-1990), Vicente Aleixandre (1898-1984), Emilio Prados (1899-1962), Rafael Alberti (1902-1999), Luis Cernuda (1902-1963) e Manuel Altolaguirre (1905-1959). Una visione più allargata tende a includere nel gruppo generazionale del '27, tra gli altri, anche León Felipe (1884-1968), Juan Larrea (1895-1980), José Bergamín (1895-1983), Concha Méndez (1898-1986), Juan José Domenchina (1898-1959), Esteban Salazar Chapela (1900-1965), María Teresa León (1903-1988) e lo stesso Max Aub (1903-1972).

⁵ Come possiamo vedere, di tutti gli scrittori appartenenti alla *Generación del 27* precedentemente nominati, solo Gerardo Diego e Luis Cernuda (morto nel 1963, l'anno prima della nascita de *Los Sesenta*), non appaiono tra le pagine della rivista. Il primo, dallo spoglio dell'epistolario aubiano, non pare essere stato interpellato, mentre José Bergamín, invitato a partecipare, rispose per due volte con un rifiuto. Dámaso Alonso, che accettò di entrare nel comitato di redazione, nonostante le promesse non collaborò con nessun contributo.

⁶ Le lettere citate nel presente saggio, se non diversamente indicato, sono conservate nell'Archivio della Fundación Max Aub di Segorbe (d'ora in poi AMA), indicando prima il

Querido José Luis:
 ... Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Jorge Guillén y un humilde servidor vamos a publicar aquí, editado por la Librería Robredo una revista titulada *Los Sesenta* en la que sólo podrán escribir quien haya cumplido esta dichosa y dorada edad, más los muertos. (AMA, C. 3/35/75)

Caro José Luis:
 ... Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Jorge Guillén insieme al sottoscritto, stanno per pubblicare qui, con i tipi della Librería Robredo, una rivista intitolata *Los Sesenta*, nella quale potrà scrivere solo chi abbia compiuto questa fortunata e dorata età, oltre ai morti.⁷

Aub ribadirà la medesima intenzione nel risvolto di copertina del primo numero de *Los Sesenta*, specificando i ruoli che, almeno in via teorica, avrebbero dovuto ricoprire i vari membri:

Esta revista se publica durante la sexta década del siglo y sólo colaboran en ella quienes hayan o hubieran cumplido 60 años. Cuidan de ella y de ello: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Max Aub, Jorge Guillén. Secretario de redacción: Bernardo Giner de los Ríos.

Questa rivista si pubblica nella sesta decade del secolo e solo vi collabora chi ha o aveva già compiuto 60 anni. Comitato di redazione: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Max Aub, Jorge Guillén. Segretario di redazione: Bernardo Giner de los Ríos.

Anche se per poco tempo, quindi, la Generación del 27, in cui, come abbiamo detto, lo stesso Max Aub si riconosce e si inserisce, si ricompone in questa esperienza editoriale, in uno dei tanti angoli del mondo, il Messico, che si era dimostrato pronto ad accogliere la *España peregrina* del 1939. E da questa sorta di tavolo di regia con base messicana Max Aub riuscì a coinvolgere intellettuali del calibro di Rafael Alberti e María Teresa León, proprio negli anni in cui spostavano il loro esilio dall'Argentina all'amata Italia, Jorge Guillén, professore negli Stati Uniti, Esteban Salazar Chapela, esule in Inghilterra, Manuel Altolaguirre e Concha Méndez, da Cuba e dal Messico, León Felipe, anch'egli in movimento fra il Messico e gli Stati Uniti, solo per fare alcuni esempi dei nomi di importanti esuli spagnoli presenti nelle pagine della rivista e degli innumerevoli luoghi del mondo da cui parteciparono.

numero della cartella e quindi quello del fascicolo, seguito dal numero progressivo della lettera. Le lettere sono solitamente dattiloscritte e nella trascrizione si è deciso di riportare anche gli eventuali refusi presenti nel testo. Nel presente saggio si è scelto di omologare il sistema di citazione di titoli di riviste (tra virgolette nell'originale) o di monografie (in cui spesso si ricorre alla sottolineatura) alle norme redazionali di *LEA* adottate per tutto l'articolo (titoli di riviste e di monografie in corsivo, titoli di racconti, poesie o articoli tra virgolette).

⁷ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

Sono proprio i protagonisti illustri e gli interventi di notevole eleganza e raffinatezza stilistica a conferire un alto valore letterario a questa prestigiosa pubblicazione, curata nei minimi particolari, anche se in verità non abbastanza diffusa e conosciuta.

I principali temi affrontati sono quelli della memoria, quella intima e quella collettiva, che collega questa generazione letteraria dispersa geograficamente dopo il 1939, interiormente lacerata, ma vicina e unita nel ricordo di un comune passato sempre presente. È, per fare un esempio, il ricordo della Residencia de Estudiantes di Madrid, o della figura, avvolta da un'aurea di mistero, del filosofo di Salamanca, don Miguel de Unamuno. Soggiace in ogni pagina della rivista il ricordo della Spagna, la loro Spagna che, ormai vista attraverso il vetro appannato dalla nebbia del tempo e della nostalgia, non corrisponde più a un paese reale, e ha assunto le caratteristiche di un luogo mitico, di una realtà onirica, irreale, inesistente per tutti tranne che per loro.

Nelle pagine della rivista è escluso quasi completamente il tema politico, toccato solo marginalmente, diluitosi forse con il passare degli anni, accantonato dal tempo, da priorità diverse e soprattutto dalla grande volontà di tornare in Spagna. Max Aub cerca infatti, con il suo progetto editoriale, di trovare una base di condivisione, non certo dei motivi di disaccordo: questo punto di unione, fra persone tanto lontane e diverse, al di là delle note lacerazioni politiche interne al *bando republicano* e dei reciproci rancori che continuarono a esistere anche negli anni dell'esilio, non può essere altro che la letteratura. Probabilmente furono questi i motivi per cui la grande maggioranza degli intellettuali che parteciparono all'impresa editoriale erano spagnoli, molti di loro ancora in esilio, altri invece, come Dámaso Alonso e Vicente Aleixandre, che alla fine della guerra avevano scelto di non partire o di tornare non appena possibile in Spagna, ma che avevano comunque vissuto lo strappo dell'esodo, dell'esilio, della dispersione voluta o forzata della loro generazione poetica.

Max Aub, a cui, per decisione del regime franchista, era inesorabilmente sbarrata la porta d'accesso del suo paese, altro non interessava che entrarvi, in qualsiasi modo, facendovi arrivare almeno una piccola parte di sé, un qualcosa di suo, la sua memoria. E quale modo migliore per tornare nella Spagna reale e concreta, e al contempo irreale, agognata, sognata, che non insieme ai compagni di tutta una vita?⁸

⁸ Quando finalmente venne concesso a Max Aub di poter fare ritorno in Spagna, lo scrittore decise di lasciare testimonianza del suo viaggio in un diario poi pubblicato con il nome di *La gallina ciega* (1971). Le sensazioni che lo scrittore provò furono talmente forti e contrastanti – da una parte la realizzazione della lotta di una vita, dall'altra la consapevolezza di un passato irrecuperabile e di un presente distante, lontano e soprattutto indifferente, inconsapevole e disinteressato nei loro confronti di scrittori dimenticati – da affermare questa significativa frase a proposito del suo ritorno: “He venido, pero no he vuelto” (Sono venuto, ma non sono tornato).

1. Il primo numero

I cinque numeri della rivista *Los Sesenta* non risposero sempre alle prerogative che si era posto inizialmente lo scrittore-editore, soprattutto se ci atteniamo alla richiesta avanzata ai collaboratori di interventi di tipo più personale e intimistico che di contributi puramente letterari. Aub aveva infatti specificato in molte lettere che il suo interesse era indirizzato soprattutto verso materiale più riservato, come diari, memorie ed epistolari inediti ma, se nella seconda uscita almeno in parte riuscì nell'intento, con una speciale attenzione rivolta verso il ricordo della figura di Unamuno, il primo numero non godette di nessun intervento di questo tipo.

Dall'indice di questo numero d'esordio possiamo dedurre come l'interesse degli autori che parteciparono fu prevalentemente poetico: intervengono Rafael Alberti, con due poesie da lui raggruppate sotto il titolo "Roma", la città in cui il poeta e la moglie avevano da poco stabilito la loro residenza in quegli anni di esilio, Jorge Guillén, con "Recreaciones" e "Variaciones sobre temas de Rimbaud", León Felipe, con i suoi "Poemas perdidos y encontrados", e i messicani Carlos Pellicer (1897-1977), con "Fuego Nuevo, en honor de José Clemente Orozco" e Xavier Villaurrutia (1903-1950), con la poesia "Estatua"⁹, che essendo già stata pubblicata precedentemente andava contro la richiesta del redattore di presentare solo materiale inedito¹⁰.

L'incipit di *Los Sesenta* è riservato a "Crítica paralela", la raccolta completa degli aforismi di Juan Ramón Jiménez (1881-1958) che era nelle mani di

⁹ La poesia "Estatua" di Xavier Villaurrutia era già apparsa nel 1948 su *Canto a la primavera y otros poemas* e nel 1953 su *Poesía y teatro completos*. Max Aub era legato a Villaurrutia da un sentimento molto profondo; nel 1952 scrisse un necrologio in memoria dell'amico poeta, mancato due anni prima, in cui parlava del suo carattere e del suo approccio al mondo della poesia: "Muy burgués, muy asentado, muy fino: de vista, de oído, de gusto. Procurando tomar la menor parte y ser espectador, siendo autor, desapasionado, apasionadísimo de perfección. Capaz de sacrificarlo todo por lo bien hecho, lo acabado, lo redondo. Enamorado de la construcción – del metro, de la décima, de la profundidad, del peso, de la regla, del compás, de la exactitud, seguro de que los buenos cimientos resisten mejor la intemperie de la muerte, que conoció tan joven. (Los epigramas siempre heridores, ligados en cuartetas o quintillas, ¡no se fueran a salir!)" tratto da Max Aub, *Cuerpos presentes* (2001, 249-251; Molto borghese, molto pacato, molto fine: di vista, d'udito, di gusto. Preoccupato di avere una parte minore e di essere spettatore, essendo autore, spassionato, appassionatissimo di perfezione. Capace di sacrificare tutto per le cose ben fatte, finite, compiute. Innamorato della costruzione – del metro, della decima, della profondità, del peso, della regola, del ritmo, dell'esattezza, sicuro che le buone fondamenta resistono meglio all'intemperie della morte, che conobbe tanto giovane. [Gli epigrammi sempre graffianti, legati in quartine o strofe da cinque versi, non sia mai che ne scappasse qualcuna!]).

¹⁰ L'ordine dell'indice è il seguente: Juan Ramón Jiménez, Carlos Pellicer, Jorge Guillén, Esteban Salazar Chapela, Rafael Alberti, Max Aub, Xavier Villaurrutia, Joaquín Calsalduero e León Felipe.

Aub già da alcuni anni¹¹. Il contributo di Jiménez occupa all'incirca un terzo di questo primo numero e, dato il grande prestigio di questa antologia di aforismi e l'importanza di Juan Ramón Jiménez, considerato un maestro dalla Generación del 27, si conquistò a pieno merito le prime pagine dell'impresa aubiana. I rapidi versi rappresentano infatti più che un'espressione del nobilissimo genio lirico del poeta, la sua profonda capacità di sintesi etica e di analisi della realtà che lì viene sommamente rivelata. Max Aub e Juan Ramón Jiménez non si erano mai conosciuti personalmente se non attraverso un rapporto esclusivamente epistolare, eppure, come possiamo dedurre da questo brano tratto da *Cuerpos presentes*, lo scrittore dimostra di aver compreso approfonditamente il poeta e l'importanza che ebbe sia individualmente che all'interno della sua generazione letteraria:

Nunca quise conocerle. Bastábanme los demás; lo que decía de ellos, ellos de él. No le importaban tanto las palabras ajenas como los afectos incondicionales... España fue un país agraciado en el primer tercio del siglo XX; no porque Juan Ramón fuera o no mejor que Eliot o Valéry sino porque uno podía ir o no a su casa o sentarse a perder el tiempo con Valle, con Machado, con Federico, o irse a París o quedarse en Madrid para andar y beber con Buñuel, y Dalí era todavía una persona decente. Y Américo Castro y Salinas y Moreno Villa estaban en Medinaceli o en la residencia. Y Ortega daba clases. No es cierto aquello de que "cualquier tiempo fue mejor". Aquel tiempo, sí. (Aub 2001, 115-116)

Non ho mai voluto conoscerlo. Mi bastavano gli altri; quello che lui diceva di loro, loro di lui. Non gli importavano tanto le parole altrui quanto gli affetti incondizionati... La Spagna è stato un paese fortunato nel primo terzo del XX secolo; non perché Juan Ramón fosse o meno migliore di Eliot o Valery ma perché si poteva andare o meno a casa sua o sedersi a perdere tempo con Valle, con Machado, con Federico, o andare a Parigi o restare a Madrid per passeggiare e bere con Buñuel, e Dalí era ancora una persona perbene. E Américo Castro e Salinas e Moreno Villa stavano a Medinaceli o nella Residencia. E Ortega insegnava. Non è sempre vero che "ogni tempo andato è meglio". Quel tempo, sì.

Per quanto riguarda le poesie di León Felipe, bisogna ricordare che anche queste, come nel caso della poesia "Estatua" di Xavier Villaurrutia, avevano già avuto una precedente pubblicazione: erano infatti state raccolte nell'*opera omnia* dello scrittore. Max Aub si sentì in obbligo di ricordare che comunque le aveva ricevute per *Los Sesenta* prima di questa loro pubblica presentazione, e quindi si legittimava in questo modo una sorta di esclusiva. Inoltre è interessante notare come il Redattore sottolineasse che le *Obras completas* di León Felipe, che Losada aveva pubblicato a Buenos Aires nel 1963, non fossero ancora arrivate in

¹¹ Per ulteriori notizie riguardanti la raccolta completa degli aforismi di Juan Ramón Jiménez e un precedente progetto editoriale purtroppo frustrato di Max Aub, la pubblicazione *Patria y Ausencia*, si veda Fiore 2005, 57-88.

Spagna, e si aggiudicava pertanto l'anteprima assoluta almeno per la penisola iberica¹², luogo privilegiato nel cuore di Max Aub e prima ideale destinazione della rivista, almeno nelle sue intenzioni. Egli infatti redige e pubblica una rivista generazionale e prevalentemente spagnola, sia se ci atteniamo alla nazionalità di chi vi partecipò che al paese a cui era destinata. Nell'enorme epistolario aubiano sono numerose le lettere in cui sono presenti appelli, richieste e inviti che sottolineano come questa rivista fosse stata scritta e ideata soprattutto per scrittori spagnoli, sia residenti in Spagna che nelle varie zone dell'esilio.

L'intervento di León Felipe, il grande poeta allora ottuagenario, fu salutato entusiasticamente. Ermilo Abreu Gómez, noto critico letterario e scrittore messicano, in un articolo intitolato "La Madurez intelectual se alcanza a los sesenta", apparso il 13 settembre 1964 su *México en la Cultura*, all'indomani dell'esordio della rivista affermò in merito a queste liriche:

León Felipe aparece aquí en toda su grandeza. Ningún poeta – para mi gusto al menos – reúne con más aplomo y más energía, tan acendrada quinta esencia de la poesía que es, al mismo tiempo – lección de Antonio Machado –, antigua y moderna. Y además, ¿qué otro poeta como León Felipe ha sabido manejar el verso que se desata de toda medida y mantiene viva la alteza del ritmo interior? Y por otro lado, ¿qué entrañable humanidad se hinca en cada verso y se queda como temblando en todo el poema! Cada poema de León Felipe es obra maestra de un gran maestro en el arte de decir lo difícil o lo imposible de la poesía. (AMA, C. 48/25/1)¹³

León Felipe appare qui in tutta la sua grandeza. Nessun poeta – almeno per i miei gusti – riassume con più aplomb e più energia una così pura quintessenza della poesia che è, allo stesso tempo – lezione di Antonio Machado –, antica e moderna. E inoltre, quale altro poeta ha saputo maneggiare come León Felipe il verso che si scioglie da ogni misura e mantiene viva l'altezza del ritmo interno? E d'altra parte, che profonda umanità si incastona in ogni verso e rimane come in un tremolio in tutta la poesia! Ogni poesia di León Felipe è un capolavoro di un gran maestro nell'arte di dire il difficile o l'impossibile della poesia.

¹² Max Aub si sentì in dovere di specificare il percorso editoriale che queste liriche avevano vissuto con la seguente nota, inserita a piè del titolo: "Hace cerca de un año, al empezar a idearse nuestra revista, entregó León Felipe estos poemas, entonces inéditos. Forman hoy parte de sus *Obras completas*, publicadas en Buenos Aires y que todavía no han llegado a España. Cumple ahora León Felipe ochenta años. Como el poeta asegura no tener otros versos inéditos publica *Los Sesenta* estos que casi lo son, en rendido homenaje" (*Los Sesenta* 1, 99; Circa un anno fa, mentre iniziavamo a pensare alla nostra rivista, León Felipe consegnò queste poesie, allora inedite. Oggi fanno parte delle sue *Obras completas*, pubblicate a Buenos Aires e che ancora non sono arrivate in Spagna. León Felipe compie oggi ottant'anni. Dato che il poeta assicura di non avere altri versi inediti, *Los Sesenta* pubblica questi che quasi lo sono, come devoto omaggio).

¹³ Ermilo Abreu Gómez svolgerà un ruolo importante nel quarto numero de *Los Sesenta*: Max Aub pubblicò infatti sette lettere che l'intellettuale messicano aveva ricevuto da Pío Baroja, Juan

Anche Rafael Alberti e Jorge Guillén, gli altri due esponenti della *Generación del 27* del primo numero de *Los Sesenta*, si distinguono per stile ed eleganza e per contributi di tipo lirico.

Rafael Alberti canta la città di Roma, luogo preferito del suo lungo esilio e dove si stabilì con la compagna María Teresa León e la figlia Aitana tra il 1963 e il 1977, dopo un primo periodo d'esilio trascorso in Argentina. Dopo la parentesi italiana, nel 1977, avverrà per il poeta il rientro definitivo in Spagna. Da quanto si può ricostruire grazie al nutrito scambio di lettere tra la famiglia Aub e la famiglia Alberti, possiamo intuire quanto il poeta andaluso adorasse la capitale italiana, e il suo amore per la Città Eterna era talmente profondo che lo spinse, proprio in quegli anni, all'acquisto di una casa in via Monserrato 20, alle spalle di Campo de' Fiori, di Piazza Navona e a due passi dal caratteristico quartiere di Trastevere. Il dettaglio biografico, apparentemente trascurabile, ha in realtà una certa importanza nella poesia di Alberti, perché Roma ne è la protagonista assoluta. Possiamo definire queste due liriche infatti come un omaggio non solo estetico ma anche etico alla città monumentale che aveva saputo accogliere il poeta durante l'esilio, e in cui era riuscito, grazie alla bellezza e al clima intellettuale che vi aveva trovato, ad attuare almeno in parte il dolore del distacco e della lontananza forzata. Max Aub descrive puntualmente il poeta del Puerto de Santa María, riuscendo a cogliere le caratteristiche che lo distinsero all'interno della *Generación del 27*, riscontrando in lui questa sorta di fusione tra elemento estetico (l'eleganza, la raffinatezza) ed etico (essere inserito nel suo tempo) che abbiamo appena rilevato nella descrizione di Roma:

De los poetas de su generación es el más aristocrático y, por ello y lo español, el más popular. Hermoso y elegante, conciente de su belleza, distante. Ni fácil ni difícil, un poco aparte. No jactante como dice Juan Ramón: amanerado a su manera. Siempre perfecto, sin titubeos, nada de su tiempo le ha sido ajeno: desde 1936 va envuelto en la capa de la muerte que le robó Federico García Lorca... Ès el poeta más seguro y el autor dramático más puro de mi generación. Nada le cuesta ser el que es, o, lo que es mejor, no lo parece. Los problemas son de los demás. A los sesenta años es el poeta más joven de España, y si no al tiempo. (Aub 2001, 227-228)

Dei poeti della sua generazione è il più aristocratico e, per questo e per essere spagnolo, il più popolare. Splendido ed elegante, consapevole della sua bellezza, distante. Né facile né difficile, un po' in disparte. Non tracotante come dice Juan Ramón: manierato alla sua maniera. Sempre perfetto, senza esitazioni, niente del suo tempo gli fu estraneo: dal 1936 è avvolto dall'alone della morte che gli rubò Federico García Lorca... È il poeta più sicuro e l'autore drammatico più puro della mia generazione. Non gli costa nulla essere quello che è o, cosa ancora migliore, non lo dà a vedere. I problemi sono degli altri. A sessant'anni è il poeta più giovane della Spagna, o almeno quello più attuale.

Ramón Jiménez, Pedro Henríquez Ureña e Genaro Estrada, dimostrando di aver mantenuto relazioni e contatti importanti sia con la società culturale latinoamericana che con quella dell'esilio spagnolo.

Carlos Pellicer¹⁴ e Xavier Villaurrutia rappresentano qui la componente, seppur minima, degli scrittori messicani, anch'essa presente nella rivista¹⁵.

L'argomento di "Fuego Nuevo, en honor de José Clemente Orozco", lirica scritta da Pellicer a Lomas de Chapultepec tra il 4 e il 6 settembre 1963, riguarda un tema intimamente messicano: si tratta di un requiem in onore di un amico da poco scomparso, il celebre pittore di *murales* José Clemente Orozco¹⁶. L'artista viene ricordato attraverso versi sentiti ed emozionati, con

¹⁴ Carlos Pellicer (1897-1977) nacque a Villahermosa (Tabasco) e morì a Città del Messico. Studiò nella Escuela Nacional Preparatoria e in Colombia, dove venne mandato dal governo di Venustiano Carranza. Fu uno dei fondatori della rivista *San-Ev-Ank* (1918) e di un nuovo Ateneo della gioventù (1919). Fu in seguito segretario privato di José Vasconcelos. Nell'agosto del 1921, insieme a Vicente Lombardo Toledano, Diego Rivera, José Clemente Orozco e Xavier Guerrero, fondò il Grupo Solidario del Movimiento Obrero. Collaborò alle riviste *Falange* (1922-1923), *Ulises* (1927-1928) e *Contemporáneos* (1928-1931). Fu professore di poesia moderna nell'UNAM e direttore del Departamento de Bellas Artes. Organizzò i musei Frida Kahlo, quello della Venta e quello di Anahuacalli. Nel 1976 fu eletto Senatore della Repubblica nelle file del PRI (Partido Revolucionario Institucional). Fu autore di opere come *Colores en el mar y otros poemas* (1921), *Piedra de sacrificios* (1924b), *Seis, siete poemas* (1924c), *Oda de junio* (1924a), *Hora y 20* (1927), *Camino* (1929), *Esquemas para una oda tropical* (1933), *Estrofas al mar marino* (1934), *Hora de junio (1929-1936)* (1937), *Recinto y otras imágenes* (1941), *Subordinaciones* (1949), *Práctica de vuelo* (1956), *Material poético 1918-1961* (1962b), *Dos poemas* (1962a), *Con palabras y fuego* (1962c), *Teotihuacán y 13 de agosto: ruina de Tenochtitlán* (1965), *Noticias sobre Nezahualcōyotl y algunos sentimientos* (1972) e *Cuerdas, percusión y alientos* (1976). Sono state pubblicate postume *Reincidencias* (1978b), *Cosillas para el nacimiento* (1978a), *Cartas desde Italia* (1985) e *Cuaderno de viaje* (1987). Fu membro dell'Academia Mexicana de la Lengua dal 1953 e nel 1964 ricevette il Premio Nacional de Literatura. Nel 1981, Luis Mario Schneider portò a termine l'edizione delle sue *Obras*.

¹⁵ La rivista *Los Sesenta*, per quanto non fosse rivolta esclusivamente a scrittori spagnoli, aprì solamente in minima parte le porte ai contributi degli artisti degli altri paesi. Ci furono alcuni scrittori non spagnoli che intervennero nella rivista: i messicani Carlos Pellicer (1897-1977), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), Alfonso Reyes (1889-1959), Genaro Estrada (1887-1937) e Julio Torri (1889-1970), il dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) e il francese André Malraux (1901-1976). Curiosamente molti di loro non rispondevano nemmeno alla caratteristica cronologica di aver compiuto sessant'anni: Xavier Villaurrutia morì a 47 anni e Genaro Estrada a 50, molti anni prima della nascita de *Los Sesenta*. Come è possibile notare, molti di questi intellettuali non arrivarono a vivere negli anni Sessanta. Probabilmente, nella concezione aubiana di generazione, aveva molta più importanza l'aver condiviso, oltre a un periodo storico, anche una "storia", una contingenza esistenziale comune, un passato fatto di ricordi, memoria e cultura in un certo modo "nazionale", per quanto possa risultare strano riferendoci a uno scrittore profondamente socialista.

¹⁶ La passione di José Clemente Orozco (1863-1949) per l'arte si manifestò quando, a sette anni, si trasferì con la sua famiglia a Città del Messico, dove conobbe il lavoro di Posadas. Dopo aver studiato agricoltura e architettura, si dedicò alla pittura. Realizzò i suoi studi nell'Accademia di San Carlos, dove si approfondivano le vecchie formule europee, basate sullo studio del dottor Atl. Il gruppo di studenti riunito sotto il nome di Centro Artístico, condotto dal dottor Atl, fece pressione sul governo affinché permettesse i *murales* pubblici, ma l'iniziativa non venne mai realizzata. Mentre portava avanti lavori satirici per il dottor Atl, l'avanguardia si schierò dalla

immagini che evocano colori intensi, tinte piene, una splendida rappresentazione in versi della pittura messicana dell'epoca (vv. 9-15):

...
 él que dio libertad al fuego para incendiar;
 para destruir la sombra construída con
 mentiras;
 el capitán de los colores con voz y voto,
 el que en medio de la noche hizo estallar
 el sol,
 el dueño de luces a medio color,
 pasa frente a nosotros esta noche, encorvado
 por el peso y la fuerza de su corazón.

...
 lui che diede libertà al fuoco di incendiare;
 per distruggere l'ombra costruita con
 menzogne;
 il capitano dei colori con voce e voto,
 lui che nel mezzo della notte fece esplodere
 il sole,
 il signore di luci attraverso il colore,
 passa di fronte a noi questa notte, curvo
 per il peso e la forza del suo cuore.

Per quanto riguarda la produzione in prosa, in questo primo numero abbiamo tre interventi fra loro decisamente diversi. In ordine di apparizione si trova un frammento del romanzo *Después de la bomba* (1966) di Esteban Salazar Chapela¹⁷, un racconto di Max Aub, intitolato “Entierro de un gran editor”, scritto eterogeneo a metà strada fra un necrologio e una narrazione epistolare, e il breve saggio di Joaquín Casaldueiro “El arte de Espronceda”, dedicato appunto allo studio dell'arte letteraria del noto romantico spagnolo.

Esteban Salazar Chapela aveva annunciato da Londra di voler mandare da Ginevra il suo contributo, e in due lettere aveva spiegato i motivi della sua scelta:

Londres 21, marzo 1964
 Querido Max,
 en cuanto a *Los Sesenta* mañana mismo
 te enviaré desde Ginebra copia de un
 capítulo de mi nueva novela *Después de la
 bomba*, que ya ha sido tomada aquí por
 una editorial y han comenzado a traducir.
 (AMA, C. 12/63/58)

Londra, 21 marzo 1964
 Caro Max,
 in merito a *Los Sesenta*, ti mando domani
 stesso da Ginevra una copia di un capitolo
 del mio nuovo romanzo *Después de la bom-
 ba*, che qua è già stato preso da una casa
 editrice e hanno già iniziato a tradurlo.

parte della rivoluzione messicana, e Orozco dovette risiedere per molti anni negli Stati Uniti. La maggior parte dei *murales* della Escuela Nacional Preparatoria venne dipinta da lui. Quando nel 1927 gli fu tolto l'appoggio del governo, Orozco tornò negli Stati Uniti, dove dipinse *murales* in California, a New York e Dartmouth. Nel 1932 andò in Europa e tornò in Messico due anni dopo. Fu allora che ottenne i più grandi riconoscimenti. Da quel momento lavorò su moltissimi *murales*, tra cui quelli dell'Università e quelli del Palazzo del Governo a Guadalajara e all'ospizio Cabañas. I *murales* di Orozco si differenziano da quelli dei suoi colleghi perché affrontano tematiche più universali, meno nazionalistiche e propagandistiche.

¹⁷ Precedentemente lo scrittore aveva pubblicato *Perico en Londres* (1947) e *Desnudo en Picadilly* (1959), romanzi che raccontavano le avventure degli esiliati repubblicani spagnoli in Gran Bretagna.

21 marzo 1964

Querido Max:

Aquí va el trozo que te prometí ayer desde Londres. Lo he elegido porque forma casi una unidad, casi un cuento. Terminó de copiar la cosa muy tarde y ya está todo cerrado. Voy a ver si mañana – domingo – te lo puedo certificar.

(AMA, C. 12/63/59)

21 marzo 1964

Caro Max,

eccoti il brano che ti ho promesso ieri da Londra. L'ho scelto perché forma quasi un'unità, quasi un racconto. Ho finito di copiarlo molto tardi ed è già tutto chiuso. Domani – domenica – spero di riuscire a mandartelo per raccomandata.

Questo capitolo, considerato dall'autore come una parte quasi autonoma rispetto al corpo del testo, non fu l'unico contributo che aveva proposto al redattore de *Los Sesenta*. Tra i manoscritti inediti che Max Aub considerò inopportuni per la pubblicazione sulla rivista troviamo infatti un ulteriore frammento di un altro romanzo di Salazar Chapela, intitolato *En aquella Valencia*¹⁸. Anche se possiamo ritenere che le enormi dimensioni del brano rappresentarono un ostacolo che ne frenò l'uscita su *Los Sesenta*, molta responsabilità la dovette avere l'argomento trattato, che in Spagna avrebbe indubbiamente creato dei problemi con la censura. Il tema centrale del capitolo ruota, infatti, attorno alla battaglia di Guadalajara, evocata in modo esplicito:

- Le llamo para darle un notición morrocotudo.

- ¿Qué es?

- ¡Una victoria colosal en Guadalajara!

- ¿Sí... sí?

- Hemos roto aquel frente por todas partes y el ejército que tenía allí Mussolini se ha echado a correr con tal prisa que ya debe estar más cerca de Roma que de Madrid. También está en fuga Moscardó con todos los suyos.

- ¡Pero eso es magnífico!

- Esto es la victoria más importante de la guerra. Hemos tomado centenares de prisioneros, mucho material de guerra, mucha documentación enemiga... y mucho terreno. Nuestras tropas siguen avanzando. (AMA, C. 38/8/9)

- La chiamo per darle una notizia sensazionale.

- Che c'è?

- Una vittoria colossale a Guadalajara!

- Sì... davvero?

- Abbiamo rotto il fronte da ogni parte e l'esercito di Mussolini se l'è data a gambe con una tale furia che ormai sarà più vicino a Roma che a Madrid. È scappato anche Moscardó con tutti i suoi uomini.

- Ma è magnifico!

- È la vittoria più importante della guerra. Abbiamo preso centinaia di prigionieri, molto materiale di guerra, molti documenti dei nemici... e molto terreno. Le nostre truppe continuano ad avanzare.

Questo testo era stato proposto da Salazar Chapela insieme a “Mi tipo, desahogo autobiográfico”, brano che invece venne pubblicato successivamente, come vedremo, sul quarto numero de *Los Sesenta*. Max Aub, in una lettera del

¹⁸ Francisca Montiel Rayo si è occupata di ripubblicare, in una co-edizione con il Centro Culturale della Generación del 27 di Malaga, il romanzo di Esteban Salazar Chapela, *En aquella Valencia* (1995).

18 novembre 1964, spiegava all'amico le ragioni dell'impossibile uscita del testo su Guadalajara, battaglia celebre per la mitica difesa dei repubblicani che, con l'aiuto delle Brigate Internazionali fermarono l'accerchiamento di Madrid tentato dai franchisti. Tra le motivazioni, troviamo il fatto che Aub era interessato a vendere e a diffondere la rivista in Spagna, e questo aveva per lui la priorità rispetto a una maggiore libertà di argomenti. Max Aub, a cui venne negato fino al 1969 il visto per entrare nel paese, voleva assolutamente che qualcosa di sé giungesse nella penisola iberica, anche se il prezzo voleva dire rinunciare a pubblicare brani che nella Spagna dell'esilio avrebbero risvegliato molta curiosità.

Querido Esteban,
te escribí ayer, te vuelvo a escribir ahora porque acabo de recibir la tuya del 14, con un capítulo de tu novela que conocía y recuerdo muy bien. No sirve para *Los Sesenta* por la sencilla razón de que la revista se vende en España y que es totalmente tabú hablar de Guadalajara y menos de Moscardó.
(AMA, C. 12/63/73)¹⁹

Caro Esteban,
ti ho scritto ieri, torno a scriverti ora perché ho appena ricevuto la tua del 14, con un capitolo del tuo romanzo che conoscevo e ricordo molto bene. Non è adatto per *Los Sesenta* per la semplice ragione che la rivista si vende in Spagna e che è totalmente tabù parlare di Guadalajara e peggio ancora di Moscardó.

Se questo brano non uscì perché avrebbe potuto creare polemiche e problemi di censura, il racconto di Max Aub diede invece luogo a un'intensa polemica, studiata e approfondita da Sebastiaan Faber nel saggio "Max Aub o los placeres de la ficción. Sobre la muerte de Grijalbo y otras verdades póstumas"²⁰. Il racconto si può sommariamente dividere in due parti. Nella prima, Jaime Moltó redige un necrologio molto critico nei confronti di Gabriel Solá, un grande editore soprannominato *El Mapamundi*, accusato di aver lucrato e sfruttato la situazione indigente degli esiliati spagnoli in Messico. L'editore, morto da poco, era riuscito a volgere la situazione in suo favore tanto da diventare opportunisticamente franchista nel momento giusto, cosa che gli aveva permesso di trascorrere le sue ultime estati in Spagna. Dopo questo lungo racconto ci troviamo però di fronte a una lettera autografa di Gabriel Solá che, prevedendo questo amaro necrologio, corregge il tiro e gioca d'anticipo, sostenendo che il motivo di queste accuse deriverebbe dall'invidia nei suoi confronti e da un grande senso di frustrazione. Il lettore, a cui sono presentati due punti di vista opposti, non sa più a quale versione

¹⁹ José Moscardó Ituarte (1878-1956) era stato insignito del titolo di generale dell'esercito per la difesa dell'Alcázar di Toledo, assediato dai repubblicani per settanta giorni. Dopo la guerra civile fu nominato Jefe de Milicias de Falange Española Tradicionalista y de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista).

²⁰ L'articolo si può consultare nel web all'indirizzo: <<http://www.literaturas.com/05maxaubfaberabril2003.htm>> (05/2014).

credere, nonostante entrambe le posizioni sembrino molto convincenti – e forse proprio per questo motivo. Il testo diede origine a due motivi di dibattito: uno legato alla situazione di Max Aub e di numerosi altri esiliati spagnoli in Messico, che non vedevano di buon occhio gli intellettuali disposti a entrare nella Spagna del regime franchista e che vivevano nel dubbio del collaborazionismo e, come seconda cosa, la reale questione che evoca questo racconto. Non è infatti difficile intravedere nei due personaggi due persone davvero esistite, l'editore Juan Grijalbo, nato a Gandesa (Tarragona) e Gabriel Solá, nato a Valencia, che avrebbe effettivamente potuto conoscere Grijalbo. Mentre alcuni dati biografici coincidono con la realtà, altri se ne allontanano, aumentando la sensazione di incertezza: i numerosi matrimoni del protagonista, l'appartenenza ai sindacati della CNT (Confederación Nacional del Trabajo) e della UGT (Unión General de Trabajadores) e l'impresa editoriale dell'esilio messicano sembrano corrispondere alla realtà, mentre la data del decesso non corrisponde a quella reale, giacché Grijalbo morirà molti anni più tardi della morte che Max Aub gli ha invece assegnato²¹. Dal punto di vista contenutistico l'interesse del racconto risiede appunto nel mondo complesso degli esiliati, raccontato da un protagonista che si nasconde opportunamente dietro l'identità di altri due protagonisti. La realtà che ne esce non è poi così limpida e idilliaca come tanta letteratura darebbe a pensare: Aub mette in scena, attraverso questo sdoppiamento di personalità, quanto anche gli interessi personali (economici e politici) abbiano giocato un ruolo importante nelle avventure dell'esilio.

Ermilo Abreu Gómez, sempre nell'articolo "La madurez intelectual se alcanza a los sesenta"²², riserva una critica negativa al breve saggio di Joaquín Casaldueiro a causa dell'eccessivo mistero, accusato di aver espresso un messaggio contorto ed espresso in una prosa confusa e troppo ermetica, che rischia di far scoraggiare il pubblico alla lettura del capolavoro di Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, piuttosto che avvicinarlo:

²¹ Max Aub scrisse sovente biografie in cui il lettore non riusciva a capire dove si trovasse il limite fra realtà e finzione letteraria. Nel caso del romanzo *Josep Torres Campalans*, un presunto importante pittore amico e maestro di Pablo Picasso ormai dimenticato, Max Aub riuscì addirittura a prendere in giro numerosi critici d'arte, esponendo mostre dei suoi quadri più importanti sia in Messico che negli Stati Uniti. Quando lo scherzo si spinse troppo in là – alcuni critici sostenevano di averlo conosciuto in gioventù e di ricordarsi con certezza di aver parlato con lui –, Max Aub uscì allo scoperto, smentendone l'esistenza e attribuendo alla propria fantasia e al proprio genio sia la biografia dell'importante surrealista dimenticato che le tele. Anche il racconto di Aub "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco" (1960) basa la finzione narrativa su una morte non reale.

²² L'articolo "La madurez intelectual se alcanza a los sesenta" è conservato presso la Fundación Max Aub di Segorbe (C. 48-25/1). Purtroppo si tratta di un ritaglio su cui è stata indicata la fonte, *Novedades. México en la cultura* (México, D. F., México) e la data, 13 settembre 1964, ma non il numero della pagina.

Dejo para lo último el comentario que solicitan las páginas de Joaquín Casaldüero, tenido por muchos como un crítico avanzado. Para mí es un ejemplo de galimatías insopportable. Todo es un laberinto de palabras, donde las ideas danzan incompletas y los juicios o se evaden o no existen. Esta es una crítica que incita a decir: apártate de mí para que yo pueda leer y gustar de la obra que, en mala hora, manoseas. (Abreu Gómez 1964)

Vengo infine al commento che richiedono le pagine di Joaquín Casaldüero, considerato da molti un critico all'avanguardia. Per me è un esempio di astruseria insopportabile. È tutto un labirinto di parole, dove le idee danzano incomplete e i giudizi o si evitano o non esistono. Questa è una critica che spinge a dire: allontanati da me perché io possa leggere e apprezzare l'opera che, in un maledetto momento, hai preso in mano.

In effetti, l'analisi dell'opera viene condotta con un linguaggio spesso oscuro e contorto, che non agevola la comprensione del messaggio che il critico vorrebbe trasmettere:

La frase de *El estudiante de Salamanca* es, a veces, ramplonamente querida, sosteniéndose en un ritmo de lengua hablada con desgarro y cinismo. Junto a ese nivel, a ese tono y a ese ritmo, hallamos una melodía alucinatoria o que expresa la incertidumbre y además el movimiento de percusión, de persistencia, que se transforma en un desalentado ir detrás, para caer en el torbellino de la espiral sinfin – forma parte de lo eterno. Tanta complejidad se abarca con un ritmo masculino, ágil, dramático y otro femenino, tierno, sumiso, suave y dulce...

(*Los Sesenta* 1, 93)

La frase de *El estudiante de Salamanca* è, a volte, volutamente grossolana, si sostiene su un ritmo di lingua parlata con spudoratezza e cinismo. Accanto a questo livello, a questo tono e a questo ritmo, troviamo una melodia allucinatoria o che esprime l'incertezza e anche il movimento di percussione, di persistenza, che si trasforma in un avvilito passo indietro, per cadere nel turbino della spirale infinita – fa parte dell'eterno. Tanta complessità si ottiene con un ritmo maschile agile, drammatico, e un altro femminile, tenero, sottomesso, soave e dolce...

2. Il secondo numero

Nel secondo numero della rivista, Max Aub riesce a portare a termine, almeno in parte, uno dei grandi obiettivi che si era prefissato al momento di intraprendere la stesura della rivista: dedicare un numero monografico al centenario della nascita di don Miguel de Unamuno, nato nel 1864. Gran parte delle pagine di questa seconda uscita di *Los Sesenta* celebra il Rettore di Salamanca con documenti inediti di un interesse notevole, come lo stesso Aub ebbe modo di affermare orgogliosamente in numerose lettere private ad amici e conoscenti e come annunciò pubblicamente in una intervista rilasciata il 24 novembre 1964 al quotidiano *Excelsior*:

- ¿No teme que los textos que publica no interesen a la mayoría?

- Para saberlo publicamos la revista. En el segundo número pueden leerse dos ensayos, uno de Américo Castro y el otro de José Gaos que debieran – en terrenos muy distintos – ser muy discutidos.

- Non teme che i testi che pubblica non interessino ai più?

- Per saperlo pubblichiamo la rivista. Nel secondo numero si possono leggere due saggi, uno di Américo Castro e l'altro di José Gaos che dovrebbero – in campi molto diversi – suscitare un bel dibattito.

L'interesse di Max Aub verso Unamuno nasceva molto indietro nel tempo ed era destinato a durare anche nel suo futuro: nel quarto numero di *Los Sesenta*, infatti, troverà ancora spazio grazie a un intervento di Rafael Martínez Nadal dedicato proprio alla memoria del grande intellettuale basco. La dedizione che molti intellettuali dell'esilio spagnolo provavano verso il Rettore di Salamanca nascondeva, implicitamente, una sorta di valore aggiunto alla semplice preferenza estetica: nel caso del nostro autore questa diventa evidente, in special modo se ci soffermiamo sul contenuto di una lettera datata 8 aprile 1958 e indirizzata a Vicente Aleixandre, in cui viene evidenziata la forte contrapposizione fra orteguiani e unamuniani, che Max Aub sentiva e viveva in modo molto personale e intenso:

Querido Vicente:

me ha puesto triste tu carta, como diría cualquier novia. Sí, sueño, como don Miguel – cada día mayor, cada día más sólo en su rincón de la historia – con don Antonio, con Juan Ramón, – encerrado, más largo que su cárcel. Acabo de leer las cartas de Machado a don Miguel, que publica Guillermo de Torre en los *Complementarios*. ¡Qué solos nos dejaron! ¿Quién les llega hoy a los calcañares? Pobre España. Pobre, pobre y pobre y no de solemnidad – que es lo que nos sobra –. Nadie, nadie en el horizonte, Vicente, nadie. O ¿dónde está el don Miguel de hoy? A lo sumo, Orteguitas, o “reformistas” idénticos a aquellos, todos amarillos, descoloridos. ¡Qué soledad la nuestra!

Caro Vicente:

mi ha rattristato la tua lettera, come direbbe una fidanzata qualunque. Sì, sogno, come don Miguel – sempre più vecchio, sempre più solo nell'angolo della storia – don Antonio, Juan Ramón, – rinchiuso, più lungo della sua prigionia. Ho appena finito di leggere le lettere di Machado a don Miguel, che pubblica Guillermo de Torre nei *Complementarios*. Che soli ci hanno lasciato! Chi arriva oggi al loro livello? Povera Spagna. Povera, povera e povera e non di solennità – che ne abbiamo in avanzo –. Nessuno, nessuno all'orizzonte, Vicente, nessuno. O sennò, dov'è il don Miguel di oggi? Al massimo Orteguitas, o “riformisti” identici a loro, tutti gialli, stinti. Che solitudine la nostra!

Reducidos a esperar el maná (de donde viene lo de manada...) esperando que el cielo nos resuelva la vida: el amor, la manduca, la cama. ¿Sin remedio? Todo grita que sí; menos nosotros dentro. Si hubiese un don Miguel que pujara... somos todavía menos, ¿qué hemos dado? El “tajo fuerte” de la guerra ¿nos partió por la mitad o ya estábamos partidos? Y el bueno de Salinas que creía que éramos tan buenos (nunca lo creí). Más bien una generación de eunucos, hijos de una España sin... (¿Es cierto que ha desaparecido la palabra de la última edición del diccionario de la Academia? Me lo dicen, no lo creo, aunque explicaría muchas cosas). Hay días tan limpios, tan llenos de aire puro, de azul, que dan ganas de llorar mirando hacia atrás. No me hagas caso. (AMA, C. 1/14/7)²³

Ridotti a sperare la manna (da dove viene il concetto di mandria²⁴) sperando che il cielo ci risolva la vita: l'amore, il cibo, il letto. Senza rimedio? Tutto grida di sì; non noi dal di dentro.

Se ci fosse un don Miguel a spingere... siamo ancora meno, cosa abbiamo dato? Il “taglio netto” della guerra ci ha diviso a metà, o eravamo già divisi? E il brav'uomo di Salinas che credeva che eravamo tanto buoni (non l'ho mai creduto). Piuttosto una generazione di eunuchi, figli di una Spagna senza... (È vero che è scomparsa la parola dall'ultima edizione del dizionario dell'Accademia? Me lo dicono, non ci credo, anche se si spiegherebbero molte cose).

Ci sono giorni così limpidi, così pieni di aria pura, di azzurro, che se si guarda indietro viene voglia di piangere. Non farmi caso.

²³ Non è difficile intravedere tra le righe di questa lettera il forte risentimento che Max Aub provava verso José Ortega y Gasset (1883-1955). Bisogna ricordare che i modernisti spagnoli avevano subito il fascino della filosofia e avevano contribuito con opere proprie alla divulgazione e al suo rinnovamento nel panorama iberico. Con *En torno al casticismo* (cinque saggi pubblicati tra il febbraio e il giugno 1895 su *La España Moderna* e successivamente raccolti in un'unica opera dal medesimo titolo pubblicata a Madrid-Barcelona, Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales, nel 1902), *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) e *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), fu don Miguel de Unamuno a imporsi in un primo tempo nel contesto filosofico iberico, vincendo quindi la battaglia delle idee. Le differenze tra il pensiero di Ortega e quello di Unamuno sono notevoli, come si può tra l'altro dedurre da un'analisi del carteggio che intrapresero i due filosofi (Robles Carcedo, ed., 1987), ma uno degli aspetti più rilevanti fu la capacità di Ortega di creare una scuola di pensiero, poi nota come *la escuela de Madrid*, cosa che l'individualismo di don Miguel assolutamente non auspicava. Per questo non si può parlare di divisione in due scuole filosofiche nell'esilio, perché in realtà ce ne fu solo una, quella degli *orteguianos* (José Gaos primo fra tutti). La ripresa di Unamuno da parte di Max Aub sembra piuttosto evidenziare il rifiuto, da parte di chi rimaneva in esilio, degli intellettuali che, come Ortega, avevano scelto di tornare in Spagna, nonostante la dittatura franchista non desse alcun segno di stanchezza e cedimento. Il rientro di Ortega del 1945 diede infatti origine a un grande dibattito sulle sue simpatie politiche; cattolici, franchisti, il mondo dell'esilio, tutti cercavano di rinchiudere e incasellare il filosofo all'interno di una determinata categoria politica, ignorando però il progressivo allontanamento di Ortega dal mondo della politica e quanto egli fosse come in quel momento più che mai restio a innalzare bandiere di qualsiasi colore.

²⁴ Gioco di parole intraducibile: “maná” in spagnolo vuol dire manna, mentre “manada” significa branco, mandria.

Max Aub chiese a molti suoi colleghi, dell'esilio e non, di ricordare, attraverso uno scritto, la figura di Unamuno. Da qualcuno di loro ricevette immediate risposte affermative, come nel caso di María Teresa León e Guillermo de Torre, altri invece, come Rafael Alberti, Dámaso Alonso e José Bergamín²⁵, spiegarono di non aver scritto nulla sul filosofo né tanto meno di possedere alcun inedito suo. Per quanto riguarda Américo Castro, furono proprio la pressione di Aub, animato e mosso da una grande fretta, e soprattutto una generale incomprensione di base, a far arrivare i due scrittori a una lite epistolare che portò a un raffreddamento dei loro rapporti. Questa fu infatti la risposta amareggiata e irritata di Américo Castro dopo aver saputo che il suo intervento, scritto con molta urgenza per il primo numero de *Los Sesenta*, sarebbe invece andato a finire sul secondo numero della rivista, che non era ancora stato dato alle stampe:

Mi querido Max Aub,
ni estoy joven ni me indigno. Escribí para Usted algo que me obligó a interrumpir mi trabajo, por aquello de la amistad, que para mí (hombre antiguo e ingenuo) es algo importante. Había entendido que la prisa con la que Usted me había apremiado terriblemente a mandar algo, era porque lo necesitaba, así me dijo, para empezar su nueva revista. Ahora resulta que lo mío va a salir en el número 2, retrasado por falta de papel. Y ni siquiera me ha mandado Usted el primer número de una revista que aún no sé que es.

(AMA, C. 4/7/20)

Mio caro Max Aub,
non sono né giovane né indignato. Ho scritto per Lei qualcosa che mi ha obbligato a interrompere il mio lavoro, per amicizia, che per me (uomo antico e ingenuo) è una cosa importante. Avevo inteso che la fretta con cui Lei m'incalzava terribilmente per mandar qualcosa era dovuta a una necessità, così mi disse, per iniziare la sua nuova rivista. Ora invece vedo che il mio pezzo uscirà nel numero 2, in ritardo per mancanza di carta. E non mi ha nemmeno mandato il primo numero di una rivista che ancora non si sa che cosa sia.

L'intervento di Américo Castro ricorda don Miguel de Unamuno partendo da esperienze personali²⁶. Nonostante la polemica, il suo scritto, intitolato "Carta a Max Aub sobre Unamuno y Las Casas", venne pubblicato immediatamente dopo l'inedito unamuniano, in merito a una sorta di gerarchia di importanza che Aub assegnava all'ordine di comparizione dei brani sulle pagine della rivista²⁷.

²⁵ Nella lettera catalogata come AMA, C. 2/23/6, Max Aub chiedeva a José Bergamín, oltre alla stesura di qualche ricordo della figura di don Miguel, anche l'autorizzazione a pubblicare il suo *Cancionerillo del Duende*, libro di poesie scritte a Parigi nel 1955, rimasto inedito. Bergamín rispose a entrambe le domande con un rifiuto.

²⁶ Nella seconda parte compie un'analisi di Fray Bartolomé de Las Casas.

²⁷ L'indice del secondo numero de *Los Sesenta* elenca: Miguel de Unamuno, Américo Castro, Guillermo de Torre, María Teresa León, Vicente Aleixandre, Salvador Novo, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, José Gaos.

Il 10 aprile 1964, Max Aub scrisse una lettera a Dámaso Alonso in cui annunciava che avrebbe aspettato un suo scritto prima di mandare il secondo numero di *Los Sesenta* alle stampe. Riprendendo forse involontariamente uno dei primi ipotetici titoli proposti per la sua pubblicazione²⁸, spiegò a che punto si trovava il suo omaggio al Rettore di Salamanca, ricordando anche lo scritto di Castro: “In memoriam de don Miguel voy a publicar una espléndida carta suya a Díez-Canedo, de junio del 36, que le deja a uno frío. Américo me ha mandado una larga carta acerca del propio don Miguel... y de Las Casas. Para qué te cuento” (AMA, C1/16/12; In memoriam di don Miguel sto per pubblicare una sua splendida lettera a Díez-Canedo, del giugno del 36, che fa rabbrivire. Américo mi ha mandato una lunga lettera sempre su don Miguel... e de Las Casas. Non aggiungo altro).

Sempre dei primi mesi del 1964 è una lettera che Max Aub scrisse in risposta a María Teresa León complimentandosi per il suo articolo “El búho de papel de Miguel de Unamuno”, anch’esso pubblicato sul secondo numero della rivista. La scrittrice ricordava, partendo dal pretesto del ritrovamento di un gufetto di carta, passatempo del filosofo noto con il nome di origami, le giornate trascorse con don Miguel, le serate passate insieme in occasione di qualche cena, e rammentava anche, con un tono affettuoso e familiare, una canzone da lui scritta per la nascita di un nipotino, scritta su un foglietto stropicciato tenuto distrattamente in tasca insieme alle chiavi e al fazzoletto, che era stata letta in loro presenza quasi per caso:

La media luna es una cuna
¿y quién la brisa?
y el niño de la media luna
¿qué sueños riza?

La mezza luna è una culla
e chi la brezza?
e il bimbo della mezza luna
che sogni arriccia?

La media luna es una cuna
¿y quién la mece?
y el niño de la media luna
¿para quién crece?

La mezza luna è una culla
e chi la dondola?
e il bimbo della mezza luna
per chi cresce?

La media luna es una cuna
va a luna nueva,
y al niño de la media luna
¿quién me lo lleva? (*Los Sesenta* 2, 41)

La mezza luna è una culla
va alla luna nuova,
e il bimbo della mezza luna
chi me lo porta?

Un’altra curiosità dell’articolo di María Teresa León è un ulteriore “atipico” inedito autografo: la dedica scritta a mano sulle ali del piccolo gufo,

²⁸ In Fiore (2005), si spiega l’origine della rivista *Los Sesenta* e le prime ipotesi di titolo, tra cui per l’appunto *In Memoriam* e *Sed*.

datato “París, febrero de 1925” (*Los Sesenta* 2, 39), per questo definito nell’articolo “búho escrito” (gufo scritto). La scrittrice gli attribuisce quasi per magia la capacità di poter riconoscere che lì tra “los Albertis” può trovare un rifugio sicuro e molta comprensione. Nel 1925 Unamuno stava scontando il suo esilio a Parigi, condizione che anche i coniugi Alberti stavano sperimentando nel momento della stesura dell’articolo, esilio iniziato nel 1939. Il gufo di carta riesce quindi a diventare, oltre che una fonte di ricordi, anche l’anello di congiunzione tra destini affini in epoche diverse. L’articolo si conclude celebrando l’importanza del filosofo basco per il popolo spagnolo: “Así son los recuerdos. Entran, salen, se detienen sobre la hoja verde metida en un libro, se posan en el hombro como un ave, un ave de papel que lleva la firma, para los españoles sagrada, de Miguel de Unamuno” (*Los Sesenta* 2, 42; I ricordi sono così. Entrano, escono, si soffermano sulla foglia verde messa in un libro, si posano sulla spalla come un uccello, un uccello di carta che porta la firma, sacra per gli spagnoli, di Miguel de Unamuno).

Sempre della primavera del 1964 è il carteggio tra Max Aub e Guillermo de Torre in merito alle questioni unamuniane, carteggio in cui il primo scrittore si trova costretto a dover rifiutare di pubblicare una lettera di don Miguel perché già apparsa nelle pagine delle *Obras completas* del filosofo basco. Venne invece accettato l’articolo inedito volto ad analizzare la figura di Unamuno scrittore di lettere (“Unamuno, escritor de cartas”), passione in cui Max Aub poteva riscontrare una grande affinità tra sé stesso e il maestro. Guillermo de Torre inizia con queste parole il suo articolo, in cui Aub poteva benissimo ritrovare molte coincidenze e analogie tra la descrizione della sua persona e il suo modo di essere scrittore: “Unamuno abordó todos los géneros literarios: los imaginativos – novela, teatro, poesía – tanto como los reflexivos: filosofía, ensayo, crítica, filología, memorias...”²⁹ (*Los Sesenta* 2, 27; Unamuno coltivò tutti i generi letterari: quelli di fantasia – romanzo, teatro, poesia – e quelli speculativi: filosofia, saggio, critica, filologia, memorie...). L’analogia tra don Miguel e Max Aub si spinge ben oltre al loro

²⁹ Anche Vicente Aleixandre, in una lettera scritta a Max Aub il 2 aprile 1958, accosta i due intellettuali, a proposito del progetto di creazione di una nuova rivista che avrebbe potuto ricongiungere gli scrittori della Generazione del ’27: “En fin Max, Dámaso y Gerardo andan fuera. A Dámaso le verá la semana próxima, y espero que a Gerardo. Si viviera nuestro don Miguel hablaría de sueño. Sueño que es vida es lo que tú sueñas con tu revista; más tuya que de nadie, con ser de todos, porque tú la has inventado con tu corazón. No sé si nacerá, pero ya ha nacido con toda su vida real, y no será superada” (AMA, C. 1/14/6, lettera pubblicata in *Epistolario del exilio. Max Aub (1940-1972)*, 1992, 47; Insomma Max, Dámaso e Gerardo sono fuori. Dámaso lo vedrò la prossima settimana, e spero anche Gerardo. Se il nostro don Miguel fosse vivo parlerebbe di sogno. Sogno che è vita è quello che tu stai sognando con la tua rivista; più tua che di chiunque altro, pur essendo di tutti, perché tu l’hai inventata con il tuo cuore. Non so se nascerà, ma è già nata con tutta la sua vita reale, e non sarà superata).

approccio alla produzione letteraria: entrambi avevano potuto godere del privilegio e del sostegno di una sicura condizione familiare, di matrimoni stabili e del grande affetto verso i propri figli; entrambi avevano dovuto affrontare un esilio per l'opposizione al regime politico-militare, e come ultima cosa, entrambi possedevano un combattuto e conflittuale, ma allo stesso tempo molto forte, senso di nazionalità, in condizioni in cui l'essere spagnolo era stato molto più una conquista che una questione anagrafica.

Guillermo de Torre scrisse il suo saggio con l'obiettivo di mettere in luce uno degli aspetti meno noti, almeno fino al 1964, data della pubblicazione de *Los Sesenta*, dell'opera unamuniana, quello dell'epistolario privato, che secondo lo scrittore raggiunge la più alta dignità letteraria e il più profondo senso etico, perché è attraverso questo dialogo intimo in cui si riesce più approfonditamente a penetrare nell'animo dell'autore. Le lettere personali, chiamate unamunamente "monodialogos"³⁰, vengono pertanto definite nello stesso articolo "las versiones más auténticas de su yo esencial, multiforme y unitario a la par" (le versioni più autentiche del suo io essenziale, multiforme e allo stesso tempo unitario). Guillermo de Torre commenta, dopo aver analizzato la panoramica editoriale del carteggio unamuniano e aver ricordato la sua preziosa abitudine di conservare qualsiasi cosa avesse ricevuto per posta, una lettera scritta dal Rettore di Salamanca il 7 gennaio 1936. L'importanza di questa epistola risiede nel fatto che termina con un profetico annuncio della guerra civile, che troveremo espresso quasi negli stessi termini anche nella lettera che Unamuno scrisse da Salamanca un mese prima dell'effettivo scoppio del conflitto, pubblicata in apertura di questo secondo numero della rivista. Disse infatti nel mese di gennaio del 1936, in chiusura di lettera:

³⁰ Don Miguel de Unamuno spiegò in questi termini che cosa intendesse per *monodialogos* nella prefazione al *San Manuel Bueno, mártir*: "¿Monólogos? Lo que así se llama suelen ser monodialogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos, que es la conciencia de cada individuo. Y ese monodialogo es la vida interior que en cierto modo niegan los llamados en América behavioristas, los filósofos de la conducta, para los que la conciencia es el misterio inasequible o lo inconocible" (Unamuno 1951, 13; Monologhi? Solitamente quelli che vengono chiamati così non sono altro che monodialoghi, dialoghi che uno sostiene con gli altri che sono, dentro, lui, con gli altri che compongono questa società di individui, che è la coscienza di ogni individuo. E questo monodialogo è la vita interiore che in un certo modo negano quelli che in America vengono chiamati behavioristi, i filosofi della condotta, per i quali la coscienza è il mistero inaccessibile o tutto l'inconoscibile).

¡Y basta! Buen año y en él fe, aguante y brío para soportar la batalla de la guerra civil que se avecina y el triste espectáculo de la progresiva – no sé si progresista – estupidización de la civilidad (?) española. ¡Dios nos coja dormidos! Y sin soñar. (*Los Sesenta* 2, 35)

E basta! Buon anno e che ti porti fede, pazienza e determinazione per sopportare la battaglia della guerra civile che si avvicina e il triste spettacolo della progressiva – non so se progressista – stupidizzazione della civiltà (?) spagnola. Che Dio ci sorprenda addormentati. E mentre non stiamo sognando.

Questo potere di previsione, frutto dell'intensa sensibilità unamuniana, è la grande caratteristica della lettera inedita con cui Max Aub aprì il secondo numero di *Los Sesenta*. Unamuno si era sentito obbligato a rispondere, seppur con un rifiuto, a un invito in Argentina avanzato da Enrique Díez-Canedo, che in quel periodo ricopriva la carica di Ambasciatore della Spagna in quel paese. A parte le disgrazie familiari (Unamuno aveva perso tre dei suoi otto figli) e i problemi di salute legati all'età, era principalmente la questione spagnola a impedirgli di partecipare al congresso del PEN Club. Era il 10 giugno del 1936, poco più di un mese prima dell'*alzamiento* dei franchisti e l'inizio della guerra. Scrisse Unamuno, con un'intensità e una partecipazione ancora più profonda di quella che aveva trasmesso nella lettera appena citata del gennaio del 1936, di alcuni mesi precedente:

Pero lo que sobre todo me retiene ahora es el estado de la cosa pública (res pública) en esta nuestra España, sobre la que veo cernerse una catástrofe si la Providencia o el Hado o lo que sea no lo remedia. Añada usted que si en estas circunstancias pudiera yo decidirme a ir a esa no estaría ahí con perfecta holgura de espíritu, pendiente de lo de acá y expuesto a estrumpir cualquier día en público. Y esto, fuera de España, de la patria, y menos ahí, nunca, nunca, nunca. No podría mantenerme en una posición de acción puramente cultural. Sufriría mucho para eso. (*Los Sesenta* 2, 8)

Ma quello che ora mi trattiene è soprattutto lo stato della cosa pubblica (res publica) nella nostra Spagna, su cui vedo incombere una catastrofe, se la Provvidenza o il Fato o qualsiasi cosa sia non vi pone rimedio. Aggiunga che se in queste circostanze io potessi venire non starei lì in piena tranquillità di spirito, preoccupato per quanto qua avviene ed esposto a esplodere in pubblico ogni giorno. E questo, fuori dalla Spagna, dalla patria, e peggio ancora lì, mai, mai, mai. Non potrei restare in una posizione di azione puramente culturale. Ne soffrirei molto.

L'altro grande filo conduttore del secondo numero di *Los Sesenta* è il tema dell'esilio, che viene evocato soprattutto attraverso la poesia. L'esilio, o la nostalgia del ritorno, rappresenta il punto di unione della quasi totalità degli interventi che non sono dedicati all'evocazione della figura di Unamuno. Prime per ordine di apparizione sono le liriche di Emilio Prados, intitolate "Punto final y otros poemas", scritte poco prima della sua morte, come si può dedurre dalla data di stesura apposta a piè di ogni poesia. Il tema della nostalgia è dominante, ricorrente in ognuna di queste otto liriche (vv. 1-12 e 29-35):

Y si estuviera allí...
 Si me llevarán...
 Sé que mi cuerpo espera
 dentro del tiempo en que quedó
 – hueco presente sin cumplir –,
 molde sembrado ante a la luz marina...
 Con modestia entraría,
 y de nuevo el ayer,
 fustigado por hoy,
 dura corriente en el futuro
 – carne y bandera mi palabra –,
 clavaría de un golpe.

...

Tal vez yo mismo estoy brillando
 – no puedo hablar, no sé –, en lo que
 entienden

que es mi propia historia.

Y si estuviera allí...

Si me llevarán...

Mi hueco sin cumplir:

¿no es luz marina y nombre fusilado? 23/Feb. 62

E se fossi lì...

Se mi portassero...

So che il mio corpo aspetta
 all'interno del tempo in cui è rimasto

– vuoto presente incompiuto –,
 stampo seminato davanti alla luce marina...

Con modestia entrerei,

e di nuovo il ieri,

fustigato dall'oggi,

dura corrente nel futuro

– carne e bandiera la mia parola –,

inchioderei in un colpo.

...

Forse io stesso sto brillando

– non posso parlare, non so –, in quello che
 considerano

la mia stessa storia.

E se fossi lì...

Se mi portassero...

Il mio vuoto incompiuto:

non è luce marina e nome fucilato? 23/Feb. 62

In un articolo della pagina culturale de *El Nacional*, datato giovedì 26 novembre 1964 (AMA, C25/2), un giornalista che trascurò di firmarsi dichiarò di aver ascoltato queste poesie proprio da Prados in persona, che gliel'ebbe lette una settimana prima della sua morte. L'unica poesia che non ritrovò pubblicata lungo le pagine della rivista fu una che cantava l'essere indio e le origini della cultura messicana. Probabilmente Max Aub la considerava non confacente e inerente a questo gruppo di liriche, affini per argomento e suggestione. Aub aveva scritto nel 1962 un sentito necrologio in occasione della morte di Prados, in cui evidenziò l'importanza della sua opera e della sua persona all'interno del contesto generazionale del 1927, e soprattutto come intimo amico:

Emilio Prados, como Juan Ramón Jiménez, no vivió más que de y para la poesía. Fue su enfermedad, como la del Andaluz Universal; vivió pendiente y dependiente de ella, de notar donde le dolía cada día. Como el hombre de Moguer, volvía y se revolvió diariamente, sobre lo hecho y por hacer... Sí, un solo sentido: la poesía. Su exclusivo amor le hacía ser, tal vez, el poeta de su generación más íntimamente ligado con la forma de la poesía tradicional española – tanto por lo menos como Rafael Alberti; más auténticamente que en Miguel Hernández, Calderón resuena en su ámbito cerrado. (Aub 2001, 75-77)

Emilio Prados, come Juan Ramón Jiménez, non visse per altro e di altro che di poesia. Fu la sua malattia, come quella dell'Andaluso Universale; visse di lei e per lei, sempre attento a capire dove gli dolesse. Come l'uomo di Moguer, tornava e ritornava diariamente su quanto fatto e quanto da fare... Sì, un solo senso: la poesia. Il suo amore esclusivo faceva di lui, forse, il poeta della sua generazione più intimamente legato alla forma della poesia tradizionale spagnola – almeno quanto Rafael Alberti; più autenticamente di Miguel Hernández, riecheggia Calderón nel suo ambito chiuso.

Continuando a esplorare la componente poetica, troviamo la lirica che Concha Méndez dedicò al suo ipotetico ritorno a Madrid, città per lei piena di ricordi, ma dove tutto sarà comunque irrimediabilmente cambiato, dalle nuvole alle persone, perché ogni cosa è fallace, e come tale viene descritta. Viene quindi conferito alla poesia il potere di unire la comunità degli esiliati, nel passato, nel presente e nel futuro, grazie alla sua eternità:

Andaremos por siglos siempre juntos por el camino de la Poesía, que fue quien nos unió sin darnos cuenta un ya lejano y luminoso día.	Cammineremo per i secoli sempre insieme per il cammino della Poesia, che fu chi ci unì senza che ce ne accorgessimo un ormai lontano e luminoso giorno.
--	--

(*Los Sesenta* 2, 82)

Concha Méndez aveva sposato nel 1932 Manuel Altolaguirre e il loro matrimonio, nonostante un complicato equilibrio familiare dovuto alle infedeltà del marito, fu comunque duraturo e paradossalmente abbastanza solido. Max Aub ebbe occasione di intervistare la scrittrice in occasione della stesura della sua biografia di Buñuel³¹, e il ritratto che ne fa sembra voler indicare il passare del tempo riflesso nel cambiamento fisico dell'amica: "Concha tiene setenta años, y el mismo humor y empuje de siempre, a pesar de la ciática. Los kilos se le han bajado a las posaderas y a las piernas. La vejez le sienta bien a la larga: está menos fea. Tan atropellada como siempre" (Aub 1984, 241-251; Concha ha settant'anni, e lo stesso umore e la stessa grinta di sempre, nonostante la sciatica. I chili le si sono posati sul fondoschiena e sulle gambe. La vecchiaia in generale le dona: è meno brutta. Impetuosa come sempre).

In un poema in prosa intitolato evocativamente "Por un río hacia España", Manuel Altolaguirre racconta la storia di un bambino e di un padre che parlano tranquillamente, seduti sulle sponde di un fiume. Il poeta infine si addormenta, cullato dal suono delle parole e dal rumore dell'acqua, e sogna di riuscire ad arrivare, navigando lungo le acque fluviali, fino in Spagna.

³¹ La biografia di Buñuel non fu mai terminata perché Max Aub morì nel corso della sua stesura e della revisione dell'immensa quantità di materiale recuperato, ora raccolto e conservato presso l'archivio della Fondazione Max Aub di Segorbe. Per molti anni, dopo la morte di Aub, solo una minima parte di esso ha potuto godere di una pubblicazione, intitolata: *Conversaciones con Buñuel* (1984), che raccoglie però solo parte delle interviste fra lo scrittore e il grande regista spagnolo. Recentemente è stata pubblicata una versione molto più completa, curata da Carmen Peire: *Luis Buñuel, novela* (2013).

Así llegué hasta España. No puedo hablar. Mis ojos guardaban dentro despeñados olvidos. Necesitaré crecer de nuevo para que se incorporen tantos ídolos rotos, para que el tiempo se haga pedestal o llanura de otras duras estatuas. Desperté. No había flores. Los verdes más claros estaban escondidos porque el sol de la tarde no cantaba en lo alto, sino que andaba entre los troncos, despidiéndose. El único niño que quedaba en el bosque era el de mi sueño, pero se fue también con la luz última. En el arroyo estaba hundida y rota mi barca de papel y más adentro, tan distante como mi infancia, los reflejos de una estrella inmóvil. (*Los Sesenta 2*, 76-77)³²

Arrivai in Spagna così. Non posso parlare. I miei occhi custodivano oblii precipitosi. Avrò bisogno di crescere di nuovo per far sì che si incorporino tanti idoli rotti, perché il tempo diventi piedistallo o base di altre dure statue. Mi risvegliai. Non c'erano fiori. I verdi più chiari erano nascosti perché il sole del pomeriggio non cantava nel cielo, ma vagava tra i tronchi, congedandosi. L'unico bambino che rimaneva nel bosco era quello del mio sogno, ma se ne andò anche lui con l'ultima luce. Nel ruscello era affondata la mia barchetta di carta, rotta, e all'interno, distante come la mia infanzia, i riflessi di una stella immobile.

Max Aub e Manuel Altolaguirre erano legati da un affetto molto profondo. Entrambi gli scrittori avevano dovuto impegnarsi in innumerevoli attività per riuscire a mantenere le rispettive famiglie negli anni dell'esilio, cosa che Aub rammentò al momento di scrivere un omaggio all'amico scomparso improvvisamente:

Manolo, el que hizo de todo: tipógrafo, editor, cineasta, productor, hombre de teatro, antólogo, hasta historiador de la literatura, dando a borbotones, iluso a manos llenas, feliz de hacer feliz a quien fuera, con el amor de los demás siempre auestas. Nació querido... Cuando para tantos españoles escribir fue, es, llorar, o morir, para Manolo era nacer. Fue su superioridad sonriente y generosa. Moviéndose tanto, no escribió mucho. Pero unos cuantos poemas suyos, en el gozne de los veinte a los treinta – y suyos y del siglo –, con toda la sal y el ángel de su Málaga no sólo natal, seguirán por siempre como él, sonriendo. (Aub 2001, 85-87)

Manolo, quello che ha fatto di tutto: tipografo, editore, cineasta, produttore, uomo di teatro, antologista, perfino storico della letteratura, dando senza limite, ingenuo a piene mani, felice di rendere felice chicchessia, contando sempre sull'amore degli altri. Nacque amato... Quando per tanti spagnoli scrivere fu, è, piangere, o morire, per Manolo era nascere. Fu la sua superiorità sorridente e generosa. Muovendosi tanto, non scrisse molto. Ma alcune sue poesie, nel passaggio dai venti ai trenta – suoi e del secolo –, con tutto il sapore e l'incanto della sua Malaga non solo natale, continueranno per sempre a sorridere, come lui.

³² Per un approfondimento dell'opera e della biografia di Manuel Altolaguirre si rimanda allo studio di Gonzalo Santonja (1994). Lo scrittore si era stabilito in Messico dopo aver trascorso parte dell'esilio in Francia e a Cuba. Qui aveva iniziato a occuparsi di pittura e di cinema, occupazione quest'ultima che gli consentì di tornare in Spagna nel 1950 per un adattamento del romanzo *Misericordia* di Benito Pérez Galdós e di arrivare al successo come sceneggiatore e produttore di *Subida al cielo* di Luis Buñuel. Morì in Spagna, nel 1959 durante il Festival del Cinema di San Sebastián in cui aveva presentato il suo film *El Cantar de los Cantares*, a causa di un incidente automobilistico.

Il numero si chiude con una lunga e interessante conversazione filosofica tra José Gaos e Max Aub. I due intellettuali vantavano un'amicizia e una confidenza di lunghissima data, essendosi conosciuti negli ultimi due anni di scuola superiore a Valencia e non avendo mai più interrotto il profondo legame che li univa. Non avevano solo condiviso libri e conoscenze, aiutandosi l'un l'altro a crescere intellettualmente nella gioventù, ma anche gli anni della guerra e la dura esperienza dell'esilio messicano. Aub cercò così di sintetizzare il concetto filosofico dell'amico José Gaos:

El problema no es saber si la fe es capaz de mover mundos, ya sabemos que sí, sino de si la duda puede lo mismo. Literariamente quedó demostrado, en la generación del '98, por ejemplo, con Miguel de Unamuno y su *San Manuel Bueno, mártir*, y más tarde con las *Confesiones profesionales*, del propio Pepe. El filósofo Gaos no creía en la filosofía sino exclusivamente en la historia de la misma, es decir en nada. Fue escéptico total con todo el dolor que, a fuerza, tiene que producir la incredulidad en hombre tan recto y dedicado a ese solo menester. Con eso no podía ser, como lo fue, sino hombre de humor que tenía de lo serio un concepto de doble faz: apreciaba las cosas en lo que valían pero en cuanto las valoraba en sus contextos más o menos históricos y naturalmente universales, hasta donde llegaban sus elementos de juicio, no dejaba de divertirse con ironía de la pequeñez humana. Lo que complicaba con una dignidad absoluta y una despreocupación total de las formas como no fuera para extraños o superiores con los que extremaba una cortesía que no se prestaba a manifestaciones de confianza.

(Aub 2001, 212-213)

Il problema non è sapere se la fede è capace di muovere i mondi, sappiamo che è così, ma se il dubbio può fare lo stesso. Letterariamente è dimostrato, nella generazione del '98, ad esempio, con Miguel de Unamuno e il suo *San Manuel Bueno, mártir*, e più tardi con le *Confesiones profesionales*, dello stesso Pepe³³. Il filosofo Gaos non credeva nella filosofia ma esclusivamente nella sua storia, ossia, in nulla. Fu totalmente scettico verso tutto il dolore che, obbligatoriamente, deve originare incredulità nell'uomo retto e dedicato a questo solo compito. Con questo non poteva essere, come fu, altro che un uomo di spirito che pensava che la serietà avesse una doppia faccia: apprezzava le cose per quello che valevano, ma proprio perché le apprezzava nei loro contesti più o meno storici e naturalmente universali, fino a dove arrivavano i suoi elementi di giudizio, non smetteva di divertirsi con ironia della piccolezza umana. Cosa che complicava con una dignità assoluta e un disinteresse completo delle forme, sempre che non fosse con estranei o superiori, con i quali raggiungeva l'apice di una cortesia che non si prestava a manifestazioni di confidenza.

Il testo mandato da Gaos era incompleto e mutilato di alcune parti, vuoti che a volte erano spiegati in schematici appunti, mentre altre volte erano privi di alcun commento. Aub, spinto dal desiderio di pubblicare il testo,

³³ Pepe è il diminutivo di José. Aub si sta qui riferendo a José Gaos.

dovette perciò intervenire personalmente, cercando di dare una certa organicità all'articolo filosofico, che mantiene nella pubblicazione la forma discorsiva. Da questo tormentato iter nasce quindi *Borrador de una conversación*, con una firma alla nota esplicativa posta a piè del titolo da Max Aub: "M.A. según J.G" (*Los Sesenta* 2, 83; M[ax].A[ub]. secondo J[osé].G[aos]), frutto della comprensione e dell'intimità di un'amicizia lunga e profonda³⁴.

3. Il terzo numero

Il 17 febbraio 1965 Max Aub annunciava in una lettera a Esteban Salazar Chapela che il terzo numero de *Los Sesenta* era ormai di uscita imminente, e questo è uno dei pochi dati che ci aiuta ad avanzare una probabile datazione, assente nella testata di questo numero della rivista³⁵. Anche in questa nuova uscita Aub cercò e riuscì in gran parte a rimanere fedele al suo proposito iniziale di pubblicare testi letterari inediti e documenti di tipo invece più personale come diari, lettere, memorie, capaci di aggiungere qualcosa di nuovo al dibattito letterario dell'epoca, vivacemente ripreso in tutte le diverse zone geografiche dell'esilio.

Fu pubblicato per la prima volta parte del carteggio fra Alfonso Reyes ed Enrique Díez-Canedo, che copre un periodo di dodici anni, essendo la prima di queste sette lettere datata gennaio 1925 e l'ultima 17 maggio 1937. Queste missive ci permettono di scoprire qualcosa di più del percorso professionale dei due scrittori, riportando notizie che approfondiscono al contempo la loro biografia anche da un punto di vista personale e intimo. Nella prima lettera, ad esempio, Díez-Canedo scrive ad Alfonso Reyes, chiamandolo affettuosamente "Monsieur le Ministre", per complimentarsi di questo suo nuovo incarico, che svolse a Parigi tra il 1924 e il 1927. La loro amicizia era nata grazie all'esilio decennale che aveva portato Alfonso Reyes in Spagna, tra il 1914 e il 1924, quando aveva iniziato la carriera diplomatica con l'incarico di *Encargado de Negocios* (Incaricato d'Affari). Sempre in questa prima lettera, Reyes venne messo al corrente dall'amico della situazione culturale di Madrid, cosa che interessava molto allo scrittore messicano, giacché ne aveva entusiasticamente

³⁴ José Gaos nacque a Gijón nel 1900. Nel 1915 si trasferì a Valencia, dove divenne amico Max Aub. Ebbe una formazione filosofica: studiò con Manuel García Morente e José Ortega y Gasset, di cui si riteneva un discepolo. Con loro formò parte della *Escuela de Madrid*, gruppo che include numerosi filosofi che gravitavano attorno alla capitale. Fu professore universitario di Filosofia in Spagna e in Messico, dove si rifugiò nel 1938 a causa della guerra civile, a cui partecipò come Commissario generale del Padiglione spagnolo nell'Esposizione Internazionale di Parigi. Max Aub e José Gaos ebbero modo di frequentarsi con regolarità anche in Messico, spesso insieme ad altri esiliati spagnoli, come José Medina Echavarría ed Enrique Díez-Canedo. José Gaos morì a Città del Messico nel 1969.

³⁵ Max Aub scrive a Esteban Salazar Chapela: "Dentro de unos días saldrá el número 3 de *Los Sesenta* y te lo mandaré con el 2" (AMA, C. 12/63/77; Tra alcuni giorni uscirà il numero 3 de *Los Sesenta* e te lo manderò con il 2).

fatto parte nella sua gioventù e dove aveva ancora molti amici. Questo è anche l'obiettivo della seconda lettera in cui Enrique Díez-Canedo racconta a Reyes gli ultimi incontri con gli intellettuali transitati per la capitale spagnola, come Martín Guzmán e José Vasconcelos. Del maggio 1930 è invece la prima missiva che Alfonso Reyes scrive all'amico Enrique Díez-Canedo, ora impegnato nella redazione del quotidiano *El Sol*, di dichiarate simpatie liberali. Reyes scrisse raccontando le prime impressioni del suo nuovo incarico come Ambasciatore del Messico in Brasile, che ricoprì dal 1930 al 1936 e che non sempre visse come un'esperienza entusiasmante, come invece era stato nel caso del mandato svolto in Argentina (1927-1930), ripetuto ancora per un anno dopo la fine dell'incarico brasiliano. Riporta infatti nella sua seconda lettera, scritta da Río de Janeiro il 6 agosto 1931: "Yo, acá, en la última Tule americana, lejos de todo y cada vez más lleno de melancolía, vivo de recuerdos... Enrique, escríbame un poco. A veces siento que todo eso se cierra y me deja fuera" (*Los Sesenta*, 3, 18-19; Io, qua, nell'ultima Tule americana, lontano da tutto e sempre più pieno di malinconia, vivo di ricordi... Enrique, scrivimi un po'. A volte sento che tutto si chiude e ne vengo lasciato fuori). Nella lettera di Reyes trapela l'entusiasmo verso la neonata Repubblica spagnola, esperienza in cui Enrique Díez-Canedo aveva svolto un ruolo protagonista, arrivando a essere Ministro della Repubblica Spagnola in Argentina³⁶. L'entusiasmo di Reyes è evidente: "Ustedes con su España recién creada y sus justos entusiasmos nuevos, tienen para llenar sus horas" (Voi, con la vostra Spagna appena creata e i vostri giusti nuovi entusiasmi, avete di ché riempire le vostre ore). Nell'ultima lettera di questo carteggio sono passati alcuni anni e l'atmosfera e la situazione storica sono completamente cambiate. Enrique Díez-Canedo scrisse l'ultima epistola il 17 maggio 1937, in piena guerra civile, da Valencia, *capital de Levante*, città in cui aveva appena fatto ritorno da Parigi (dove aveva assistito al congresso del PEN Club), per partecipare all'organizzazione del Congresso internazionale degli scrittori antifascisti. Se la città di Madrid veniva precedentemente ricordata da Reyes come un nido di ricordi felici,

Se explica perfectamente que eche yo de menos a mis amigos de Madrid mucho más que ellos a mí. Para mí, Madrid es una etapa central de mi vida, un peso definitivo en mi conciencia. Lo mejor que me ha dado la tierra después de los años de mi infancia junto a mis padres. (*Los Sesenta* 3, 18)

Si spiega perfettamente che io senta molto più la mancanza dei miei amici di Madrid rispetto a quella che loro sentono di me. Per me, Madrid è una tappa centrale della mia vita, un peso definitivo nella mia coscienza. La cosa migliore che mi ha dato la terra dopo gli anni della mia infanzia insieme ai miei genitori.

³⁶ Questi compiti diplomatici e ministeriali costituiranno un punto in comune nelle biografie dei due amici.

Ora, da Enrique Díez-Canedo, che ha dovuto abbandonarla, è ricordata invece in termini molto diversi, come una città guerriera, che non si arrende: "...mientras nuestro Madrid, nuestro Madrid, defiende las primeras líneas sin perder su humor siquiera" (*Los Sesenta*, 3, 21;... mentre la nostra Madrid, la nostra Madrid, difende le prime linee senza nemmeno perdere l'ironia), con una visione molto evocativa della capitale spagnola impegnata nella difesa della Repubblica.

Come era avvenuto già con le prime due uscite, anche gran parte di questo terzo numero di *Los Sesenta* è dedicato alla poesia. Intervengono Juan Rejano, con due liriche intitolate "Antes" ed "Encuentro en el alba", Juan José Domenchina con "Poetas...", autore che presenta anche un racconto in prosa intitolato "Hombres de odio", e infine "Otros poemas" di Jorge Guillén, titolo collettivo che raccoglie le seguenti liriche: "El balance", "Al margen de Sem Tob", "Susana y los viejos", "Ángelus Silesius" e "Citeres". Unico punto in comune tra le diverse liriche dei vari autori è il segno del tempo, gli anni che scorrono, tema prevedibile per una rivista condotta e scritta solo da sessantenni. Lo sguardo è rivolto al passato, come nella poesia "Antes" di Juan Rejano, in cui viene raccontato un amore lontano ricordato nel presente, o, sempre dello stesso autore, "Encuentros en el alba", in cui tutto risale a un'epoca passata, evocata con immagini sfuocate nei colori tenui delle prime ore del mattino.

Nel caso di Jorge Guillén il sentimento del trascorrere del tempo è ancora più evidente: le sue sono poesie scritte con l'amara lucidità di una persona anziana che non avendo più molto tempo davanti a sé inizia a fare un crudo bilancio della propria vita. Conclude la lirica intitolata "El balance" affermando che "de pretensión a realidad regreso" (dalla pretesa alla realtà ritorno). È la perdita delle illusioni, in una concreta analisi di quanto si è fatto e di cosa invece non si è riusciti a fare:

Pasan los años y el fatal balance	Passano gli anni e il fatale bilancio
Se impone ya a los más desprevenidos.	S'impone ormai sui più sprovveduti.
¿Qué me propuse, qué logré, qué alcance	Cosa mi sono proposto, cosa ho ottenuto,
Tuvieron mi agudeza, mis sentidos?	Dove sono arrivati il mio acume, i miei sensi?
(<i>Los Sesenta</i> 3, 103)	

Nella lirica "Susana y los viejos" è la fortuita visione di un nudo femminile da parte di alcune persone con troppe primavere alle spalle a far nascere il contrasto tra sogno e realtà, tra desiderio e concretezza, "el choque de un desnudo con los sueños de antes" (*Los Sesenta*, 3, 105; lo scontro tra un nudo e i sogni di un tempo), a far compiere loro un volo nel tempo. Gli endecasillabi mettono in luce la giovinezza dei desideri di questi uomini, traditi solo da un feroce calcolo numerico degli anni trascorsi:

<p>A solas y soñando ya han sido los amantes posibles, inminentes, en visión, de la dama. Tal desnudez real ahora los inflama que los viejos se asoman, tímidos estudiantes.</p>	<p>Da soli e a sognare già sono stati gli amanti possibili, imminenti, in visione, della dama. Tale nudità reale ora li infiamma che i vecchi si affacciano, timidi studenti.</p>
--	---

(*Los Sesenta* 3, 105)

Anche negli aforismi di Max Aub, che chiudono il numero, il tempo e il suo lento ma inesorabile trascorrere ha un ruolo importante, come si può vedere in questi quattro esempi (*Los Sesenta* 3, 111-114): “Nunca es tarde, aunque la dicha sea mala” (Non è mai troppo tardi, anche se la fortuna non è buona), “El que espera no desespera” (Chi spera non dispera), “Todo está por hacer: hagas lo que hagas, nunca se hizo” (Tutto è ancora da fare: fai quel che fai, non è ancora stato fatto) e “Cada día entierra al anterior” (Ogni giorno seppellisce quello precedente). Sicuramente, se paragonato ai poeti precedenti, Max Aub appare più combattivo e meno malinconico; c’è un’interpretazione del tempo meno passiva, più fiduciosa, orientata verso il futuro che rimane piuttosto che verso il passato trascorso. Molti di questi aforismi erano già apparsi su *Sala de Espera*, la precedente rivista di Aub, che ne ospitava sempre uno in ogni copertina. Intitola la raccolta “Paremiología particular”³⁷.

I due racconti di Ramón J. Sender sono molto lunghi, soprattutto “El Tonatio (Historia de un soneto)”. Sender si era preoccupato, prima di mandare il suo intervento, di sapere dove e da chi veniva pubblicata la rivista, in modo da capire se doveva fare o meno i conti con la censura. Un altro problema che lo preoccupava erano le dimensioni del suo racconto, che avrebbero dovuto essere state rispettate nell’economia di pubblicazione de *Los Sesenta*. Nella lettera del 22 giugno 1964 che accompagnò l’invio del racconto, Sender spiegò che non era spinto da necessità economiche, considerato anche che si era già trovato a dover rifiutare diverse collaborazioni con riviste disposte a pagare ma che lui riteneva non valide³⁸. Max Aub, che era arrivato

³⁷ Il 25 febbraio 1964 Aub riportò sulle pagine del suo diario questa sorta di descrizione del suo concetto e dell’uso dell’aforismo: “Los aforismos, monedas o medallas: cara y cruz, águila o sol; si no, falsos. Deben de ser exactos afirmando y negando. Que el ‘no’ no les haga daño. Verbigracia: lo del pelo largo y las ideas cortas quería decir pelo corto, ideas largas. No importa la moda. Si no son más que afirmación, caen en filosofía. No sirven como lo que son. Sólo son cortos, en todo. ‘El que quiere vencerse nunca está vencido’. Los aforismos, buenos si son poesía. ¿Qué no lo es, siéndolo?” (Aub 2003, 263; Gli aforismi, monete o medaglie: testa o croce, aquila o sole; altrimenti, sono falsi. Devono essere esatti affermando e negando. Che il ‘no’ non gli rechi danno. Verbigrazia: quello dei capelli lunghi e le idee corte voleva dire capelli corti, idee lunghe. Non importa la moda. Se non sono altro che un’affermazione, cadono nella filosofia. Non servono per quello che sono. Sono solo corti, in tutto. ‘Chi vuole vincere sé stesso non è mai vinto’. Gli aforismi, buoni se sono poesia. Cosa non lo è, essendolo?).

³⁸ Si vedano a questo proposito le seguenti lettere fra Max Aub e Ramón Sender: AMA, C. 13/40/3; AMA, C. 13/40/4; AMA, C. 13/40/5; AMA, C. 13/40/6 e AMA, C. 13/40/7.

al terzo numero della rivista con un dispendio enorme di energie e che aveva probabilmente già giocato le sue carte migliori, accettò con entusiasmo di pubblicare questo lungo racconto, ignorando (o forse dovendo ignorare) che non rispondeva alla caratteristica di essere inedito, in quanto anch'esso era già stato pubblicato precedentemente³⁹.

Nell'articolo "Max Aub y su generación", Aub spiega perché considerava Sender un membro della sua medesima generazione ma con caratteristiche peculiari che lo contraddistinguono e che lo differenziano dagli altri e da sé stesso:

Quando describe lo que ha vivido puede hombrearse con el primero. En este aspecto es el escritor de nuestra generación que más cuenta. (Sender tiene algo que nos une totalmente: ambos quisiéramos ser poetas y no lo somos. Nos falta el sentido del verso). Sin embargo mi obra tiene poco que ver con la de ellos⁴⁰. Me encuentro mucho más ligado a la de Paco Ayala o a la de Segundo Serrano Poncela. No digo que sea mejor o peor, de ninguna manera. Pero me educué literariamente en el ambiente, digamos, de la *Revista de Occidente*. Sender, no. Lo que se marca de manera definitiva en nuestras primeras obras. Son mucho más conocidas las de Sender – anteriores a las mías y al treinta y seis –, obras muy duras, muy violentas, muy periodísticas, como *Siete domingos rojos*, *O.P.*, etc.

Quando describe quello che ha vissuto non può competere con nessuno. In questo aspetto è lo scrittore della nostra generazione con maggior peso. (Sender ha qualcosa che ci unisce totalmente: entrambi vorremmo essere poeti e non lo siamo. Ci manca il senso del verso). Ciò nonostante, la mia opera ha poco a che fare con la loro. Sono molto più vicino a quella di Paco Ayala o a quella di Segundo Serrano Poncela. Non dico che sia migliore o peggiore, in nessun modo. Ma diciamo che sono stato educato letterariamente nell'ambiente della *Revista de Occidente*. Sender, no. Cosa che ha un peso definitivo nelle nostre prime opere. Sono molto più note quelle di Sender – precedenti alle mie e al trentasei –, opere molto dure, molto violente, molto giornalistiche, come *Siete domingos rojos*, *O.P.*, ecc.

³⁹ Fernando Álvarez Palacios, in *Novela y cultura española de postguerra* (Madrid, Edicusa, 1975) sostiene che il racconto aveva già goduto di un'edizione messicana nel 1961.

⁴⁰ Il plurale si riferisce a R.J. Sender e ad Arturo Barea (1897-1957).

Era una letteratura puramente politica. En cambio, lo mismo Ayala que yo escribíamos textos puramente literarios. Tuvo que venir la guerra para que nos interesáramos literariamente en la política. Desde entonces, nuestra obra, sobre todo la mía, está mucho más atada a la actualidad. Sender hizo un viraje distinto. El que era más o menos anarquista, se hizo comunista y escribió una novela sin importancia sobre la guerra y luego, cuando se fue a México y a los Estados Unidos se desentendió en gran parte de la política. No se lo echo en cara. Mosé Millán es un cuento de primer orden – como cuando se atiene a la realidad –, pero *El rey y la reina* o *Los cinco libros de Ariadna* son – por apartarse de ella – muy inferiores. Ahora bien: siempre se juzga a un escritor por sus escritos, dejando a parte a sus amigos. (Embeita 1967, 12)

Era una letteratura puramente politica. Io e Ayala, invece, scrivevamo testi puramente letterari. È dovuta arrivare la guerra per farci interessare letterariamente alla politica. Da allora, la nostra opera, soprattutto la mia, è molto più legata all'attualità. Sender ha vissuto un'evoluzione diversa. Lui, che era più o meno anarchico, divenne comunista e scrisse un romanzo senza importanza sulla guerra e poi, quando andò in Messico e negli Stati Uniti si disinteressò in gran parte della politica. Non glielo rinfaccio. Mosé Millán è un racconto di primo ordine – come quando si atiene alla realtà –, ma *El rey y la reina* o *Los cinco libros de Ariadna* sono – proprio perché se ne discosta – molto inferiori. Ebbene: uno scrittore lo si giudica sempre per i suoi scritti, lasciando da parte i suoi amici.

4. *Il quarto numero*

Anche il quarto numero della rivista si distingue, come il precedente, per l'eterogeneità e la disparità degli interventi, sia in base ai generi letterari presentati che per i diversi filoni tematici cui si rifanno. Procedendo a una sommaria suddivisione in base all'ultimo dei due criteri appena menzionati, quello che riguarda gli argomenti presi in considerazione, possiamo individuarne sommariamente tre.

Il primo, in cui intervengono Juan Ramón Jiménez, Pedro Bosch Gimpera e Bernardo Giner de los Ríos, riguarda la commemorazione dell'Institución Libre de Enseñanza⁴¹ e della Residencia de Estudiantes, ma soprattutto il ricordo delle principali figure che si contraddistinsero in quell'immenso progetto educativo: don Francisco Giner de los Ríos e Alberto Jiménez Fraud⁴².

La Residencia de Estudiantes aveva segnato una tappa importantissima per gli intellettuali dell'esilio, rappresentando uno dei simboli di quella Spagna liberale e democratica in cui quasi tutti gli intellettuali di inizio secolo avevano

⁴¹ La Institución Libre de Enseñanza venne fondata a Madrid il 29 ottobre 1876 e accolse all'interno delle proprie porte gli intellettuali più noti e le menti più fini della borghesia laico-liberale spagnola. Venne in seguito proibita dal franchismo e persone come Alberto Jiménez Fraud furono costrette a scegliere l'esilio.

⁴² Per uno studio più approfondito su questo argomento si consigliano i seguenti testi: Jiménez Fraud 1972; Crispin 1981; Pérez-Villanueva Tovar 1983; Sáenz de la Calzada 1986; Sánchez Vidal 1988; Pérez-Villanueva Tovar 1990.

mosso i primi passi e in cui avevano ricevuto la prima fondamentale formazione ideologica. I principi di quegli anni accompagneranno nell'esilio questi scrittori, concordi nella ricerca di un ideale di Stato laico e tollerante capace di accogliere individualità diverse ed eterogenee, politicamente ed eticamente, mosse solo dalla necessità di libertà e ragione, che appunto con queste caratteristiche avrebbero contribuito al suo sviluppo e al suo progresso. Inoltre nel 1960 era stato celebrato il cinquantenario della nascita della Residencia de Estudiantes, occasione in cui Alberto Jiménez Fraud aveva pronunciato le seguenti parole, rivolte a tutti quelli che avevano condiviso i principi della Residencia:

Que los residentes repartidos por el viejo y el nuevo mundo, dediquen en este año de nuestro Cincuentenario un especial recuerdo a aquella Colina, donde, con el pensamiento fijo en los mejores ejemplos de nuestra España, quisimos volver a esa tradición crítica y razonable, moderada y tolerante que estima que sólo en una atmósfera de amplia formación puede florecer la dignidad humana. (Jiménez Fraud 1960, <<http://www.residencia.csic.es/bol/num1/fraud.htm>>)

Che i residenti, sparsi per il vecchio e il nuovo mondo, dedichino in questo anno del nostro Cinquantenario uno speciale ricordo a quella Collina, in cui, con il pensiero fisso ai migliori esempi della nostra Spagna, siamo voluti tornare a quella tradizione critica e ragionevole, moderata e tollerante che ritiene che solo in un'atmosfera di ampia formazione possa fiorire la dignità umana.

Max Aub raccolse l'invito, nonostante fossero passati già alcuni anni dal cinquantenario della fondazione della Residenza, e aprì il quarto numero della rivista con due ricordi di Juan Ramón Jiménez dedicati alla figura di Alberto Jiménez Fraud e di Natalia Fraud, figlia sua e di Natalia Cossío de Jiménez. Era stato proprio il poeta di Moguer a battezzare la Residencia della Castellana con il nome *Colina de los Chopos*, che ebbe per lui, già ospite della precedente sede ubicata in *calle Fontany*, un'importanza decisiva. La sua epoca era riuscita a vedere affermato il principio per cui la poesia doveva diventare la voce articolata, capace di cantare il senso dell'istituto, avendo come ospiti Federico García Lorca, Emilio Prados, Gabriel Celaya, José Moreno Villa, don Miguel de Unamuno. Anni belli e indimenticabili, di cui Juan Ramón Jiménez conservò sempre uno splendido ricordo e di cui riconobbe sempre l'importanza per la sua formazione. Dense di affetto sono le parole con cui rammenta Alberto Jiménez Fraud, come il ricordo dell'altra figura fondamentale dell'educazione spagnola di quegli anni, don Francisco Giner de los Ríos:

Último amor de Don Francisco Giner, aquel San Agustín que algunos, que no le conocieron, tomaron por un San Francisco de Asís. Como entre los dos hubo cariño, ambos pudieron darse ejemplos, uno desde su ocaso y otro desde su aurora, mirando los dos al cenit. (*Los Sesenta* 2, 8)

Ultimo amore di Don Francisco Giner, quel Sant'Agostino che qualcuno, che non lo conobbe, prese per un San Francesco d'Assisi. Dato che tra i due ci fu affetto, entrambi poterono darsi esempi, uno dal suo tramonto e l'altro dalla sua aurora, guardando entrambi verso lo zenit.

Natalia Fraud è descritta dolcemente nella sua metamorfosi da ragazza a donna: le sue doti ricordano le virtù classiche dell'equilibrio e della nobiltà d'animo, caratteristiche dipinte in una prosa poetica semplice e allo stesso tempo raffinata. La giovane, che viene ricordata come una Diana adolescente, è ora paragonata a una *Mater dolorosa* del Rinascimento, e come per nessun altro il suo corpo stupendo è uno specchio dell'anima.

Il cinquantenario anniversario della morte di don Francisco Giner de los Ríos offre a Pedro Bosch Gimpera⁴³ l'occasione di poter ricordarne l'importanza che ebbe per la Spagna e per sé. L'evento aveva dato luogo in Messico e a Madrid a una grande commemorazione e aveva fatto sì che si riunissero in due luoghi opposti del mondo le corporazioni degli antichi alunni della Institución Libre de Enseñanza, dell'Instituto Escuela e della Residencia de Estudiantes di Madrid. L'amicizia tra i due intellettuali risale all'epoca in cui Bosch Gimpera, dottorando di ricerca in Diritto, aveva chiesto consigli e indicazioni a don Francisco; grazie ai suoi preziosi suggerimenti, era venuto a conoscere Wilamowitz Moellendorf, il grande umanista di Berlino che a partire da questo momento fu decisivo per la sua formazione. Dopo aver illustrato l'importanza che ebbe nel mondo dell'istruzione e dell'educazione scolastica, e prima di raccontare l'episodio in cui conobbe don Francisco, Pedro Bosch Gimpera individua e si sofferma sulla principale caratteristica del suo professore, il lato umano, capace di conquistare il cuore delle persone che lo ricordano:

Fue pues inmensa la trascendencia de la obra y la personalidad de don Francisco Giner de los Ríos. Pero su gran valor humano dejó profunda impresión en cuantos le conocieron. Eran su bondad y su modestia notas sobresalientes de su personalidad. Profesor universitario, sustituía a un maestro que se veía imposibilitado, llamaba a su despacho a los jóvenes inquiriendo sus aficiones y sus aptitudes, despertaba vocaciones y orientaba su trabajo. (*Los Sesenta* 2, 17)

Fu quindi immensa la trascendenza dell'opera e la personalità di don Francisco Giner de los Ríos. Ma il suo grande valore umano lasciò una grande segno in chi lo conobbe. La sua bontà e la sua modestia erano caratteristiche rilevanti della sua personalità. Professore universitario, sostituiva un maestro che aveva dei problemi, chiamava nel suo studio i giovani per chiedergli le loro passioni e le loro inclinazioni, risvegliava vocazioni e orientava il loro lavoro.

⁴³ Pedro Bosch Gimpera nacque a Barcellona nel 1891. Studiò Diritto e Lettere e nel 1910 andò a Madrid per il dottorato di ricerca in Filologia Classica, occasione in cui ebbe modo di conoscere Francisco Giner de los Ríos. Incontrò sempre in questa occasione Ulrich von Wilamowitz Moellendorf che lo orientò a indirizzarsi definitivamente verso gli interessi archeologici. Durante la guerra civile svolse per tre anni il ruolo di Ministro di Giustizia del governo catalano. Nel 1942, dopo essere stato a Oxford, in Colombia e in Guatemala, scelse come sede definitiva d'esilio il Messico, paese in cui ottenne la Cattedra di Preistoria presso la Scuola Nazionale d'Antropologia e Storia e dei corsi di Storia dell'Antichità nella Facoltà di Lettere e Filosofia. Morì a Città del Messico nel 1974.

Anche Bernardo Giner de los Ríos contribuisce con un ricordo personale di don Francisco, che lega però a una sorta di soggezione che gli incuteva la sua figura. L'immagine che descrive è collegata alle gite sul monte Pardo, che Bernardo, a quattro o cinque anni, faceva accompagnato dagli zii da cui aveva ereditato la passione per la natura: Antonio, medico, aperto e molto simpatico, e Francisco, tratteggiato come una persona austera e severa. I due zii assumono nella descrizione di Bernardo delle caratteristiche quasi opposte, ma entrambe ben nitide nei suoi ricordi. Così viene descritto Antonio:

Estaba, sabía estar, más a la altura nuestra que el propio don Francisco y que el señor Cossío. Claro es que no pesaba sobre él la abrumadora responsabilidad pedagógica y, algo escéptico, tanto de su medicina – en la que no creía – como de la pedagogía, se sonreía y dejaba que el tiempo y la vida... ¡hicieran lo demás! Admirable caso de hombre austero que todo lo espera del ejemplo y que sabe perdonar y aguardar, sin impacencias y sin demasiadas intransigencias! (*Los Sesenta* 2, 94)

Si metteva, sapeva mettersi, alla nostra altezza più dello stesso don Francisco e del signor Cossío. Chiaramente non pesava su di lui la schiacciante responsabilità pedagogica e, in parte scettico, tanto della sua medicina – nella quale non credeva – quanto della pedagogia, sorrideva e lasciava che il tempo e la vita... facessero il resto! Ammirabile esempio di uomo austero che si aspetta tutto dall'esempio e che sa perdonare e aspettare, senza impazienza e senza troppa intransigenza!

Don Francisco Giner de los Ríos viene invece dipinto in questa immagine molto plastica ma sicuramente molto evocativa, in cui si sottolineano le caratteristiche, presunte o vere, di un "istituzionista":

... y bajo cuyas encinas, en horas plácidas, sin prisas, en muda contemplación, he oído decir cosas admirables a mi tío Paco, que no olvidaré nunca... sentado, acurrucado más bien en el suelo, como está en ese maravilloso retrato, en el que parece un monje franciscano, comiendo su pedazo de queso, con la pulcritud y el arte que ponía en toda acción... (*Los Sesenta* 2, 95)

... e sotto le cui querce, nelle ore placide, senza fretta, in muta contemplazione, ho sentito dire cose meravigliose da mio zio Paco, che non dimenticherò mai... seduto, anzi, accucciato a terra, come in questo meraviglioso ritratto, in cui sembra un monaco francescano, mentre mangia il suo pezzo di formaggio, con la bellezza e l'arte che metteva in ogni azione...

Le pagine in cui vengono narrati questi ricordi d'infanzia sono state scritte a Parigi nel 1947, quando Bernardo Giner de los Ríos ricopriva l'incarico di Segretario generale della Presidenza della Repubblica nell'esilio francese. Noto come architetto (durante l'esilio messicano progettò il Colegio de México, il cinema Mariscalal e México e il teatro Caballito), dopo essersi formato nella Residencia de Estudiantes aveva svolto incarichi ministeriali, occupando il

posto di Ministro delle Comunicazioni e della Marina Mercantile durante la guerra civile, come militante dell'Unión Republicana. L'amicizia con Max Aub li spinse a intraprendere insieme il viaggio che nel 1969-1970 li riportava in Spagna dopo molti anni di assenza; sarebbero morti entrambi da lì a poco (Bernardo Giner de los Ríos nel 1970⁴⁴ e Max Aub nel 1972), come se ormai non avessero altro da chiedere alla vita.

Il secondo filone tematico avanzato da questo numero de *Los Sesenta* ripropone una commemorazione degli intellettuali della Generación del 98 attraverso lettere private e ricordi personali: è la volta di Pío Baroja, di cui viene pubblicata parte del suo carteggio privato con Ermilo Abreu Gómez⁴⁵,

⁴⁴ Bisogna fare attenzione a non confondere Bernardo Giner de los Ríos architetto e ministro della Repubblica spagnola con il suo omonimo nipote di molto più giovane, il figlio di Francisco Giner de los Ríos e di María Luisa Díez-Canedo, sovente presente nelle pagine dei diari di Max Aub e anch'egli residente durante quegli stessi anni in Messico, che si occupò invece della redazione di *Los Sesenta*.

⁴⁵ Ermilo Abreu Gómez nacque nel 1894 in Messico. Studiò nella Scuola Normale Superiore del Messico dove divenne prima maestro e in seguito cattedratico. Insegnò in diverse facoltà, come ad esempio nella División de Filosofía y Letras dell'Unione Panamericana, nell'Università dell'Illinois, nel Vermont presso il Colegio Middlebury e nell'Università Nazionale Autónoma de México (UNAM). Collaborò con numerose riviste, tra cui *La Revista de Mérida*, *Contemporáneos* ed *El Hijo Pródigo*. Scrisse per il teatro *La Montaña*, *El Cacique en la capital del país* (messe in scena rispettivamente nel 1918 e 1925), il racconto "Quetzalcóatl, sueño y vigilia" (1947), il romanzo *Naufragio de Indios* (1951), e alcune narrazioni brevi raccolte in *Cuentos para contar al fuego* (1959). Fu specialista di Suor Juana de la Cruz, a cui nel 1934 dedicò *Sor Juana Inés de la Cruz, bibliografía y biblioteca*. Militante del Partito Comunista, scrisse un romanzo in cui dimostrava tutta la sensibilità verso il popolo maya, intitolato *Canek*. Morì nel 1971 a Città del Messico. In questa circostanza, Max Aub lo ricordò con particolare affetto: "14 de julio 1971. Muere Ermilo Abreu Gómez. Era un hombre pequeño, de cortos alcances, bueno, que tuvo la desgracia de nacer entre dos generaciones importantes – en su tiempo –: la de Reyes y de Villaurrutia; de ser erudito sin serlo; fue curioso de la literatura – que era su medio – y fue adelantado de no pocos estudios a quienes otros – con menos gusto por lo escrito – dedicaron estudios más exclusivos. Por amor al idioma fue apasionado de lo español, cosa mala en su época. Y de la justicia, lo que era peor todavía para sus inmediatos seguidores, amantes de la literatura 'pura'. Curiosamente lo que quedará de Abreu Gómez (ya no puedo llamarlo, como todos, Ermilo) es un par de libros bien escritos, puros; tal vez más que de cualquier 'contemporáneo': no que fuese mejor, mas tenía mejor corazón. A veces, si se sabe lo que se dice y cómo, aunque se sea pequeño, sirve" (Aub 2003,491; 14 luglio 1971. Muore Ermilo Abreu Gómez. Era un uomo piccolo, di brevi orizzonti, buono, che ha avuto la disgrazia di nascere tra due generazioni importanti – a suo tempo –: quella di Reyes e quella di Villaurrutia; fu erudito senza esserlo; si incuriosì di letteratura – che era il suo mezzo –, e fu all'avanguardia in non pochi studi a cui altri – con meno gusto nella scrittura – dedicarono lavori più esclusivi. Per amore della lingua si appassionò allo spagnolo, brutta cosa ai suoi tempi. E della giustizia, cosa ancora peggiore per i suoi seguaci più prossimi, amanti della letteratura "pura". Curiosamente, quello che rimarrà di Abreu Gómez (ormai non posso più chiamarlo, come tutti, Ermilo) sono un paio di libri ben scritti, puri; probabilmente più che di qualunque "contemporaneo": non che fosse migliore, ma aveva più cuore. A volte, se si sa cosa si dice e come, anche se è poco, serve).

e che diventa invece oggetto di analisi in una lettera di Juan Ramón Jiménez indirizzata allo stesso intellettuale messicano, e ancora di don Miguel de Unamuno, ricordato da Rafael Martínez Nadal in due episodi poco noti. Di queste lettere indirizzate a Ermilo Abreu Gómez, tre sono state scritte da Pío Baroja (da calle de Alarcón 12, Madrid), rispettivamente nel 1948, nel 1952 e nel 1954, lettere in cui non si deducono molte notizie se non il legame esistente fra gli intellettuali sparsi nei vari Paesi in epoca franchista. Maggior rilievo ha invece una missiva datata 1° gennaio 1954, in cui Juan Ramón Jiménez traccia un profilo ed espone i propri pareri su Pío Baroja, giudizi che inorgogliscono ed entusiasmano il romanziere basco, a cui Ermilo Abreu Gómez aveva fatto avere copia di questa lettera. Con acutezza e intuito, il poeta riconosce tra le migliori caratteristiche dello scrittore della generazione modernista la precisione nella descrizione dell'Andalusia, terra così lontana e diversa dai suoi Paesi Baschi, che ritrae con la naturalezza e la sensibilità di un nativo, e arriva a definire *La feria de los discretos* "la mejor novela andaluza que yo conozco" (*Los Sesenta* 4, 24; il miglior romanzo andaluso che io conosca).

La lettera di Pedro Henríquez Ureña, datata 24 ottobre 1928, contiene alcuni suggerimenti che lo scrittore proponeva (sotto esplicita richiesta) a Ermilo Abreu Gómez, che aveva da poco pubblicato un'edizione del *Sueño* di Sor Juana, percorso di ricerca che nel 1934 lo porterà a pubblicare il saggio *Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca* e a diventare uno dei maggiori specialisti della mistica spagnola nel continente americano. Probabilmente fu proprio Henríquez Ureña a suggerirgli l'idea del saggio del 1934, dicendo infatti nella sua lettera del 1928: "Y ¿no sería posible reimprimir en México esa bibliografía? Usted podría hacerlo, poniéndola al día con notas suyas, en las monografías de Genaro Estrada. En México dudo que la posea otra persona que usted" (*Los Sesenta*, 2, 27-28; E non sarebbe possibile ristampare in Messico quella bibliografía? Lei potrebbe farlo, aggiornandola con le sue note, nelle monografie di Genaro Estrada. In Messico dubito che l'abbia qualcun altro oltre a lei). Prova della grande amicizia fra Ermilo Abreu Gómez e Genaro Estrada è la lunga lettera del 1933, in cui quest'ultimo compie un'analisi della situazione culturale del Messico di quegli anni, della sua generazione letteraria e del concetto stesso di intellettuale.

Il successivo intervento, firmato da Rafael Martínez Nadal, costituisce un ulteriore tassello di questo mosaico volto al ricordo della Generazione modernista, rammentando due episodi poco noti di don Miguel de Unamuno. Le prime notizie che arrivano in Messico relative a questo scritto sono contenute in una lettera datata 25 novembre 1964 che Esteban Salazar Chapela scrisse a Max Aub. Questi aveva cercato di "approfittare" dell'amicizia fra i due scrittori chiedendo a Salazar Chapela di intercedere per lui con Martínez Nadal, affinché quest'ultimo gli concedesse una *pièce* lorchiana ai tempi ancora inedita, intitolata *El Público*, allora in suo possesso. Nonostante l'in-

sistenza, Nadal aveva rifiutato e tramite l'amico Esteban aveva cercato di rimediare al diniego proponendo l'articolo letto in occasione dell'omaggio che l'Università di Londra aveva reso a Unamuno il 24 novembre 1964. Così Esteban Salazar Chapela anticipò la questione in una lettera spedita a Max Aub:

Nadal me pide – o mejor te pide – le perdones por no haberte contestado aun. Pero ha estado – lo sé – muy ocupado. Me encarga te pregunte si te interesaría para *Los Sesenta*, hasta que pueda enviarte la primera parte de lo que está escribiendo sobre *El público* de Lorca, un breve trabajo que ha leído ayer en el homenaje universitario que le ha hecho Londres a Unamuno. Trátase de unas viñetas en que recuerda el encuentro de Lorca con don Miguel y la última conferencia que dio éste en Londres en presencia del embajador (Pérez de Ayala), donde se expresó sus angustias sobre la posible guerra civil... Son páginas sumamente interesantes. A mí me las leyó por teléfono, pues no pude ir al homenaje, tan débil como estoy todavía y para colmo acatarrado. Espera tu respuesta para enviarte la cosa. (AMA, C. 12/63/74)

Nadal mi chiede – o meglio ti chiede – di perdonarlo per non averti ancora risposto. Ma è stato – lo confermo – molto occupato. Mi incarica di chiederti se ti interesserebbe per *Los Sesenta*, fino a quando ti manderà la prima parte di quello che sta scrivendo su *El público* di Lorca, un breve lavoro che ha letto ieri durante l'omaggio universitario che Londra ha reso a Unamuno. Si tratta di alcuni frammenti in cui ricorda l'incontro di Lorca con don Miguel e l'ultima conferenza che questi tenne a Londra in presenza dell'ambasciatore (Pérez de Ayala), in cui espresse le sue angosce sulla possibile guerra civile... Sono pagine veramente interessanti. A me le ha lette per telefono, perché non sono potuto andare all'omaggio, sono ancora tanto debole e per di più raffreddato. Attende la tua risposta prima di mandarti il pezzo.

Di poco successiva (5 dicembre 1964) sarà infatti la lettera di Rafael Martínez Nadal in cui cercherà di chiarire la propria posizione in merito all'importante inedito lorchiano (e soprattutto alle sue responsabilità verso la famiglia di Lorca) e in cui riassume il contenuto del proprio intervento al King's College:

Lo que sí podría mandarte en el acto son dos viñetas de Unamuno que escribí para el symposium que organicé en el King's College. Son dos recuerdos de dos encuentros con Unamuno, – Salamanca – 1932; Londres; 1936 – basados en las notas que tomé en ambas ocasiones. En la primera viñeta aparece el Unamuno maldiciente y pintoresco y recojo un gracioso y rápido diálogo entre él y Lorca que motivó un artículo del primero.

Quello che sì potrei mandarti ora sono due ritratti di Unamuno che scrissi per il simposio che organizzai al King's College. Sono due ricordi dei due incontri con Unamuno, – Salamanca – 1932; Londra; 1936 – basati sugli appunti che presi in entrambe le occasioni. Nel primo ritratto appare l'Unamuno maldicente e pittoresco e raccolgo un simpatico e rapido dialogo tra lui e Lorca che diede origine a un articolo del primo.

En la segunda, surge el Unamuno grave y profético que anuncia la próxima guerra civil. Es un resumen de la lamentación que, a título de conferencia, pronunció en el paraninfo de esta Universidad. Creo que fue la última conferencia que dio Unamuno, nada se publicó de lo que se dijo y creo que fui yo el único que tomó algunas notas. Recojo, además, algunos de sus comentarios sobre Londres y Cambridge y un pintoresco tiroteo entre él y Ramón Pérez de Ayala, entonces embajador en Londres. Si crees que esto pudiera tener algún interés para tu revista, me encantaría entrar en mis sesenta alineándome con tan distinguidos sesentones. (AMA, C. 9/31/6)

Nel secondo, sorge l'Unamuno grave e profetico che annuncia l'imminente guerra civile. È un riassunto della lamentazione che pronunciò come conferenza nel paraninfo di questa Università. Credo che fu l'ultima conferenza che tenne Unamuno, non si pubblicò nulla di quanto disse e credo che fui io l'unico a prendere alcuni appunti. Raccolgo, inoltre, alcuni dei suoi commenti su Londra e Cambridge e un suggestivo scambio tra lui e Ramón Pérez de Ayala, a quei tempi ambasciatore a Londra. Se credi che questo potrebbe essere di qualche interesse per la tua rivista, sarei entusiasta di entrare nei miei sessanta schierandomi con così tanti distinti sessantenni.

L'occasione per l'articolo "Orillas del Manzanares", pubblicato da Unamuno il 10 giugno 1932 su *El Sol*, erano stati questi versi tratti da "Santiago el verde" di Lope, che Lorca aveva recitato al filosofo basco sulle sponde del fiume Tormes proprio in occasione di questa visita:

Manzanares claro,
río pequeño,
por faltarle al agua
corre con fuego. (*Los Sesenta* 2, 43)

Manzanares chiaro,
fiume piccolo,
per mancanza di acqua
corre col fuoco.

Quello che Rafael Martínez Nadal definisce invece un "pintoresco tiroteo" tra Miguel de Unamuno e l'allora ambasciatore della Spagna a Londra Ramón Pérez de Ayala, costituisce, probabilmente, l'ultimo disperato appello alla pace che il filosofo lanciò, approfittando di una sede ufficiale come quella dell'Università. Il 20 febbraio 1936 Unamuno aveva proclamato davanti a un pubblico attento e a un ambasciatore sempre più nervoso:

No hemos sabido asomarnos al alma de la mocedad española y esa juventud es hoy masa que sigue a los energúmenos de ambos lados que predicán y encienden la guerra civil. Yo me he negado ya a hablar en público en España porque ahora nadie oye allí a nadie. El español ha confundido el gesto con el esfuerzo. Unos saludan así (y levantan el puño en alto) y otros saludan así (levantando el brazo en el saludo fascista). Y España se hunde. (*Los Sesenta* 2, 48)

Non abbiamo saputo affacciarci sull'anima della giovinezza spagnola e questa gioventù è oggi una massa che segue gli energumeni di entrambe le parti che predicano e infiammano la guerra civile. Io mi rifiuto ormai di parlare in pubblico in Spagna perché lì oggi nessuno ascolta nessuno. Lo spagnolo ha confuso il gesto con lo sforzo. Alcuni salutano così (e alzano il pugno in alto) e altri salutano così (alzando il braccio nel saluto fascista). E la Spagna affonda.

Rafael Martínez Nadal chiarisce le responsabilità di Ramón Pérez de Ayala a proposito dell'assenza di un testo che riporti la conferenza di Unamuno tenuta in quei giorni a Londra. L'importanza di questo articolo risalta infatti nel contrasto con il sintetico resoconto che rimane dell'intervento unamuniano, conservato presso il dipartimento di spagnolo del King's College:

También en este trimestre (segundo del año académico) honró el departamento la visita del veterano Rector de la Universidad de Salamanca, don Miguel de Unamuno, el cual pronunció sus monólogos introspectivos (más bien que conferencias) ante un apiñado y entusiasta auditorio.

Con motivo de la visita del Profesor Unamuno, la Unión Universitaria (Asociación de Estudiantes de Español) organizó una cena en la Vieja Taberna del Gallo.

(*Los Sesenta* 2, 51n.)

Anche in questo trimestre (secondo dell'anno accademico) il dipartimento è onorato dalla visita del veterano Rettore dell'Università di Salamanca, don Miguel de Unamuno, il quale ha pronunciato i suoi monologhi introspettivi (piuttosto che conferenze) di fronte ad un pubblico nutrito ed entusiasta.

In occasione della visita del Professor Unamuno, l'Unione Universitaria (Associazione degli Studenti di Spagnolo) ha organizzato una cena nella Vecchia Taverna del Gallo.

Si inserisce in questo punto anche il terzo tema di questo numero de *Los Sesenta*, che riguarda l'amicizia e i rapporti intrattenuti dagli scrittori dell'esilio spagnolo, quelli che a pieno merito rientravano nella categoria di sessantenni stabilita da Max Aub. Come rappresentante di questo ultimo tema possiamo ricordare il già citato Rafael Martínez Nadal, ma anche Rafael Alberti, autore dei "Sonetos Romanos"⁴⁶, liriche che cantano la bellezza della capitale romana, e infine Esteban Salazar Chapela, morto pochi gior-

⁴⁶ Rafael Alberti, che visse a Roma dal 1963 al 1977, in Italia riuscì finalmente a ritrovare l'ambiente mediterraneo e il valore della luce, sensazioni che trasmetterà all'opera poetica ma soprattutto a quella pittorica. I *X Sonetos Romanos*, scritti nel 1964, vennero accompagnati da altrettante incisioni all'acquaforte e su piombo, che li rappresentano visivamente e in cui viene sintetizzato il loro contenuto poetico. Grazie a questa opera Rafael Alberti vinse nel 1966 il primo premio di incisione alla V Rassegna d'Arte Figurativa di Roma. Collaborò con varie gallerie d'arte, tra cui quella della gallerista Rosanna Chiessi, e le sue serigrafie e litografie furono esposte in Italia nelle sale più prestigiose, come per esempio nella Galleria Penelope di Roma e nella Galleria d'Arte di Milano, esposizioni che ebbero luogo nel 1965. L'Italia amò profondamente il poeta spagnolo: nel 1972 un gruppo di artisti italiani e spagnoli lo omaggiò con l'esposizione *Con Alberti per la Spagna*, e la città di Reggio Emilia lo nominò cittadino onorario. Il poeta ricambiò l'affetto e nel 1968 pubblicò *Roma peligro para caminantes*, raccolta di liriche iniziata nel 1964 dedicata alla capitale italiana, che con il suo già intenso traffico era stata il teatro di un incidente stradale in cui Alberti, investito da un veicolo, si era rotto una gamba ed era stato costretto a camminare per molto tempo con un bastone.

ni dopo aver scritto il racconto pubblicato sulla rivista, evento che conferì a queste memorie autobiografiche il valore di estremo saluto. L'annuncio della morte repentina di Esteban Salazar Chapela arrivò a Max Aub il 20 febbraio 1965 grazie a un freddo e sintetico telegramma scritto da Rafael Martínez Nadal. Max Aub si ritrovò quindi fra le mani un articolo di grande importanza, "Mi tipo, desahogo autobiográfico", che diventava in un certo qual modo una sorta di testamento spirituale e l'ultima immagine di sé che Esteban Salazar Chapela lasciava all'amico Max e alle pagine della sua rivista. Aub aveva intuito quanto questo fosse importante e lo precisò accanto al titolo dell'articolo: "sin duda, lo último escrito por su autor, muerto en el exilio, como tantos colaboradores de *Los Sesenta*"⁴⁷ (senza dubbio, l'ultima cosa scritta dal suo autore, morto in esilio, come tanti collaboratori de *Los Sesenta*). Il racconto autobiografico viene annunciato in una lunga lettera del 1° ottobre 1964 in cui il proprio intervento viene definito "una página o unas páginas autobiográficas que considero curiosas" (una pagina o delle pagine autobiografiche che considero curiose). L'aggettivo *curiosas* definisce bene il carattere di questa descrizione autobiografica, in cui l'autore cerca di spiegare (e di spiegarsi) il perché molte persone quando lo vedevano per la prima volta erano convinte di averlo già conosciuto nel passato, o lo confondevano con una persona realmente conosciuta. La spiegazione viene così riassunta:

⁴⁷ Una delle esigenze imposte dalle distanze fra gli scrittori dell'esilio spagnolo era appunto venire a sapere senza troppo ritardo della morte di uno di loro, e allo stesso tempo sincerarsi che la notizia fosse fondata. Spesso si diffondevano voci sulla morte di qualche scrittore che poi risultavano essere fasulle. Come esempio riporto la lettera del 13 novembre 1963 (AMA, C. 12/63/55) in cui Esteban Salazar Chapela chiedeva conferma a Max Aub della morte di Cernuda, avendo "seppellito" León Felipe già varie volte, e sempre inutilmente: "Querido Max, aquí hemos sabido por el *ABC* de Madrid del fallecimiento de Cernuda. Ignoramos si se trata de un bulo. A León Felipe ya lo han matado varias veces en España. Si por desgracia fuera cierto te agradecería me dieras todos los detalles que tengas. Aquí hay amigos muy amigos de Cernuda, entre ellos Martínez Nadal, que desearían saber cómo ha ocurrido la muerte, pero nadie sabía que estuviera enfermo de nada" (Caro Max, qua abbiamo saputo dall'*ABC* di Madrid della morte di Cernuda. Ignoriamo se si tratti di una bufala. León Felipe lo hanno già ucciso diverse volte in Spagna. Se per disgrazia fosse vero ti sarei grato se mi potessi dare tutte le notizie in tuo possesso. Qua ci sono amici molto cari di Cernuda, tra cui Martínez Nadal, che vorrebbero sapere come è avvenuta la sua morte, visto che nessuno sapeva che fosse ammalato di qualcosa).

Al menos mi interpretación del fenómeno es como sigue: un rasgo físico mío, un superficial y remoto parecido de uno de mis rasgos hace pensar a la persona en otra persona o le hace pensar que ese rasgo le es ya conocido y que me conoce, pero instantáneamente – esto que voy a decir ahora es de importancia suma –, instantáneamente interviene mi espíritu. Téngase en cuenta que ese rasgo mío no está muerto, que este rasgo está iluminado continuamente por mi espíritu, de suerte que la persona se encuentra no sólo frente a un rasgo que le es conocido por cierta semejanza con alguien, sino también frente a un espíritu que le es asimismo conocido. (*Los Sesenta* 2, 61)

Almeno la mia interpretazione del fenomeno è come segue: un mio tratto fisico, una superficiale e remota somiglianza di uno dei miei tratti fa pensare la persona a un'altra persona o le fa pensare che questo tratto le è già noto e che mi conosce, ma istantaneamente – quello che sto per dire è di somma importanza –, istantaneamente interviene il mio spirito. Si tenga in considerazione che quel mio tratto non è morto, che questo tratto è continuamente illuminato dal mio spirito, fortuna vuole che la persona si trova non solo di fronte a un tratto che le è noto per una certa somiglianza con qualcuno, ma anche davanti a uno spirito che le è ugualmente noto.

Infine in questo numero ha un certo peso anche la dimensione internazionale, con il francese André Malraux, il dominicano Pedro Henríquez Ureña e i messicani Genaro Estrada e Julio Torri, autore quest'ultimo che presentò alcuni aforismi e la traduzione di una poesia di Johann Ludwig Uhland, a sua volta in ricordo dell'intellettuale belga Maurice Maeterlinck⁴⁸. Anche il discorso di André Malraux è facilmente riconducibile alle buone e forti amicizie che legavano gli intellettuali dell'esilio separati spesso da enormi distanze e dalle circostanze esistenziali. La grande amicizia tra Max Aub e André Malraux,

⁴⁸ Max Aub ebbe modo di scrivere più volte a proposito di Julio Torri, come ad esempio in *Cuerpos presentes*: “su gusto por los textos cortos – ensayos de ensayos – que han dado a la literatura moderna, en todos los idiomas, algunas de las muestras más afamadas del arte de nuestro tiempo, le han llevado a escribir muestras de las más notables de este género, que han servido de base cierta a muchos escritores que – reconociéndolo o no – le han seguido por ese camino de contención, de expresión la más justa posible y de cierta ironía trágica que pueden hallarse en Rulfo, Arreola o Fuentes. La obra de Julio Torri no es adventicia ni corresponde, como en otros casos, a impulsos juveniles o pasajeros; es resultado muy aquilatado de la dedicación total de una vida a las letras; como tal, aunque reducida, vale tanto como la más extensa de su tiempo” (Aub 2001, 99-100; il suo gusto per i testi corti, – saggi di saggi – che hanno dato alla letteratura moderna, in tutte le lingue, alcuni degli esempi più noti dell'arte del nostro tempo, lo hanno portato a scrivere esempi tra i più rilevanti di questo genere, che sono serviti come solida base per molti scrittori che –riconoscendolo o no – lo hanno seguito sulla strada della contenzione, dell'espressione il più possibile esatta e di una certa ironia tragica che possono trovarsi in Rulfo, Arreola o Fuentes. L'opera di Julio Torri non è casuale e non risponde, come in altri casi, a impulsi giovanili o passeggeri; è il risultato molto ponderato della dedizione totale della sua vita alle lettere; e quindi, anche se breve, vale tanto quanto quella più lunga del suo tempo).

iniziata durante la guerra civile spagnola, si consolidò nel 1938 durante le riprese del film *La sierra de Teruel*, adattamento cinematografico del romanzo di Malraux *L'espoir*, e si mantenne per tutta la vita. La prima testimonianza nei diari di Aub riguardo a Malraux risale all'8 marzo 1941 e curiosamente questa descrizione rimase costante anche molti anni dopo, quando il destino porterà i due intellettuali a rivestire ruoli estremamente diversi.

Creo conocer bien a A.M. Su prodigiosa rapidez. Su memoria. Su estar al cabo de la calle en todo. Su evidente sapiencia en casi todas las ramas del saber que me interesan. Su tajante juicio acerca de los libros que ignoro – esto está bien, esto no tiene importancia – y que luego siempre he podido verificar exacto, me ha hecho de él un hombre precioso para mi formación. Su misma “mitología”, que le lleva a reducirlo todo a la “condición trágica” del hombre, estaba hecha para llenarme de entusiasmo. Bracea con lo mejor del entendimiento. Su mayor falla, su nerviosismo, su necesidad del enervamiento para producir; su medir al milímetro las cosas que han de redundar en su gloria. Su cuidado de “no gastarse”. Su estrategia de la gloria.

(Aub 2003, 33-34)

Credo di conoscere bene A.M. La sua prodigiosa rapidità. La sua memoria. Il suo essere al corrente di tutto. La sua evidente sapienza in quasi ogni branca del sapere che mi interessi. Il suo categorico giudizio sui libri che ignoro – questo è buono, questo non ha importanza – e che poi ho sempre potuto comprovare, lo ha reso un uomo prezioso per la mia formazione. La sua stessa “mitologia”, che lo spinge a ridurre tutto alla “condizione tragica” dell'uomo, era fatta per riempirmi di entusiasmo. Proceede con la migliore delle intenzioni. La sua più grande mancanza, il suo nervosismo, la sua necessità di sfinimento per produrre; il suo misurare al millimetro le cose che devono avere ripercussioni sulla sua gloria. La sua attenzione a “non bruciarsi”. La sua strategia della gloria.

Mentre Aub cercherà in ogni modo di fare rientro in Spagna, Malraux diventò un protagonista della politica francese: il 21 novembre 1945 occupò il ruolo di Ministro dell'Informazione, nominato dal generale De Gaulle dopo un loro incontro avvenuto il 10 agosto dello stesso anno all'interno del governo provvisorio. Nel 1958, con l'ascesa di De Gaulle alla massima carica della V Repubblica Francese, gli venne confermato il ruolo di Ministro dell'Informazione. L'anno dopo venne destinato al Ministero degli Affari Culturali, incarico che svolse per i successivi dieci anni.

L'articolo pubblicato su *Los Sesenta* è tratto da un discorso ufficiale che il Ministro aveva rivolto al Presidente della Repubblica il 19 dicembre 1964 in occasione del trasporto e della deposizione delle ceneri del partigiano ed eroe della Resistenza francese Jean Moulin al Panthéon. Il 18 febbraio 1965 Aub ottenne questa risposta su carta intestata del Ministère d'état. Affaires Culturelles (AMA, C. 9/8/79) e pubblicò quindi il lungo intervento dell'amico ministro, da lui chiamato affettuosamente “moncher André”.

5. Il quinto numero

Il quinto e ultimo numero de *Los Sesenta* venne pubblicato all'inizio del 1966, nonostante la prima pagina riporti il 1965. Max Aub non poteva sapere che gli altri due numeri che aveva intenzione di dare alle stampe non sarebbero mai usciti⁴⁹. In realtà la rivista stava iniziando a cambiare notevolmente ed era evidente che l'entusiasmo dell'impresa stava arrivando alla fine. Le differenze con i precedenti numeri sono palesi: i contributi degli scrittori sono esigui, – intervengono tre soli intellettuali, Juan Larrea, Antonio Espina e León Felipe – e i testi, di tipo prevalentemente saggistico, sono molto lunghi. “Teología de la cultura”, di Juan Larrea, occupa all'incirca una novantina di pagine, e la lirica di León Felipe ha dimensioni notevolmente maggiori rispetto ai “Poemas perdidos y encontrados”, pubblicati nel primo numero de *Los Sesenta*.

Juan Larrea, dopo essere stato invitato da Max Aub a pubblicare “Ilegible, hijo de la flauta”, decise di presentare il saggio “Teología de la cultura”, in quanto un ulteriore testo, “Luz iluminada”, era ancora incompleto e sarebbe stato molto probabilmente inadeguato per la rivista, trattandosi di un estratto di un'introduzione per un'esposizione di pittura spagnola, apprezzabile pienamente solo se correlato da un'adeguata sezione iconografica, economicamente proibitiva per *Los Sesenta*. Juan Larrea analizza e studia, in modo nuovo e molto poco canonico, l'origine e lo sviluppo della cultura, arrivando a una sua nuova ridefinizione. In questo processo di cambiamento e rinnovazione, secondo Larrea, un posto importante lo avrebbe dovuto svolgere proprio la Spagna, ma non in senso nazionale e politico; il popolo spagnolo avrebbe dovuto recuperare il ruolo protagonista che aveva saputo occupare nel corso della storia; così come si era imposto con Carlo V, come si era opposto a Filippo II, come aveva accolto i primi venti liberali dell'epoca di Carlo III, e come si era fatto uccidere piuttosto che sottomettersi davanti all'invasore straniero ora, allo stesso modo, sarebbe dovuto riuscire a rinnovarsi nonostante la dittatura franchista. In due lettere, datate 10 maggio e 23 luglio 1965, Larrea descriveva i motivi che l'avevano spinto a mandargli questo saggio, messo in comparazione dallo stesso autore con “Rendición del

⁴⁹ Nell'epistolario di Max Aub ci sono numerose citazioni e riferimenti ai due numeri, il sesto e il settimo, che tardarono talmente tanto da non uscire più. Possiamo quindi ricostruirne una sorta di indice molto approssimativo, almeno per quanto riguarda il materiale annunciato dai collaboratori per corrispondenza. Protagonisti di questi numeri sarebbero stati Rafael Alberti, che aveva promesso di mandare alcune poesie, José Bergamín e André Camp, di cui Max Aub possedeva una trascrizione di un loro discorso, Joaquín Casaldueiro, con un saggio intitolato “El faro de Malta” (pubblicato successivamente nel 1973 con il titolo “El destierro vivificador del estro poético: ‘El Faro de Malta’”, in *Estudios de Literatura Española*, 186-194), Eugenio Florit, León Felipe e Jorge Guillén, con alcune liriche tratte da *Homenaje*.

Espíritu”, saggio pubblicato nel 1943 su *Cuadernos Americanos*, e dava disposizioni a proposito della sua pubblicazione all’amico Aub:

10 de mayo 1965

Querido Max,

mucho me temo que tal como van las cosas me sea imposible rever en un plazo satisfactorio el texto de “Luz iluminada”. Me decido por ello a ofrecerte otro trabajo distinto, pero a mi juicio más importante. Se trata de un escrito que acabo de presentar al Consejo de esta Facultad informándole acerca de mis estudios de investigación, en el que resumo los aspectos trascendentales de mi experiencia constituidos en un sistema universal y original de cultura. Es largo, pero a mi juicio del todo fuera de lo acostumbrado y con la ventaja de no ser una especulación de gabinete sino un verdadero documento. Su título, “Teología de la cultura”. Creo que describe la revelación genuina de nuestra tragedia, siguiendo el hilo de “Rendición de Espíritu”, pero elaborado a niveles entonces imprevisibles. Me parece que, agrandado como lo estoy terminando con miras a tu publicación, ha de dar unas ochenta y cinco páginas. No conozco *Los Sesenta*, mas por lo que me decías, supongo que el suyo ha de ser un marco adecuado para una publicación como esta que, en los días que corren, debe preferir los terrenos confidenciales.

(AMA, C. 8/26/6)

23 de julio 1965

Querido Max,

recibí tu carta hace cuatro días y sin pérdida de tiempo te despacho mi “Teología de la cultura”. Se bosqueja en ella, según verás, un sistema novísimo de entendimiento de la realidad, en el que se engarzan unas cuantas revelaciones históricas de primer orden, una de ellas relativa a la conexión poética de Dante con nuestro Nuevo Mundo. El texto presenta además la particularidad de ser absolutamente autobiográfico.

10 maggio 1965

Caro Max,

temo sinceramente che visto come vanno le cose sarà impossibile per me rivedere in tempi soddisfacenti il testo “Luz iluminada”. Ho deciso quindi di proporti un altro lavoro, diverso ma a mio parere più importante. Si tratta di uno scritto che ho appena presentato al Consiglio di questa Facoltà per informarlo sulla mia ricerca, in cui riassumo gli aspetti trascendentali della mia esperienza costituiti in un sistema universale e originale di cultura. È lungo, ma a mio parere del tutto fuori dall’ordinario e con il vantaggio di non essere una speculazione di gabinetto ma un vero documento. Il suo titolo, “Teología de la cultura”. Credo che descriva la rivelazione genuina della nostra tragedia, seguendo il filo di “Rendición de Espíritu”, ma elaborato a livelli allora imprevedibili. Mi pare che, allungato come lo facendo in vista della tua pubblicazione, arriverà sulle ottantacinque pagine. Non conosco *Los Sesenta*, ma secondo quanto mi dicevi, immagino che la sua sia una cornice adeguata per una pubblicazione come questa che, con i tempi che corrono, deve preferire i terreni confidenziali.

23 luglio 1965

Caro Max,

ho ricevuto la tua lettera quattro giorni fa e senza perdere tempo ti mando il mio “Teología de la cultura”. Vi si abbozza, come potrai vedere, un sistema nuovissimo di comprensione della realtà, in cui si anellano alcune rivelazioni storiche di prim’ordine, tra cui una relativa alla connessione poetica di Dante con il nostro Nuovo Mondo. Il testo presenta inoltre la particolarità di essere assolutamente autobiografico.

No me lo divides, por lo que más quieras. Partir un texto así, equivaldría a menoscabar su coherencia ya de por sí laboriosa, por lo inhabitual, para la masa de lectores. A tu criterio dejo de añadirle o no las explicaciones que se te antojen.

El grupo que me la tiene declarada, por obvias razones, es el necio de los comunistas del barrio, al que me propongo seguir dando que hacer con esta publicación. El Consejo de la Facultad, dentro del cual han acabado, curiosamente, por apoyarme los católicos, resolverá uno de estos días el asunto de mi Instituto y de mi "Aula Vallejo" que, aprovechando un momento de provocada confusión, el referido grupo había logrado destruir hace exactamente seis meses. Todo indica que, aunque apretada, su decisión me será favorable. Ya te comunicaré el resultado cuando ocurra, probablemente la semana próxima.

(AMA, C. 8/26/8)

Non me lo dividere, fai tutto il possibile. Dividere un testo così, equivarrebbe a pregiudicarne la coerenza già di per sé laboriosa, perché è insolito per la massa dei lettori. Lascio al tuo criterio aggiungere o meno le spiegazioni che tu ritenga opportune.

Il gruppo che me l'ha giurata, per ovvie ragioni, è quello stupido dei comunisti di quartiere, ai quali mi propongo di continuare a dare il loro bel da fare con questa pubblicazione. Il Consiglio di Facoltà, dove curiosamente alla fine mi hanno appoggiato i cattolici, risolverà uno di questi giorni la questione del mio Istituto e della mia "Aula Vallejo" che, approfittando di un momento di intenzionale confusione, il suddetto gruppo era riuscito a distruggere esattamente sei mesi fa. Tutto indica che, anche se risicata, la decisione sarà a mio favore. Ti comunicherò il risultato quando lo avrò, probabilmente la prossima settimana.

Il secondo saggio presente nel quinto numero de *Los Sesenta*, intitolato "La disciplina, la intimitad y el ocio" è un breve ma piacevole intervento di Antonio Espina di interesse filosofico. La qualità di queste pagine consiste nel riuscire a condurre l'analisi con una forma leggera e al tempo stesso profonda, rifuggendo da ogni pedanteria scolastica e riproponendo concetti forse noti ma esposti in un linguaggio altamente poetico. Anche Antonio Espina nel mese di settembre del 1965 aveva mandato una lettera di accompagnamento al suo saggio in cui ne spiegava l'origine e la finale destinazione:

Madrid, 12 septiembre 1965

Querido Max,

ahí te va ese pequeño ensayo. Forma parte de mi próximo libro *Don Juan no era una cocotte* que se publicará a finales de otoño en la misma colección "Renuevos de Cruz y Raya" que ha dado *El alma garibay*.

De este libro te he enviado, como creo haberte dicho, un ejemplar por correo ordinario. (AMA, C. 5/38/4)

Madrid, 12 settembre 1965

Caro Max,

eccoti questo piccolo saggio. Fa parte del mio prossimo libro *Don Juan no era una cocotte* che verrà pubblicato a fine autunno nella stessa collezione "Renuevos de Cruz y Raya" che ha dato *El alma garibay*.

Di questo libro ti ho inviato un esemplare per posta ordinaria, come credo di averti già detto.

La poesia di León Felipe, “Ensayo”, rispecchia fedelmente le caratteristiche della sua personalità e mantiene le prerogative della sua grande capacità lirica, dall’abilità tecnica come sempre dimostrata alla profonda sensibilità delle tematiche espresse. León Felipe apre la poesia con queste parole:

Oí tocar a los grandes violinistas del mundo,
a los grandes “Virtuosos”...
y me quedé maravillado...
¡Si yo tocase así!... ¡como un “Virtuoso”!
Pero yo no tenía
escuela
ni disciplina
ni método...
Y sin esas tres virtudes
no se puede ser “Virtuoso”.
Me entristecí.
Y me fui por el mundo a llorar mi desdicha.
Una vez oí... en un lugar... no sé cual:
“Sólo el virtuoso puede ver un día la cara
de Dios”. (*Los Sesenta* 5, 93)

Sentii suonare i grandi violinisti del mondo,
i grandi “Virtuosi”...
e ne rimasi meravigliato...
Se suonassi così!... come un “Virtuoso”!
Ma io non avevo
scuola
né disciplina
né metodo...
E senza queste tre virtù
non si può essere “Virtuoso”.
Mi rattristai.
E me ne andai per il mondo a piangere la mia sventura.
Una volta sentii... in un luogo... non so quale:
“Solo il Virtuoso può vedere un giorno il volto
di Dio”.

e chiude circolarmente, tornando a riprendere il tema del virtuosismo con cui aveva esordito, ma con versi che assumono una tonalità malinconica per il senso inesorabile dello scorrere del tempo e dell’avanzata età:

He vivido largos años
y he llegado a la vejez
con un saco inmenso,
lleno de recuerdos,
de aventuras,
de cicatrices,
de úlceras incurables,
de dolores,
de lágrimas,
de cobardías y tragedias...
y ahora... *de repente*
a los 80 años
me doy cuenta de que sé tocar muy bien el violín...
que soy un “Virtuoso”
que puedo tocar en los grandes conciertos del mundo.

Ho vissuto lunghi anni
e sono arrivato alla vecchiaia
con un sacco immenso,
pieno di ricordi,
di avventure,
di cicatrici,
di ulcere incurabili,
di dolori,
di lacrime,
di codardie e tragedie...
e ora... *all'improvviso*
a 80 anni
mi accorgo che so suonare molto bene il violino...
che sono un “Virtuoso”
che posso suonare nei grandi concerti del mondo.

Me gusta haber llegado a la vejez
siendo un gran violinista...
Un Virtuoso,
que oí cierta vez en un lugar... no sé cual:
“Sólo el Virtuoso puede ver un día la cara a Dios”.
(*Los Sesenta* 5, 99-100)

Mi piace essere arrivato alla vecchiaia
essendo un gran violinista...
Un Virtuoso,
che una volta sentii in un luogo... non so quale:
“Solo il Virtuoso può vedere un giorno il volto di Dio”.

La malinconia di León Felipe per il passare inesorabile del tempo segna allo stesso tempo l'inizio e la fine della breve esperienza de *Los Sesenta*. Nonostante molte promesse, e forse vane speranze, la rivista non poté godere di altre uscite. Max Aub trascorse due anni continuando a cercare interventi presso il giro internazionale di amici e intellettuali, assicurando a tutti una prossima e imminente nuova uscita, in alcuni casi avanzando addirittura l'ipotesi di un numero doppio. Gli sforzi furono, come dicevo in precedenza, assolutamente vani, e nel mese di maggio 1968, in una lettera a Francisco Ayala, riscontriamo un primo accenno di consapevolezza a proposito della grave situazione che stava attraversando la sua rivista:

22 de Mayo de 1968

... los 60 agonizan desde hace un par de años, compuestos y sin novio, en una excelente imprenta pero Rafael Porrúa es un huevón, se retrasa en el pago, dice que manda el papel y no lo manda: achaques de la vejez y de la riqueza, sin contar que, auténticamente, está enfermo.

(AMA, C. 1/50/118)

22 maggio 1968

... i 60 agonizzano da un paio d'anni, belli pronti e senza marito, in un'eccezionale stampa, ma Rafael Porrúa è un coglione, ritarda con i pagamenti, dice che manda la carta e non la manda: acciacchi della vecchiaia e della ricchezza, senza contare che è davvero malato.

Pochi mesi dopo, nei primi giorni di gennaio del 1969, Max Aub annunciò a Rafael Martínez Nadal l'ormai quasi definitiva morte de *Los Sesenta*, "*Los Sesenta* más o menos han muerto, por culpa del editor. Hace dos años que hay dos números en la imprenta y no han salido" (AMA, C. 9/31/20; *Los Sesenta* sono più o meno morti, per colpa dell'editore. È da due anni che sono pronti in stampa due numeri e non sono usciti). Rafael Martínez Nadal sarà ancora più categorico e definitivo nel suo giudizio, tanto da arrivare a piangerne la scomparsa: "Lamento el fallecimiento de *Los Sesenta* pero – tú lo sabes – rara vez son longevas las revistas buenas e independientes" (AMA, C. 9/31/21; Sono rammaricato per il decesso de *Los Sesenta* ma – tu lo sai bene – raramente le riviste buone e indipendenti sono longeve).

La rivista finisce qui, vuoi per colpa dell'editore, come ripeteva Max Aub, vuoi per problemi economici, vuoi per scarsità di vendite, vuoi per i problemi delle distanze difficilmente ravvicinabili. Inoltre, dopo due anni di silenzio e fatiche spese inutilmente, anche Max Aub si era reso conto che nonostante tutti gli sforzi che fino a quel punto aveva fatto per rendere la sua rivista il prodotto di molte persone, in realtà ne era stato lui solo il grande regista, l'unico *deus ex machina*, e che a lui spettavano quindi tutte le responsabilità, tutte le colpe ma anche tutto il successo.

Anche se i risultati della rivista non furono tra i più memorabili della produzione delle riviste dell'esilio, bisogna riconoscere il grande valore del contributo di quei sessantenni: rappresentarono l'ultima voce e il potere della memoria di chi, come diceva Max Aub, ricordando il passato continuava a dedicare i propri sforzi alla gioventù.

Riferimenti bibliografici

- Alberti Rafael (1976), *Roma, peligro para caminantes*, Barcelona, Seix Barral.
- Abreu Gómez Ermilo (1934), *Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca*, México, Imp. de la Secretaría de Relaciones Exteriores.
- (1947), *Quetzalcóatl, sueño y vigilia*, México, Robledo.
- (1951), *Naufragio de Indios*, México, Botas.
- (1959 [1940]), *Canek*, México, Botas.
- (1985 [1959]), *Cuentos para contar al fuego*, México, SEP. Dirección General de Publicaciones y Medios.
- (1964), “La madurez intelectual se alcanza a los sesenta”, *Novedades. México en la Cultura*, México, D.F., 13 septiembre, s.p.
- Álvarez Palacios Fernando (1975), *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, Edicusa.
- Andújar Manuel (1976), “Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica”, in J.L. Abellán, ed. (2009), *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 75-76.
- Aub Max (1958), *Jusep Torres Campalans*, México, Tezontle.
- (1984), *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- (1992), *Epistolario del exilio. (1940-1972)*, Segorbe, Fundación Caja Segorbe.
- (1995 [1971]), *La gallina ciega*, Barcelona, Alba Editorial.
- (2001), *Cuerpos presentes*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2003), *Nuevos diarios inéditos: 1939-1972*, ed. de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento.
- Casaldueño Joaquín (1973), “El destierro vivificador del estro poético: *El Faro de Malta*”, *Estudios de Literatura Española*, 3. ed., Madrid, Gredos, 186-194.
- Caudet Francisco (1996), “Max Aub: *Sala de Espera y Los Sesenta*”, in Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia, Ajuntament de València, Tomo II, 705-713.
- Crispin John (1981), *Oxford y Cambridge en Madrid: la Residencia de Estudiantes, 1910-1936 y su entorno cultural*, Santander, La Isla de los Ratonés.
- Embeita María (1967), “Max Aub y su generación”, *Ínsula* 253, diciembre, 1-12.
- Espronceda José de (1875), *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar Editores.
- Faber Sebastiaan (2003), “Max Aub o los placeres de la ficción. Sobre la muerte de Grijalbo y otras verdades póstumas”, *Literaturas.com*, <<http://www.literaturas.com/05maxaubfaberabril2003.htm>> (09/2014).
- Fiore Arianna (2005), “Alle origini di un’importante avventura editoriale dell’esilio repubblicano spagnolo: *Los Sesenta* di Max Aub”, *Cultura Latinoamericana* 7, 57-88.
- Felipe León (1963), *Obras completas*, Buenos Aires, Losada.
- Jiménez Fraud Alberto (1960), “Promesa de futuro”, in Id. (ed.), *Cincuentenario de la Residencia de Estudiantes (1910-1960). Palabras del Presidente de la Residencia, Alberto Jiménez Fraud*, Oxford, edición privada, <<http://www.residencia.csic.es/bol/num1/fraud.htm>> (10/2014).
- (1972), *La Residencia de Estudiantes*, Barcelona, Ariel.

- Jiménez J.R. (1975), *Crítica paralela*, Madrid, Narcea de Ediciones.
- Larrea Juan (1943), “Rendición del Espíritu”, *Cuadernos Americanos* 3-4.
- Mengual Catalá Josep (1996), “Historia de ‘un maduro *Litoral*: *Los Sesenta*”, in Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia, Ajuntament de València, Tomo II, 715-724.
- Peire Carmen, ed. (2013), *Luis Buñuel, novela*, Granada, Cuadernos del Vigía.
- Pellicer Carlos (1921), *Colores en el mar y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1924a), *Oda de junio*, México, La pajarita de papel.
- (1924b), *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1924c), *Seis, siete poemas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1927), *Hora y 20*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1929), *Camino*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1933), *Esquemas para una oda tropical*, México, SRE.
- (1934), *Estrofas al mar marino*, México, Imprenta Mundial.
- (1937), *Hora de junio (1929-1936)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1941), *Recinto y otras imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1949), *Subordinaciones*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1956), *Práctica de vuelo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1962a), *Dos poemas*, Cuba, La Habana Ediciones.
- (1962b), *Material poético 1918-1961*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1962c), *Con palabras y fuego*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1966 [1964]), *Teotihuacán y 13 de agosto: ruina de Tenochtitlán*, México, Ediciones Ecuador 0° 0' 0”.
- (1972), *Noticias sobre Nezahualcóyotl y algunos sentimientos*, México, Gobierno del Estado de México.
- (1976), *Cuerdas, percusión y alientos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1978a), *Cosillas para el nacimiento*, México, Latitudes.
- (1978b), *Reincidencias*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1985), *Cartas desde Italia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1987), *Cuaderno de viaje*, México, Ediciones del Equilibrista.
- Pérez-Villanueva Tovar Isabel (1990), *La Residencia de Estudiantes: grupos universitarios y de señoritas, Madrid 1910-1936*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Publicaciones.
- (1983), *Poesía, Número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes y a Alberto Jiménez Fraud*, 18-19, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Quinto J.M. de (1973), “El Correo de Euclides”, *Cuadernos Americanos* XXXII, 2, marzo-abril, 79-83.
- Robles Carcedo Laureano, ed. (1987), *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, Ediciones el Arquero.
- Sáenz de la Calzada Margarita (1986), *La Residencia de Estudiantes: 1910-1936*, Madrid, CSIC, Extensión Científica y Acción Cultural.
- Salazar Chapela Esteban (1947), *Perico en Londres*, Buenos Aires, Losada.

- (1959), *Desnudo en Picadilly*, Buenos Aires, Losada.
- (1966), *Después de la bomba*, Barcelona, Edhasa.
- (1995), *En aquella Valencia*, ed. by Francisca Montiel Rayo, Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Gexel.
- Sánchez Vidal Agustín (1988), *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- Santonja Gonzalo (1994), *Un poeta español en Cuba: Manuel Altolaguirre*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.
- Sanz Álvarez M.P. (1996), “Max Aub en la prensa literaria”, in Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia, Ajuntament de València, Tomo II, 691-704.
- Villaurrutia Xavier (1948), *Canto a la primavera y otros poemas*, México, Stylo.
- (1953), *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Unamuno Miguel de (1902), *En torno al casticismo*, Madrid, F. Fé; Barcelona, A. López.
- (1905), *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- (1913 [1912]), *El sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Ed. Renacimiento.
- (1951 [1931]), *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe Argentina.
- (1959), *Obras completas*, Barcelona, Vergara.

Il teatro di lingua tedesca tra Restaurazione e Naturalismo

Rita Svandrlik

Università degli Studi di Firenze (<rita.svandrlik@unifi.it>)

Abstract

This article outlines the development of nineteenth-century theatre from a sociological viewpoint, in particular, focusing on the coming of age of the Wiener Volkstheater under the direction of Raimund and Nestroy, as well as with the staging of works by playwrights as different from each other as Grabbe, Grillparzer and Büchner. All three of them, from different angles, tackled the historical genre as well as the problem of theatre seen in a new light. However, it was not their plays that were successful during the period of the Restoration but rather grand scale historical dramas on familiar themes by mostly forgotten playwrights, often translations and adaptations of French and Classical works. In the decades that followed the Revolution of 1848, in which fiction was the dominant literary genre, Hebbel renovated tragedy as form, whereas Wagner went on to reform theatre at all levels.

Keywords: *Austrian Literature, history of German Drama, nineteenth-century German Literature, Wiener Volkstheater*

Premessa: i luoghi del teatro, il pubblico e il repertorio

Nel corso dell'Ottocento il mondo teatrale tedesco arriverà a una novità inutilmente auspicata dai riformatori illuministi del secolo precedente: accanto ai teatri di corte, che pure aumentano di numero, dominando il campo nei primi decenni dopo il Congresso di Vienna, iniziano lentamente a nascere imprese teatrali private, anche se destinate a un'esistenza piuttosto precaria a causa della mancanza di finanziamenti pubblici o privati (Meyer 1998, 366-377), pur in presenza di un interesse sempre crescente del pubblico nei confronti del teatro, tanto che si può parlare di una vera



e propria teatromania che culmina negli anni Trenta dell'Ottocento, con gruppi teatrali di dilettanti appassionati diffusi in ogni ceto sociale (Blessing 2010, 54). Il fenomeno non è circoscritto al luogo in cui tale passione è notoriamente diffusa, vale a dire la metropoli teatrale per eccellenza: la capitale imperiale Vienna; qui tutte le tipologie di teatro convivono ormai da decenni, ma la forma più vitale è quella indissolubilmente legata già nel nome alla città, il Wiener Volkstheater. A Vienna è situato anche il teatro più antico del mondo tedesco che si trovi ancora nello stesso luogo, il Theater in der Josefstadt (1788).

Nel Settecento la debole borghesia tedesca non era riuscita a fondare propri teatri, si pensi all'esperimento di Amburgo fallito per motivi economici, nato comunque da un preciso progetto culturale e finanziato da dodici uomini d'affari della città. Va detto che si tratta di un caso unico, che certo non poteva trovare imitatori nell'epoca della Restaurazione, in cui l'imprenditorialità borghese non rinviene alcuna motivazione ideale per investire in progetti culturali, anzi accetta che sia l'aristocrazia a dettare l'agenda culturale (Meyer 1998, 367-368). Ora che il teatro non è più solo istituzione educativa come nelle intenzioni degli illuministi, oppure espressione dell'ideale estetico dei weimariani Goethe e Schiller, la borghesia può guardare al teatro (e all'arte in generale) come luogo di rifugio rispetto a una situazione fatta ancora da tanti staterelli semifeudali; in una realtà soffocante, in cui i borghesi si trovano esclusi dalla vita politica, determinata ancora dai nobili, il teatro diventa una forma di evasione. Al repertorio l'impronta era data più che da alcune opere di Lessing, Goethe, Schiller, da opere di autori oggi quasi dimenticati, come August Wilhelm Iffland (1759-1814) e quel August von Kotzebue (1761-1819), ricordato più per l'omicidio di cui fu vittima (cf. *infra*, 355) che per i suoi testi; molto rappresentati erano anche rifacimenti e traduzioni dal repertorio francese, in particolare da testi di Eugène Scribe (1791-1861); gli autori innovativi come Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) e Georg Büchner (1813-1837) non vengono invece rappresentati. La scelta del repertorio sta a dimostrare l'imperante forma di disimpegno consumistico dello spettacolo teatrale, contro cui si scagliano autori impegnati come Ludwig Börne (1786-1837) e i teorici che scrivono di teatro (Rösch 1998, 378-383).

Appena alla fine del periodo esaminato, con una regolamentazione (1869) più liberale delle professioni e delle imprese incominceranno a farsi strada nuove tendenze e verrà dato un grande impulso al sorgere di tanti nuovi teatri, i quali, in forte concorrenza tra loro, potranno attingere al repertorio più vario (Daniel 1995, 363). Anche se i teatri di corte rimarranno fino alla Prima Guerra Mondiale, le novità come Ibsen e i Naturalisti verranno presentati altrove; i teatri di corte vengono dunque esclusi dall'evoluzione del teatro, con l'eccezione del teatro di corte di Meiningen, che sotto la guida del principe raggiunse fama internazionale (Fischer-Lichte 1999, 217).

1. La prassi teatrale dei primi anni della Restaurazione

L'assassinio del più acclamato autore di teatro del momento provoca nel 1819 l'introduzione di quel che tutti i suoi colleghi dei decenni successivi odieranno di più, la censura: è paradossale che sia l'omicidio di un uomo di teatro, per quanto molto in vista, e non di un esponente politico o della classe dominante, a fornire ai governanti della Restaurazione il pretesto per quelle delibere di Karlsbad che fecero calare su tutti i territori della Confederazione germanica una terribile repressione poliziesca. Certo, il delitto aveva avuto motivazioni eminentemente politiche, per niente letterarie: August von Kotzebue, che aveva avuto un'esistenza complessa, si era attirato le ire degli studenti organizzati nelle *Burschenschaften* perché ne aveva criticato gli obiettivi patriottici; alla festa sulla Wartburg nel 1817 erano stati bruciati i suoi scritti; gli studenti lo accusavano di essere una spia al servizio dell'Impero russo (aveva passato molta parte della sua vita in Russia, e da lì era tornato come diplomatico al servizio dello zar), finché un giovane studente di teologia, Carl Sand (1795-1820), non decise di ucciderlo, appunto nel marzo del 1819. Nel processo che ne seguirà la difesa cercherà di argomentare con l'incapacità di intendere e volere: un dibattito questo che ha importanza anche per la storia del teatro dell'epoca, precisamente per il *Woyzeck* (1836-1837) di Georg Büchner. Carl Sand fu però riconosciuto pienamente capace e condannato alla pena capitale, e quindi decapitato sulla pubblica piazza.

Ma Kotzebue non è da ricordare solo per la sua tragica fine: egli è stato l'autore più rappresentato e più tradotto in altre lingue europee in tutta la prima metà del secolo; autore molto prolifico anche in altri generi, ha scritto circa 220 opere teatrali, in particolare commedie; bisogna infatti tener presente che non erano certo le opere dei grandi autori del canone letterario a riempire i cartelloni del tempo: accanto a Kotzebue vanno citati il già ricordato Iffland, inoltre i drammi del destino di Zacharias Werner (1768-1823) e Adolph Müllner (1774-1829), e accanto agli autori francesi i rifacimenti di Shakespeare; dagli anni Trenta in poi, andavano per la maggiore anche i testi di una donna, Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868), che nonostante i suoi fenomenali successi non ebbe mai recensioni favorevoli sulla stampa, ma che fu molto apprezzata dai direttori di teatro, per esempio da Heinrich Laube, direttore del Burgtheater di Vienna dal 1849 al 1867, perché riusciva a riempire le sale.

Anche da queste poche notizie si può vedere come il divario tra prassi teatrale e letteratura di spessore fosse particolarmente significativo in questi decenni (si può constatare lo stesso fenomeno anche nel campo della narrativa). Il gusto del pubblico dei teatri per opere di evasione, lontane dalla realtà del tempo o che comunque non ne rappresentassero i conflitti, è spiegabile non solo con l'allontanamento dalla partecipazione alla vita politica che caratterizza la società della Restaurazione, ma soprattutto con le condizioni della

vita teatrale: ormai la maggior parte dei teatri erano tornati ad essere teatri di corte, il tema dell'emancipazione non poteva dunque avervi un gran rilievo.

2. Il Volkstheater viennese

C'è però una città che fa eccezione, pur essendo la sede politica della Restaurazione: Vienna, la capitale dell'Impero d'Austria, in cui la musica e il teatro erano le più importanti e quasi le uniche attività culturali, portate avanti in numerosi teatri da un folto gruppo di professionisti. Il già ricordato giornalista, scrittore e autore di opere anche teatrali, Heinrich Laube (1806-1884), nativo della Slesia, nel 1833 compie con il collega Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878) un viaggio che lo porta pure a Vienna (dove sarebbe ritornato dopo il 1848 per stabilirvisi come uomo di teatro), fissando le sue impressioni di viaggio nelle prose delle *Reisenovellen* (1833-1837; Novelle di viaggio), un genere assai diffuso, il cui esempio più illustre sono i *Reisebilder* (Impressioni di viaggio) di Heine. Ebbero, nella sua colorita, spiritosa e macchiettistica descrizione della meridionale e cattolica Vienna, dedita ai piaceri della vita e contrapposta al Nord protestante, Laube dà un quadro molto vivace della vita teatrale: "Das Schauspiel ist der Mittelpunkt des Wiener Lebens" (Il teatro costituisce il centro della vita viennese¹),

Was dem Pariser die Journale, das sind dem Wiener die Theaterzettel. Er studiert, glossiert und memoriert sie. Für den Schauspieler ist Österreich noch das Land der Märchen. Sie dürfen nicht getadelt werden. Ihre künstlerische Unbeflecktheit schützt die Zensur. Wäre das Theater noch nicht erfunden, die Österreicher erfänden es. In fünf Theatern wird täglich gespielt. Keines von ihnen ist an den schönsten Sommertagen leer. (Laube 1965, 268)

Per i viennesi i cartelloni sono ciò che per i parigini sono i giornali. Li studiano, li imparano a mente, li commentano. Per un attore l'Austria è ancora il paese delle fiabe. Nessuno deve criticare gli attori. La loro immacolatezza artistica è protetta dalla censura. Se il teatro non fosse già stato inventato, lo inventerebbero gli austriaci. Quotidianamente ci sono spettacoli in cinque teatri. Nessuno di essi è vuoto nemmeno nella più bella giornata estiva

La censura ricordata da Laube era in vigore già dalla metà del Settecento: un nuovo testo, prima di andare in scena, doveva essere sottoposto all'autorità, anche se poi non c'era un vero controllo su eventuali cambiamenti rispetto al manoscritto, tanto che l'improvvisazione diventerà una caratteristica strutturale di gran parte del teatro viennese. Il primo dei cinque teatri cui si fa riferimento è il Teatro di Corte (Theater nächst der Burg, o semplicemente Burg, più tardi Burgtheater) che si trovava proprio in un edificio adiacente al palazzo imperiale e i cui spettacoli venivano quasi sempre onorati della presenza dell'imperatore, fatto che imponeva un controllo severo sul repertorio. Giuseppe II aveva

¹ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

decretato nel 1776 che il Theater nächst der Burg diventasse il teatro nazionale e che gli attori della Burg avessero lo status di impiegati della Corte imperiale (*Beamte*); negli anni Ottanta vi ebbero luogo le prime di tre opere mozartiane (*Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*), perché non c'era ancora una netta distinzione tra teatro di prosa e teatro musicale: anche quando si trattava di *Sprechtheater* il pubblico richiedeva canzoni e intermezzi musicali. Bisogna sottolineare che le tre grandi opere mozartiane, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Il flauto magico* rappresentano l'acme anche della migliore cultura illuminista in ambito austriaco: come è noto, mentre dalla cultura protestante nel Settecento nasceva l'epoca d'oro della letteratura e della filosofia tedesca, nella cultura cattolica controriformata dei territori meridionali fiorisce la grande musica di Haydn e Mozart, ma non esiste produzione in prosa davvero degna di nota fino ai primi decenni dell'Ottocento. Quando Laube, mezzo secolo dopo i trionfi di Mozart, frequenta la *Burg*, loda in modo sperticato sia i suoi attori che il pubblico, che è "das beste, das man finden kann" (Laube 1965, 269; è il migliore che si possa trovare).

Non molto lontano dalla Burg c'è il Theater am Kärntnertor, all'inizio un teatro per il popolo che si differenziava da quello di corte: era di proprietà della città di Vienna, aperto all'inizio del '700 con una compagnia italiana di attori, poi preso in concessione da Josef Stranitzky, l'inventore di Hanswurst; in seguito divenne anch'esso di corte e riservato soprattutto alle opere musicali e al balletto.

Ci sono infine i tre teatri fuori le mura, i cosiddetti Vorstadttheater, quelli che hanno fatto davvero la storia del teatro popolare viennese: il Theater in der Leopoldstadt, legato alla figura di Kasperl e considerato dai contemporanei il Volkstheater per eccellenza, il Theater an der Wien (prima Theater auf der Wieden, il teatro della prima del *Flauto Magico* nel settembre del 1791; ed è proprio Schikaneder, l'autore del libretto dell'opera mozartiana, a trasformare il teatro nel 1801) e il Theater in der Josephstadt. Già dal punto di vista spaziale, con la loro collocazione al di fuori delle mura, questi altri tre si contrappongono al teatro di corte e alle sue norme; sono teatri privati, in certi periodi almeno due, se non tutti e tre, sono nelle mani dello stesso impresario che li ha in concessione. Un altro scrittore in visita a Vienna sempre nel 1833, proveniente da Berlino, Willibald Alexis (1798-1871), sottolinea come solo in questi teatri i viennesi nel loro insieme potessero esercitare la libertà di pensiero. Accanto ai tre Vorstadttheater, che nonostante le crisi finanziarie e i fallimenti degli impresari non hanno mai chiuso, c'erano numerosi altri più piccoli e dalla vita più precaria, i teatri dei sobborghi, in cui spesso andavano in scena parodie delle grandi opere classiche. Il repertorio dei Vorstadttheater è vario e per lo più comico, comprende opere di Iffland, Kotzebue, Birch-Pfeiffer, adattamenti francesi e da Shakespeare, anche qualche classico tedesco, come i *Masnadieri* di Schiller, ma soprattutto i testi della tradizione del locale *Volksstück*, la cui fondazione si attribuisce per consuetudine

all'inventore dello Hanswurst viennese, Josef Anton Stranitzky (1676-1726) e che negli anni intorno al Congresso di Vienna era rappresentato dall'attività della triade Karl Meisl (1775-1853), Josef Alois Gleich (1772-1841), Adolf Bäuerle (1786-1859). Questo tipo di teatro si avvale della lunga tradizione che mescolando elementi eterogenei – il teatro dei gesuiti, l'opera musicale barocca italiana, la commedia dell'arte, il teatro delle compagnie vaganti – ha dato origine appunto a quel genere originale che ha trovato ingresso nella storia letteraria con il nome di Wiener Volkstheater, teatro del/per il popolo. Più che altrove a Vienna è stretto il legame del teatro di prosa con quello musicale; il teatro popolare segue una lunga tradizione, che aveva plasmato un certo gusto del pubblico, il quale non voleva rinunciare, nemmeno nel caso del teatro di prosa, a intermezzi musicali e canzoni, fino ai famosi *couplets* di Johann Nestroy (1801-1862), in cui l'autore/interprete dava i massimi esempi della sua creatività, improvvisando ogni sera (almeno nel periodo del *Vormärz*, dopo il 1848 non sarà più possibile, *infra*, 362). Un'opera che fa da palinsesto a molti dei titoli che verranno ricordati qui è appunto un'opera musicale, quel *Flauto magico* che può essere considerato un paradigma per vari aspetti: l'intreccio del mondo umano con la sfera soprannaturale, magico-fiabesca, il percorso etico di miglioramento o ravvedimento (*Besserungsstück*), la presenza del Kasperl-Hanswurst nella figura di Papageno, la dimensione allegorica.

Per quanto riguarda il repertorio del Volkstheater, ai testi spesso pensano elementi della compagnia stessa, cosicché molti registi e attori sono anche autori; dal punto di vista delle modalità di produzione si possono riscontrare elementi che ricordano il teatro dell'epoca elisabettiana, fatto che spiega in parte perché germanisti inglesi si siano particolarmente occupati del teatro viennese. Ferdinand Raimund (1790-1836), per esempio, inizia come attore, come attore di grande successo, il suo primo ruolo è in una commedia di Kotzebue; quando poi incomincerà a scrivere ci saranno numerosi riferimenti a Kotzebue nei suoi testi; naturalmente sarà anche interprete delle proprie opere.

Ferdinand Raimund rappresenta insieme a Nestroy la fase culminante di questo teatro: le sue opere non sono numerose (abbiamo otto titoli), ma di grande successo, anche al di fuori di Vienna, fino a Berlino. Egli si rammaricava che gli venissero richieste sempre commedie, avrebbe voluto cimentarsi anche nella tragedia ed andare in scena al Burgtheater, ma a Vienna le sue opere vennero rappresentate solo nei tre teatri fuori le mura. Il suo primo grande successo è *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen mit Gesang in drei Aufzügen* (1826; *Il contadino milionario o La ragazza dal mondo delle fate. Romantica fiaba originale con canto in tre atti*, 1963) che già nel titolo fa riferimento ai due mondi, quello magico e quello umano. L'azione inizia proprio nel mondo delle fate, rappresentato in una quotidianità che non potrebbe essere meno fantastica e più banale, quindi comica. La vicenda del matrimonio contrastato tra la figlia di una fata e un umano fa da sfondo al motivo centrale, il ravvedimento del padre adottivo della

fanciulla, un percorso in cui l'intervento degli esseri magici che lo trasformano repentinamente da quarantenne in vecchio decrepito è essenziale: famosissima è ancora oggi la canzone che la Giovinezza gli canta prendendo commiato da lui (*Brüderlein fein*). Vizi (l'Odio e l'Invidia) e Virtù (la Contentezza, cioè la *Zufriedenheit*) agiscono come personaggi veri e propri, ma il trionfo finale della *Zufriedenheit*, che è anche un accontentarsi, corrisponde alla maturazione interiore dei protagonisti.

Le opere più riuscite e famose di Raimund sono una felice sintesi di registro comico e serio, dove la comicità nasce da invenzioni linguistiche, da giochi di parole e dall'uso moderato ma sapiente del dialetto. Così in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen* (1828; *Il Re delle Alpi e il misantropo: dramma fantastico comico-romantico originale in due atti*, 1963) il re delle Alpi Astragalus è l'aiutante magico della coppia di innamorati il cui matrimonio viene ostacolato dal padre di lei, il misantropo Rappelkopf; qui la presenza dei due mondi, quello umano e quello magico, è molto più limitata rispetto all'opera precedente e assume una necessità intrinseca. L'intervento magico di Astragalus consiste nel fare da doppio al protagonista Rappelkopf, un misantropo paranoico che maltratta chiunque abbia a che fare con lui e su tutti nutre i più gravi sospetti; Astragalus assume le sue sembianze e si comporta come lui, tanto da provocare in Rappelkopf, che può quindi osservare se stesso dall'esterno in una specie di trattamento psicoterapeutico, il ravvedimento e la guarigione. Dopo un periodo di crisi e numerose tournée in Germania, Raimund torna a Vienna con la sua ultima opera, *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen in drei Akten* (1834; *Il prodigo: fiaba fantastica in tre atti*, 1963). Il riferimento al mondo magico c'è solo nel sottotitolo, mentre il titolo si concentra unicamente sul vizio da cui il protagonista Flottwell deve essere guarito; l'intervento del mondo magico si limita infatti a permettere che la commedia non si trasformi in tragedia, con un *happy end* che vede uniti in armonia i padroni e i servi, dopo i rovesci di fortuna e l'inversione dei ruoli; l'idillio finale è caratterizzato da mancanza di pretese e contentezza. La canzone più famosa è il cosiddetto *Hobellied* cantato dal falegname Valentin: il destino è una pialla che rende tutti uguali, così come la morte. Se si volesse spiegare tutto in chiave Biedermeier si potrebbe dire che pure qui come nelle altre opere il tema dominante sottolinea che la ricchezza non porta la felicità e che quindi bisogna accontentarsi; allo stesso tempo però viene anche rappresentato il potere terribile del denaro e l'utopia di un modello sociale solidale viene affidato non ai ricchi, ma alla famiglia del falegname Valentin, per il quale l'accontentarsi e la contentezza sono davvero tutt'uno.

Gli ultimi anni di Raimund sono rattristati non solo dalla sua fragilità nervosa e dalla sua complicata vita sentimentale, ma anche dai grandi successi di Johann Nestroy nei suoi stessi teatri e da quelli di Grillparzer al Burgtheater.

Gli inizi di Nestroy, il massimo autore della commedia viennese e, secondo alcuni, il massimo commediografo del teatro tedesco, stanno sotto il segno

del *Flauto magico*: nei primi dieci anni della sua attività è infatti un apprezzato cantante d'opera lirica, esordendo nel ruolo di Sarastro. Più tardi, quando comincerà a fare l'attore/autore, ci saranno numerosi riferimenti all'opera mozartiana nei suoi testi. Durante la sua intensa vita artistica si esibirà complessivamente in 900 ruoli diversi: la sua arte di memorizzare le parti sorprende già i suoi contemporanei, per i quali fu soprattutto un grandissimo attore, più che un autore di un'ottantina di opere. Certo noi possiamo solo farci una vaga idea della sua bravura in base alle recensioni e testimonianze coeve. Le sue commedie sono definite nel sottotitolo in genere come *Possen mit Gesang* vale a dire "Farse con parti cantate", talvolta anche *Lokalposse*, cioè "Farsa locale". Nestroy riprende la *Posse* dalla tradizione del teatro popolare viennese, dove stava ad indicare un genere dalla comicità basata su motivi grossolani, senza spessore alcuno. Nella *Lokalposse* era previsto anche il rapportarsi al pubblico, talvolta pure rinunciando all'illusione teatrale, in una mescolanza moderna di commedia e satira, di arte e realtà quotidiana; tale procedimento porta con Nestroy a un fondamentale rinnovamento del genere *commedia*. Quasi sempre Nestroy prendeva spunto da altri testi, romanzi d'appendice o commedie dell'epoca: adattava tali testi di scarsissima qualità alla sua compagnia teatrale, dando vita a copioni dal ritmo sempre incalzante, pieni di invenzioni linguistiche, ricorrendo al materiale grezzo della commedia dell'arte – il motivo del matrimonio impedito dei giovani innamorati, i personaggi fortemente tipizzati, gli effetti comici affidati soprattutto ai servi, gli scambi di lettere e di persona, gli innamorati anziani ridicoli, i rovesci di fortuna con le agnizioni e le eredità improvvise, il lieto fine con il matrimonio dei giovani innamorati – ebbene, questi motivi tuttavia venivano maneggiati non solo con maestria, ma con un tale dinamismo e una così spumeggiante inventiva linguistica da portare il vecchio armamentario, anche l'obbligato lieto fine, all'assurdo. I suoi personaggi pieni di tic e di frasi fatte, che sembrano anticipare le maschere acustiche di Canetti, rendono evidente la discrepanza tra la retorica dei buoni sentimenti e il loro comportamento. Il riferimento alla realtà locale e all'attualità ha fatto parlare di Nestroy come di un autore politico: la critica sociale è evidente, ma altrettanto chiaro è il suo scetticismo nei confronti di tutti, sia ricchi che poveri (questa è la sua terminologia), insomma nei confronti della natura umana; costantemente egli sottolinea come l'unico valore riconosciuto da tutti non sia l'amore, o i legami affettivi e sociali, bensì il denaro: tale rovescio dell'idillio biedermeieriano fa trasparire le crescenti tensioni sociali in un'epoca di rapida industrializzazione; mentre i ricchi sono comunque sempre delle figure del tutto negative, ai poveri e ai loro tentativi di migliorare la propria situazione va la simpatia dell'autore. Nel Novecento è stato uno spirito affine come Karl Kraus a sottolineare con forza la particolare genialità e l'enorme virtuosismo linguistico di Nestroy.

Il suo primo grande successo è del 1833, *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in drei Akten* (*Mascal-*

zonvagabondo spirito malvagio ovvero Il terzetto degli scapestrati. Farsa magica in tre atti; la traduzione “Mascalzonvagabondo” è di Italo Alighiero Chiusano [1974], mentre precedentemente Ervino Pocar aveva lasciato il nome proprio “Lumpazivagabundus” in originale); è l’opera più direttamente legata alla tradizione precedente, avendo appunto, come precisato nel sottotitolo, una cornice magica, giocata molto sul registro comico, come immediatamente evidente dal nome dello spirito cattivo: la parola composta comprende *Lump*, cioè furfante, mascalzone e *Vagabund*; entrambi i termini evocano comportamenti in netto contrasto con l’imperativo ideologico dell’epoca: “Ruhe und Ordnung” (Ordine e quiete). Lumpazivagabundus corrompe i figli degli altri spiriti e li spinge a condurre una vita da scialacquatori e ubriaconi; egli afferma che il suo potere può essere contrastato solo dall’amore sincero, non certo dalla Fortuna, perché non bastano i colpi di fortuna, per quanto grandi, a far rinsavire dei convinti vagabondi. La Fortuna non accetta questo assunto e vuole dimostrarlo: rovescerà la sua cornucopia su un terzetto di umani, tre artigiani disoccupati che vagabondano da un luogo all’altro; la figura centrale, quella del calzolaio Knieriem (interpretato da Nestroy) si dà all’alcol a causa del suo pessimismo cosmico, convinto com’è che sia imminente lo scontro con una cometa e quindi la fine del mondo (nel 1799 Iffland aveva già scritto una *Posse* su questo tema, dal titolo appunto *Der Komet*). Nonostante l’improvvisa ricchezza due di loro ritorneranno in miseria e alla loro vita sregolata; solo uno di loro, Leim, realizzando il suo sogno d’amore, mette la testa a partito e si inserisce perfettamente nel mondo borghese; così sarà lui anche il motore del recupero degli altri due. Ma la natura umana è debole e viziosa, anzi, incorreggibile; Knieriem e Zwirn sono portatori di un vero e proprio spirito anarchico, perché si sottraggono a qualsiasi regola: solo l’intervento della dea ex machina Amorosa riesce a realizzare davvero il lieto fine, in cui si vedono come quadro finale tutti e tre, dopo qualche anno, in un idillio biedermeierano con le loro famigliole, che comunque il protagonista Knieriem chiama “unsinnige Familien” (famiglie insensate). Tale insensatezza sarà il tema del seguito *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* (1834; Le famiglie Zwirn, Knieriem e Leim).

Dopo le prime opere, la cornice magica viene abbandonata da Nestroy, che si rivolge all’attualità della *Lokalposse* e con *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes* (1835; *Pianterreno e primo piano ovvero I capricci della fortuna*, 1974) crea quello che da molti viene considerato il suo capolavoro: la scena è costituita dallo spaccato di una casa con due piani sovrapposti: sotto abita una famiglia di ambulanti che è ridotta a nutrirsi di pane e acqua, sopra un “capitalista” con sua figlia, alla fine la situazione si rovescerà; l’intero classico strumentario della commedia, ormai millenario, degli intrighi, degli amori, degli scambi, viene reinventato grazie all’agilità del linguaggio e delle situazioni. Certo, i capricci della fortuna e la caducità sono i temi della tradizione barocca, ripresi senza analisi delle cause del divario tra ricchi e poveri; ma tipico per Nestroy è il realismo con cui vengono descritti i filistei piccolo-borghesi

concentrati unicamente sul denaro, esattamente come lo sono le odiose figure dei capitalisti; e realistica è anche la rappresentazione della condizione dei poveri, con comprensione per i loro desideri di evasione, desideri che saranno il tema di *Einen Jux will er sich machen* (1842; *Vuole prendersi uno spasso*, 1974).

Nelle opere della seconda metà degli anni quaranta Nestroy parlerà invece esplicitamente della naturale ostilità tra ricchi e poveri. Della sua vasta produzione non si può non ricordare ancora la commedia rivoluzionaria del 1848 *Libertà a Roccacannuccia* (traduzione di Chiusano di *Freiheit in Krähwinkel*, 1974), andata in scena dal 1 luglio all'inizio di ottobre 1848, quando Vienna fu riconquistata dalle truppe governative. *Krähwinkel* era già stato usato da Paul (1763-1825) e in seguito anche da Kotzebue ed altri per indicare un immaginario luogo del tutto marginale, un angolo (*Winkel*) tagliato fuori dai grandi avvenimenti, quindi associare *Krähwinkel* alla rivoluzione produce di per sé un effetto comico; ma tutta l'opera usa l'inventario tradizionale della commedia, riuscendo al tempo stesso a fornire una descrizione ferocemente critica delle condizioni prerivoluzionarie, ma anche degli errori e delle debolezze dei rivoluzionari, e ad ammonire i krähwinkeliani, che si credono vittoriosi perché sono riusciti ad ottenere la costituzione, di fronte alla reazione imminente.

La Reazione postrivoluzionaria portò con sé un inasprirsi della censura e toni più rassegnati nell'opera di Nestroy. Negli anni Cinquanta egli fu anche direttore del Carl-Theater; scrisse soprattutto parodie delle opere che andavano in scena ai teatri di corte; assai famosa fu la parodia della *Giuditta* di Hebbel (*Judith und Holofernes*, 1849) che gli procurò naturalmente il risentimento di Friedrich Hebbel (*infra*, 373), ma che è geniale nella sua ricerca di usare la parodia per realizzare invece una satira politica, ed è forse l'opera più decisamente politica di Nestroy.

3. Un teatro di corte: il Burgtheater e il suo autore più famoso, Franz Grillparzer

Agli inizi dell'Ottocento il Burgtheater era diventato un teatro esclusivamente di prosa, mentre il Theater am Kärntertor era ormai riservato all'opera; la differenziazione delle funzioni era compiuta. Per un breve periodo, dal 1798 al 1799, il direttore della Burg è Kotzebue, poi gli succede (dal 1802 al 1804, e dal 1814 al 1832) Joseph Schreyvogel (1768-1832), che a Weimar aveva conosciuto Schiller; egli mette in scena sia le opere dei weimariani e di Kleist, quindi di contemporanei, che opere del teatro spagnolo, in particolare Calderón, oltre a Shakespeare. Schreyvogel viene ricordato per il ruolo eminente che sotto la sua direzione la Burg assunse nel contesto dei teatri europei, ma anche come mentore di Franz Grillparzer (1791-1872), di cui accetta la *Sappho* (1818), la seconda opera del giovane autore dopo *Die Ahnfrau* (1817; *L'Avola*), tradotta nel 1877 in italiano da Andrea Maffei con questo titolo (ma oggi si direbbe "L'antenata"), una tragedia del destino come andava

allora di moda, che lo aveva reso famoso tra i viennesi nel giro di tre giorni. La tragedia *Saffo* ha un tale successo da meritare al suo autore un contratto di cinque anni come “autore del teatro di corte”: così tutte le sue opere, tranne due dal lascito, avranno la prima al Burgtheater. Una carriera veloce dunque, che gli diede notorietà ma che corse separata e parallela rispetto all’attività che gli dava da vivere, cioè la sua piccola carriera di funzionario statale nell’Archivio del Ministero delle Finanze. Era comunque un autore ufficiale sulla scena letteraria viennese, senza che ciò implicasse mancanza di problemi con la censura; ma vale la pena sottolineare che è l’unico autore “ufficiale” e molto rappresentato di quel periodo della letteratura teatrale tedesca che sia entrato stabilmente nel canone letterario e drammaturgico, collocato tra i massimi autori dell’Ottocento.

Grillparzer scrive soprattutto tragedie, rielaborando motivi provenienti da tradizioni molto diverse, mai dall’attualità: dall’antichità classica (*Sappho* 1818, *Saffo* [1819] 1967; *Das goldene Vlies* 1821, *Il vello d’oro* 1919; *Des Meeres und der Liebe Wellen* 1831, *Onde del mare e dell’amore* 1942); dalla storia dei territori asburgici (*König Ottokars Glück. Trauerspiel in fünf Aufzügen* 1825, Fortuna e fine di re Ottokar; *Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1849-1850, *Dissidio tra fratelli d’Asburgo* 1977); da cronache medievali (*Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen* 1838, *Guai a chi dice bugie!* 1991, la sua unica commedia); da fatti più leggendari che storici (*Ein treuer Diener seines Herrn* 1828, *Un fedele servitore del suo signore* 1980; *Libussa* 1847); dal teatro spagnolo e dall’Illuminismo francese (*Der Traum, ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen* 1834, *Il sogno è una vita. Fiaba drammatica in quattro atti* [1967, 1° ed. 1937], che è anche molto legato al teatro popolare e al *Flauto magico*); ancora dal teatro spagnolo con Lope de Vega (*Die Jüdin von Toledo. Historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen* 1851, *L’Ebreja di Toledo* 1956). La sua poetica è antiromantica, nel senso che è strenuo sostenitore della precisione compositiva (che vedeva realizzata da Raffaello, Mozart e Calderón) e che distingue nettamente tra poesia e prosa, per i suoi drammi userà quindi il verso. D’altra parte egli prende le distanze non solo dai fratelli Schlegel, in particolare Friedrich, ma anche dall’idealismo di Schiller: un ruolo importante nella poetica di Grillparzer è rivestito dalla sensibilità, dove *Empfindung* non indica semplicemente la sensibilità emotiva, ma l’ampliamento conoscitivo nei confronti delle varie dimensioni della vita umana, anche quelle più oscure. Egli realizzerà le sue intenzioni artistiche tramite l’accuratezza della composizione, la grande sensibilità per i ritmi teatrali, la maestria nell’uso di gesti rivelatori delle emozioni interiori delle figure.

Grillparzer è stato considerato da alcuni il grande “classico” austriaco, da altri nient’altro che un epigono, anche se di grande levatura, dell’epoca classicoromantica; si può dire che egli molto consapevolmente si confronta con il patrimonio lasciato dall’età precedente, interpretando al contempo fino in fondo

e con intuizioni anticipatorie della modernità il disagio e le tensioni della sua epoca, la delusione storica e il pessimismo dell'era metternichiana e la situazione anomala dell'Austria multi-etnica in un'epoca di crescenti spinte nazionaliste.

Nelle sue opere il conflitto tragico nasce dall'impossibile integrazione tra due mondi, un dualismo dietro al quale si possono leggere le tensioni storiche del suo tempo e della sua Austria; grande rilievo assume anche il conflitto tra uomo e donna, che si incrocia nei suoi testi con il conflitto tra culture diverse; infatti al centro dei drammi ci sono molto spesso figure di donne, segnate da una doppia differenza: oltre che per la differenza di genere queste donne si caratterizzano per l'appartenenza a un mondo altro – alla sfera dell'arte, della magia, della vita religiosa, del sovrannaturale –, scegliendo una dimensione di separazione rispetto al mondo degli uomini (la poetessa Saffo, Medea, maga e per di più amazzone, la sacerdotessa Ero, Libussa dotata di poteri sovrannaturali): dall'amore vengono indotte ad abbandonare quella loro sfera di separazione, andando così incontro alla rovina. In Grillparzer i conflitti non vengono rappresentati in termini sociali, di contrapposizione tra ricchi e poveri (Nestroy), tra classi dominanti e popolo affamato e sfruttato (Büchner); la critica in senso liberale nei confronti del sistema si esprime nella condanna della bramosia di potere e di possesso, la quale è alla base di un ordine patriarcale ingiusto, incapace di regolare veramente con equità la convivenza umana, e colpevole verso le donne, come dirà Rodolfo II d'Asburgo nel *Dissidio*.

Anche la poetessa Saffo soccombe a causa dell'insanabile dualismo tra due mondi, quello tra arte e vita; in questo senso l'opera si configura come una tragedia dell'artista sulla scia del *Torquato Tasso* di Goethe, con la fondamentale differenza che qui si tratta di una donna, la quale, nonostante i suoi trionfi artistici che le hanno procurato una posizione dominante anche dal punto di vista sociale, si illude di poter accedere a una tranquilla quotidianità bucolica (addirittura con venature biedermeieriane, come è stato più volte detto) grazie al suo matrimonio con un giovane atleta, Faone; ma è un'unione assai fragile tra due disuguali: Faone si innamora della giovanissima schiava di Saffo, Melitta. Saffo, riconoscendo che la sua è stata un'illusione e un tradimento rispetto alla sua missione poetica, si suicida gettandosi in mare. La prima lingua in cui la tragedia venne tradotta fu l'italiano, e Lord Byron rimase molto ammirato dell'opera leggendola proprio in questa traduzione.

In *Saffo* le culture ed etnie diverse non giocano un ruolo, come avviene invece in modo davvero radicale nell'opera successiva, la trilogia *Das goldene Vliess*, la seconda trilogia della letteratura tedesca, dopo il *Wallenstein* di Schiller, con la medesima strutturazione per quanto riguarda il numero di atti; nella contrapposizione tra il mondo dei Colchi di Medea e dei Greci di Giasone è racchiusa la cifra dell'intera vicenda tragica, fino all'uccisione dei figli da parte di Medea, perché i figli sentono la madre come estranea, e la madre vede in loro la prova evidente della propria alienazione: amore materno frustrato e offeso, più che desiderio di vendetta, questa è l'interpretazione grill-

parzeriana del mito di Medea, la quale nella scena finale riporta all'oracolo di Delfi il vello d'oro, il simbolo della brama di possesso che induce a compiere orrendi delitti; forse non è secondario né casuale che questo simbolo così negativo, nelle intenzioni dell'autore comparabile nella sua funzione simbolica al tesoro del Nibelungo, costituisca allo stesso tempo la massima onorificenza dell'Impero asburgico! La terza tragedia di ambientazione classico-antica non segue cronologicamente alla trilogia, ma viene scritta circa una decina di anni più tardi, dopo due tragedie "asburgiche"; è un'opera altamente poetica, e secondo alcuni è, accanto a *Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, il capolavoro di Grillparzer: *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Il titolo vuole rinviare alla dimensione universale del tema, l'amore infelice tra due giovani ai quali sarebbe proibito amarsi, perché appartenenti a due comunità nemiche e perché uno dei due, in questo caso la donna, ha fatto voto di castità in quanto sacerdotessa. Per dare sostanza teatrale e tragica a questo tema l'autore ha scelto la leggenda di Ero e Leandro: per incontrare la sua innamorata Leandro attraversa a nuoto il Bosforo, finché una sera la lampada di Ero che gli doveva fare da guida non si spegne ed egli, non trovando l'approdo sicuro, muore. Quando Ero ne scopre il cadavere si suicida, nella versione grillparzeriana muore di crepacuore. I due giovani hanno cercato di contrapporsi alle norme della società, a un sistema religioso vuoto e convenzionale, di cui il Sacerdote è lo zelante funzionario, ma devono soccombere, in un finale leggibile come critica all'idealismo. Anche per il suo anti-idealismo e per la finezza dei ritratti psicologici si può collocare Grillparzer tra Goethe (nella sua ricerca della forma), alla cui Ifigenia la protagonista Ero è stata accostata, e Kleist (pensando soprattutto ad Alkmene dell'*Anfitrione*).

Un caso isolato e particolare all'interno della produzione grillparzeriana è rappresentato da *Der Traum ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen*, l'opera che più si avvicina ai modelli del teatro popolare viennese; ebbe ben 72 repliche e Raimund ne sottolineò subito l'affinità con la propria fiaba magica *Il contadino milionario*. In effetti Grillparzer aveva iniziato a concepire questo testo molti anni prima proprio per un teatro fuori le mura, precisamente il Theater an der Wien in cui era stata rappresentata la sua prima opera, *Die Ahnfrau. Trauerspiel in fünf Akten*. In un'annotazione diaristica Grillparzer evidenzia come nei suoi testi sia riconoscibile l'impronta del mondo fiabesco e magico del Leopoldstädter Theater, frequentato negli anni giovanili, così come determinante fu l'influsso del *Flauto magico*; del resto l'autore inizia la sua *Autobiografia* sottolineando il fatto di essere nato nell'anno della prima dell'opera mozartiana; il libretto era stato il testo su cui aveva imparato a leggere, su un esemplare di proprietà di una cameriera di casa, per la quale l'aver fatto da comparsa in quell'occasione era stata l'esperienza più bella della sua vita.

Il periodo di gestazione di *Il sogno è una vita*, che inizia proprio con un evidente richiamo al *Flauto magico*, fu lungo, e alla fine divenne un'opera per il Burgtheater: pur in presenza di numerosi elementi di contatto con il teatro

popolare viennese, dal punto di vista formale e sostanziale se ne distanzia infatti notevolmente; intanto è scritta in versi, qualsiasi coloritura dialettale è assente, lo stile è poetico ed elevato; soprattutto questa “fiaba drammatica” non ha nulla di magico, perché ci sono sì due mondi, ma non sono quelli della realtà empirica e del mondo fantastico, come nello *Zauberstück*, bensì quelli della veglia e del sonno. La modifica rispetto al famosissimo titolo di Calderón de la Barca *La vida es sueño* (che Grillparzer aveva tradotto) in *Der Traum ein Leben* (letteralmente “il sogno una vita”), se da una parte non stabilisce un nesso esplicito tra vita e sogno, dall’altro mette il sogno in primo piano rispetto alla vita, è il sogno che racchiude tutta una vita: *Il sogno è una vita*; ciò ha naturalmente delle conseguenze strutturali, infatti quasi tre dei quattro atti sono riservati all’azione onirica: l’opera grillparzeriana mette in scena il sogno del protagonista, non si limita a farlo raccontare al risveglio, come era successo fino ad allora nella letteratura drammatica (e come avviene nell’opera coeva di Büchner, *Dantons Tod, Ein Drama* 1835, *La morte di Danton* 1955). E lo mette in scena con la convinzione molto moderna, messa in bocca al saggio Massud, che i sogni non fanno nascere i desideri, ma che risvegliano ciò che è già presente nell’animo, in questo caso la smisurata bramosia di potere del protagonista Rustan, annoiato dalla vita in campagna e perfino dalla giovane Mirza, innamorata di lui. Nel sogno egli realizza le sue fantasie, al prezzo di un comportamento del tutto immorale, finché in una situazione che sembra priva di vie di uscita non si risveglia: al sollievo perché tutto è stato “solo” un sogno si accompagna la convinta decisione di essere contento della vita, contento di un futuro assieme a Massud e a Mirza. Al lieto fine della coppia di innamorati fa da contrasto l’allontanamento del servo nero Zanga, a cui è stata data la libertà; egli si lascia alle spalle la vita tranquilla in un ambiente molto circoscritto (quel “Glück im Winkel” celebrato anche dai quadri del poeta-pittore Carl Spitzweg, 1808-1885), si mette in cammino insieme ad un derviscio, il quale con il suo canto rappresenta la dimensione artistica, quella che non si può accontentare dell’idillio unicamente privato. I critici che vogliono sottolineare la dimensione Biedermeier dell’autore citano i versi con cui Rustan rinsavito elogia la gioia della quiete e della vita bucolica, ma di questa quiete viene mostrata comunque la limitatezza e su quali rimozioni e parti non vissute essa si fonda, tratteggiando anche una specie di psicogramma collettivo. A livello individuale l’azione del sogno dimostra la fragilità della struttura psichica del protagonista, a livello collettivo risulta che la repressione delle aspirazioni all’autoaffermazione nella realtà dell’immobilismo della società austriaca della Restaurazione possono causare un comportamento del tutto asociale e violento: nel sogno il protagonista arriva perfino al regicidio.

Prescindendo dall’ordine strettamente cronologico, si possono esaminare qui di seguito le opere ispirate alla storia dei territori asburgici. La tragedia *König Ottokars Glück und Ende*, sulla sconfitta del re boemo da parte di Rodolfo I d’Asburgo (1278), è il testo fondante di quello che Claudio Magris ha chia-

mato *Il mito asburgico* (1963). Ciò viene confermato dall'uso che ne è stato fatto, fino ad arrivare alla scelta, nel 1955, di questa opera per l'inaugurazione del Burgtheater ricostruito dopo la completa distruzione nella Seconda Guerra Mondiale. L'idealizzazione della figura del sovrano e l'inno all'Austria, pronunciato nel terzo atto dal nobile Hornek, così come il grido "Habsburg für immer!" (Grillparzer 1986, 509; Asburgo per sempre!), nel finale dell'opera, hanno portato ad identificare Grillparzer come portavoce dell'ideologia asburgica. Non per nulla quest'opera non è mai stata tradotta in italiano; ma se invece di isolare dal loro contesto i passi che possono suonare ideologici si guarda all'insieme, questa tragedia risulterà un grande esempio di *theatrum mundi*, che rielabora la tradizione spagnola barocca (il tema dell'estrema caducità viene già enunciato nel titolo) e quella della *Staatstragödie*, integrandola con elementi del teatro popolare viennese, per farne un dramma storico intorno alla caduta di una figura di titano, con evidenti riferimenti all'attualità storica, cioè a Napoleone. Quella di Grillparzer non è stata la prima opera sulle vicende relative a Rodolfo e Ottokar, anzi, gli esempi sono numerosi: qualche anno prima sia Heinrich Joseph von Collin che Karoline Pichler (1769-1843) avevano scritto un *Rudolph von Habsburg* (1818; la Pichler era un'autrice molto prolifica, rappresentata anche al Burgtheater e animatrice di un salotto importante, frequentato pure da Grillparzer). Il rivolgere l'attenzione agli avvenimenti rilevanti della propria storia nazionale, così come aveva fatto Shakespeare per quella inglese, era stata la raccomandazione fatta da August Wilhelm Schlegel nelle sue lezioni viennesi (1808), dando l'indicazione di attingere alle vicende degli Asburgo. Per Grillparzer ricorrere al dramma storico è un rivolgersi al presente (Napoleone), dando allo stesso tempo credibilità a dei fatti che altrimenti potrebbero sembrare talmente incredibili da diventare ridicoli (Grillparzer 1986, 848). Anche in questo suo primo dramma storico sono due mondi a scontrarsi: una concezione individualista e arbitraria della regalità, che per di più si rende colpevole (Ottokar si separa per motivi dinastici dalla moglie), si scontra con la dimensione ideale in cui il sovrano è l'ipostasi di un ordine superiore. Proprio quest'opera ebbe molti problemi con la censura, sia perché non si desideravano possibili associazioni con Napoleone e il suo matrimonio con Maria Luisa d'Austria, causa del divorzio da Giuseppina, sia perché si temevano le reazioni dei Boemi, che si potevano sentire offesi per come venivano tratteggiati nell'opera e per la figura ingloriosa del loro eroe nazionale Ottokar.

L'idea del potere impersonale ritorna in *Ein treuer Diener seines Herrn* e nell'altra opera asburgica, questa volta su Rodolfo II, cioè nel già citato *Bruderzwist in Habsburg*, rappresentato appena dopo la morte dell'autore (dapprima da Heinrich Laube nel nuovo Stadttheater e subito dopo da Franz von Dingelstedt, subentrato a Laube nella direzione del Burgtheater). Dopo l'insuccesso della commedia *Weh dem, der lügt!* sull'impossibilità di un'adesione al concetto astratto di verità, di fronte alla verità soggettiva e alla multiforme realtà concreta, Grillparzer aveva deciso che non avrebbe più pubblicato né fatto

rappresentare sue opere; fece un'eccezione per il racconto *Der arme Spielmann. Erzählung* (1847; *Il povero suonatore*, [1906] 1993), per il frammento *Esther* e per il primo atto della *Libussa*, rappresentati per beneficenza.

Hofmannsthal ha definito il *Dissidio* “[als die] bedeutendste historisch-politische Tragödie der Deutschen” (Hofmannsthal 1979, 244; la più significativa tragedia storico-politica dei tedeschi); tratta infatti di uno degli eventi della storia tedesca più gravido di conseguenze, l'acuirsi del conflitto tra cattolici e protestanti, tra i Boemi e i territori ereditari ai tempi del regno di Rodolfo II, conflitti che poi porteranno alla Guerra dei Trent'anni; anzi, Grillparzer compie un'infedeltà storica posponendo la morte di Rodolfo (1612) verso l'inizio della guerra (1618) in modo da rendere ancora più evidente il nesso tra gli eventi del suo regno e lo scoppio della guerra. E la violenza della guerra fa da sfondo ad ogni scena, in un crescendo che culmina nell'ultimo atto, ambientato non più a Praga ma a Vienna, con Wallenstein, il “tecnico” della guerra che dalla finestra guarda schierarsi le sue truppe. Rodolfo non riesce ad agire e a contrastare la ribellione del fratello Mattia perché consapevole che ogni azione comporta un'accelerazione dell'inevitabile, perché dietro ai conflitti di religione c'è unicamente la lotta dei vari particolarismi ed egoismi per il potere. Come essere umano Rodolfo è segnato dal fallimento, e arriva perfino a condannare e a provocare attivamente la morte del suo unico figlio, l'illegittimo Don Cäsar che peraltro si era macchiato di omicidio. Anche se Rodolfo crede in un ordine superiore, che lo Stato dovrebbe cercare di realizzare nel concreto della storia, le sue colpe e debolezze umane contribuiscono a una tale crisi dell'ordine da sfociare nell'opposto, nel caos. Dal punto di vista della fragilità umana di chi detiene un potere assoluto (anche qui traspare la componente illuminista e giuseppina di Grillparzer) c'è un filo che lega quest'opera a *Die Jüdin von Toledo*, la storia dell'amore adultero tra un re colpevole e fragile, Alfonso XII d'Aragona, e la bella ebrea Rahel; ma qui l'ordine viene ristabilito grazie all'uccisione, da parte dei Grandi del Regno, della vittima sacrificale, Rahel; comunque il sacrificio non serve, non ha alcun senso superiore: l'ultima scena mostra gli Spagnoli che vanno alla guerra, una guerra che la storia ci dice essere stata per loro rovinosa. Il testo trova il suo lievito drammatico oltre che nella vicenda della passione erotica anche nelle “scene da un matrimonio” e nella caratterizzazione della coppia regale, Alfonso ed Eleonora, con i tratti di una coppia borghese dell'Ottocento; ancora più chiaramente che in altre opere grillparzeriane intorno al potere e alla regalità si può dire per *L'Ebreja di Toledo* che l'utopia illuministica dell'addomesticamento del potere e di una fondazione etica dell'autorità viene definitivamente affossata: i sovrani sono esseri troppo umani, mentre la borghesia non è stata capace di elaborare valori propri, lasciando il campo all'aristocrazia, che gestisce il potere in modo borghese, sì, ma reitivamente filisteo.

Libussa (1848), la mitica fondatrice di Praga, è invece una sovrana, una donna, anche lei non del tutto all'altezza del suo compito, o almeno non capa-

ce di realizzare la sua utopia matriarcale; per ristabilire l'ordine dando al paese un re si sacrifica acconsentendo a sposare un uomo, Primislao, e accettando alla fine anche di perdere la propria vita per esaudire il desiderio del marito, di consacrare cioè il momento della fondazione della città. Il tema della fondazione di una città certamente impone di per sé riflessioni di tipo storico-filosofico; inoltre, Praga è predestinata dal suo nome, che significa "soglia", a simboleggiare un passaggio epocale. La peculiarità di quest'opera sta nel fatto che la problematica dell'avvicinarsi delle fasi storiche, dall'Età mitica, ginaicocratica e agricola, sorta dopo un'epoca buia e molto conflittuale, all'Età patriarcale (e quindi alla nascita dello stato di diritto e del commercio), è condotta in modo molto efficace dal punto di vista drammaturgico sul filo del conflitto amoroso tra un uomo e una donna. Nella grandiosa profezia finale di Libussa la visione della storia è così disincantata come quella di Rodolfo II; alla diagnosi di un processo determinato dall'egoismo del singolo e della collettività, Libussa oppone l'appello all'umanità in nome della *Menschenliebe*.

4. *Drammi storici e realismo in due autori prequarantotteschi: Grabbe, Büchner*

Mentre si può nominare in un fiato Büchner e Heine perché entrambi sono attivi sul fronte anti-reazionario (Heine dedicò solo due opere giovanili al teatro, *Almansor* e *Rattcliff*), raramente si nominano insieme Grillparzer e Büchner; certo l'autore assiano è più giovane di una generazione e come poeta della rivoluzione mal si fa accostare al classico austriaco, funzionario dell'apparato statale asburgico. Ma dal punto di vista della poetica c'è qualcosa che per lo meno non li divide: la critica all'idealismo schilleriano. Del resto negli anni Trenta si possono notare delle tendenze che vanno sempre più evidentemente in direzione del realismo e del dramma aperto, in prosa; pure la fortuna dei drammi storici – a parte quelli più di cassetta come i drammi sugli Hohenstaufen di Ernst Raupach (1784-1852) – ha una precisa funzione nell'ambito di una drammaturgia ispirata invece al passato prossimo e ad ideali emancipatori, dove le scene di popolo e la partecipazione di una collettività attiva, anche se da ultimo sconfitta, avevano grande rilievo, come si vede nelle opere di Grabbe e Büchner, ma anche in *Andreas Hofer, Sandwirt von Passeier* (1834; Andreas Hofer, oste in Passiria) di Karl Leberecht Immermann (1796-1840), sulla rivolta antinapoleonica dei tirolesi; Immermann fu per lunghi anni direttore del teatro di Düsseldorf, dove si adoprò anche per Grabbe.

I drammi storici di Christian Dietrich Grabbe fanno riferimento sia a vicende recenti, come la sua opera più famosa, *Napoleon oder Die hundert Tage* (1831; *Napoleone o i Cento giorni*, 1997), sia alla dinastia degli Svevi (*Kaiser Friedrich Barbarossa*, 1829; *Kaiser Heinrich der Sechste*, 1830); questi drammi di Grabbe, il quale condivideva l'entusiasmo dei suoi contemporanei non solo per i soggetti della storia nazionale, ma anche per quelli tratti dal *Canto*

dei Nibelunghi allora di gran moda, non furono però mai rappresentati, tranne un'opera che non rientra tra i drammi storici: *Don Juan und Faust* (1829; *Don Giovanni e Faust*, 1968); qui "venivano accostate per la prima volta le due figure più rappresentative della cultura occidentale, l'una dalla tradizione mediterranea e cattolica, l'altra da quella nordica e protestante. Avere messo in relazione queste due figure tragiche e mitiche (anche se Don Giovanni era già tutto dentro al *Faust I*) rivelava la capacità di cogliere quello che sarebbe diventato il vero nodo drammatico del suo secolo, ovvero quella polarità tra materialismo e ascetismo, edonismo e austerità, sensualità e rigore che attraversa tanta parte dell'Ottocento..." (Fancelli 2000, 760).

Questa polarità spiega anche il grande talento di Grabbe per il tragicomico e il grottesco; una versione più comica si ha in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822; Scherzo, satira, ironia e più profondo significato), una commedia che presenta una geniale caricatura della cultura a lui contemporanea.

Per i drammi storici di Grabbe è fondamentale l'influsso di Shakespeare, che d'altra parte egli non si peritò dal criticare, ma di cui ammirava in particolare il ruolo dato al popolo quale vera e propria *dramatis persona* (ma solo nei drammi di ambientazione inglese). L'esempio più evidente di dramma storico antiromantico l'autore lo dà in *Napoleon oder die hundert Tage*, un grandioso affresco caleidoscopico delle vicende attorno al ritorno di Napoleone dall'Elba e alla sua definitiva sconfitta a Waterloo, scritto proprio durante la Rivoluzione di luglio in Francia, e pubblicato nel 1831: l'eco dei fatti parigini si sente risuonare molto chiaramente nel testo. Dal punto di vista di una società immersa nella quiete forzata e sepolcrale della Restaurazione, Napoleone e la sua epoca erano andati riacquistando una carica mitica e leggendaria, diventando per alcuni (Heine) addirittura simbolo di libertà. Nel testo di Grabbe, stilisticamente provocatorio e innovatore, il grande Napoleone è consapevole che la sua grandezza è relativa, dovuta a ciò che chiama il destino, e che si rivela come il farsi caotico della storia. Non sono i singoli, per quanto individui eccezionali, a determinare gli eventi, bensì le forze collettive, anonime, che nel testo trovano espressione nelle scene popolari e di massa; sono loro a causare la fortuna e la caduta dell'eroe, per precise ragioni economiche, sociali e politiche.

La penultima opera di Grabbe, *Hannibal* (1834; *Annibale*, 1986), secondo molti è la sua più riuscita per lo spessore umano e tragico del protagonista, mentre la sua ultima, una *Hermannsschlacht* (1836; Battaglia di Arminio) ne determinerà la fortuna durante il Nazismo.

Se di Grabbe si dice che la sua drammaturgia precorre il realismo, ciò vale in misura ben maggiore per Büchner. La poetica di Georg Büchner, di questo genio morto a ventitré anni, di cui nessuna opera fu rappresentata mentre era in vita, e una sola pubblicata in forma gravemente emendata da Gutzkow, si rifà infatti alla drammaturgia precedente all'idealismo, precisamente allo scrittore stürmeriano Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792),

cui Büchner dedicò un racconto, raggiungendo anche nella forma narrativa subito vertici insuperati. Non solo per la sua poetica, ma anche per la sua visione filosofica e politica Büchner si rivolge alla tradizione illuminista settecentesca, precisamente al pensiero materialista e sensualista, antirepressivo dell'Illuminismo francese.

Il giovane studente di medicina inizia la sua prima opera, *Dantons Tod*, quando teme di venir arrestato da un momento all'altro a causa della sua attività rivoluzionaria: aveva infatti scritto un pamphlet, *Der Hessische Landbote* (1837; *Il messaggero d'Assia*, 1963), per incitare i contadini a ribellarsi, e già in quello scritto aveva fatto riferimento alla Rivoluzione francese, che egli aveva studiato molto approfonditamente. Di quegli avvenimenti scelse il periodo già annunciato dal titolo, la fase del Terrore in cui due gruppi all'interno dei giacobini al potere si contrappongono, con la conseguente eliminazione fisica di una delle due fazioni (24 marzo - 5 aprile 1794). Un gruppo vuole porre fine alla fase cruenta, l'altro vuole continuare nella realizzazione di una Repubblica ideale, che nella realtà assume tutti i caratteri di una dittatura sanguinaria. Le due fazioni sono guidate da Danton e Robespierre; il primo atto del dramma culmina nel dialogo che li vede contrapposti in un conflitto tragico perché insanabile: da una parte l'epicureo e disilluso Danton, dall'altra il rigido e inflessibile paladino della virtù Robespierre, il quale, credendo di avere il monopolio della verità, equipara il vizio – che per Danton è invece nient'altro che la ricerca del piacere, cui ogni individuo ha diritto – all'alto tradimento della Repubblica, accusando i dantonisti di essere gli eredi degli aristocratici, e quindi di ostacolo alla causa della palingenesi sociale. In questo dramma in quattro atti a scene staccate Büchner ci dà un quadro straordinario delle diverse forze in campo, delle contraddizioni e delle dinamiche del potere, che vanno ben oltre la situazione specifica della Rivoluzione francese, ma sono riferibili ad altre costellazioni più o meno rivoluzionarie, in cui una nuova classe dopo aver preso il potere non riesce a passare alla fase di costruzione e stabilizzazione. Intorno ai protagonisti principali si muovono varie figure, sostenitori della ragion di stato e della violenza in suo nome (Saint Just), accanto a cinici e dissoluti profittatori; grande spazio viene dato alla rappresentazione della manipolazione, da parte dei vari tribuni, del popolo parigino, che niente ha guadagnato dalla rivoluzione e che si deve accontentare delle parole idealizzanti di Robespierre e di altri fanatici. Non mancano gli elementi tragicomici, come il suggeritore Simon, spesso ubriaco e che confonde le citazioni da varie opere teatrali, parodiando così la retorica dei rivoluzionari, che si voleva ispirare alla Roma repubblicana e alle sue virtù civili: è proprio lui a guidare il gruppo del popolo che va ad arrestare Danton. La morte del protagonista, nominata nel titolo, sta anche per la morte della rivoluzione che si colloca sullo sfondo, in quel magistrale intreccio della dimensione individuale con quella collettiva che costituisce la cifra di quest'opera. Il mettere al centro del testo Danton con la sua rinuncia

all'azione politica, causata dalla visione chiara e disillusa sulla mancanza dei risultati sperati e sull'inutilità quindi della Rivoluzione, con i suoi dubbi, le sue angosce esistenziali e il suo scetticismo nichilista, ma anche con la sua rivendicazione dell'autonomia della sfera privata rispetto al primato assoluto del pubblico imposto dai suoi antagonisti, è ciò che conferisce una straordinaria intensità e vitalità a questo testo; rappresentato per la prima volta appena nel 1902, da allora è al centro di un dibattito sempre aperto, inesauribile, intorno a un'opera pluridimensionale, che riesce a presentare i conflitti ideologici, politici, perfino estetici che portano la Rivoluzione a divorare se stessa e a fallire, a fallire soprattutto per non aver risolto il problema sociale della povertà e della fame. La forza antagonista alla violenza e all'autodistruttività, l'amore, si può affermare solo nella morte: Julie, la moglie di Danton, si suicida per non lasciare il marito solo nella morte; e Lucile, la moglie di Camille Desmoulins, urla "es lebe der König!" (Viva il re!) proprio sulla Piazza della Rivoluzione, per farsi anche lei arrestare e condannare a morte "Im Namen der Republik" (in nome della Repubblica).

Il *Woyzeck* è stata l'ultima opera cui Büchner ha lavorato, rimasta quindi frammento e con una storia editoriale travagliatissima, ma che proprio in questa forma del tutto instabile e incerta, dal momento della pubblicazione, ha fatto la storia del teatro di prosa e di quello musicale. Fu pubblicato per la prima volta nel 1879 da Karl Emil Franzos con il titolo *Wozzeck* (così si chiama anche l'opera di Alban Berg). Büchner si rifà a materiale documentario, agli atti processuali sulla condanna di Johann Christian Woyzeck, un disoccupato che aveva ucciso la sua amante e che venne giustiziato a Lipsia nel 1824, e ad almeno altri due casi simili. Motivi di interesse alle vicende di questi assassini erano la loro condizione proletaria, o comunque diventata tale in seguito agli sconvolgimenti provocati dalle guerre napoleoniche, e soprattutto la discussione intorno alla loro capacità di intendere al momento del fatto. La psichiatria e tanto più la psichiatria giuridica era agli inizi, i suoi tentativi di affermazione in epoca pre-restaurativa venivano ora molto contrastati. Il Woyzeck di Büchner è un proletario, il primo proletario degno di essere protagonista di una tragedia e pertanto ha tutta la consistenza umana di una grande figura tragica, non è ridotto solo alla sua miserrima condizione sociale: è una figura travagliata, non è spinto unicamente dal bisogno di guadagnare qualcosa per mantenere la sua donna e il bambino avuto da lei, né soltanto dalla gelosia quando Marie, anche lei vittima della sua condizione sociale, finisce con l'accettare per un sollievo momentaneo i regali e la corte del bel tamburmaggiore; Woyzeck ha le proprie angosce, che esternalizza in visioni, e che sono tanto più tormentose quanto più immediate, per la mancanza di strumenti culturali di elaborazione e controllo, strumenti di cui dispongono invece i tipi malinconici appartenenti a classi sociali più elevate: "Woyzeck, invece, che pure è braccato dalle voci e dalle parole degli altri, è lasciato intatto dallo scrittore. In questo pudore di fronte alla miseria, non

c'è a tutt'oggi un solo scrittore che possa essere messo alla pari con Büchner" (Canetti 1984, 324-325). Gli aristocratici e i borghesi, il capitano e il dottore, rivelano come le condizioni che potrebbero sembrare descritte secondo la visione di un pessimismo cosmico (si veda la meravigliosa e famosa fiaba della nonna) siano invece frutto di precise strutture economiche e di potere.

Büchner è anche l'autore della più significativa commedia di questo periodo, accanto a *Guai a chi dice bugie!* di Grillparzer, di cui è quasi coeva: *Leonce und Lena* (1836, pubblicata nel 1838, rappresentata per la prima volta nel 1895). Anche questa è un'opera molto moderna, che precorre il teatro dell'assurdo e del non senso, riprendendo i temi cari all'autore in chiave satirica e grottesca e con una spietata critica alla classe dei nullafacenti parassiti al potere; l'opera non ha una precisa ambientazione storica e spaziale, ma i riferimenti alla realtà tedesca del *Duodezfürstentum* (principati in dodicesimo) sono evidenti: riprendendo e straniando moduli della fiaba drammatica romantica il testo arriva al lieto fine del matrimonio della coppia regale, tutto rimane però immutato, con la differenza che l'amorale condizione di totale inerzia viene ironicamente elevata a programma ideologico.

5. Una cerniera tra tradizione e modernità: Friedrich Hebbel

Negli anni Quaranta, prima della Rivoluzione, sui palcoscenici tedeschi hanno molta fortuna due autori (precedentemente già menzionati) che dopo aver passato varie traversie perché esponenti della Giovane Germania erano poi rientrati abbastanza nei ranghi. Uno è Karl Gutzkow, tanto importante per Büchner, di cui si deve ricordare almeno la tragedia *Uriel Acosta* (1847), l'altro è Heinrich Laube, con il suo dramma di argomento schilleriano *Die Karlsschüler* (1846; Gli allievi dell'accademia del duca Carlo Eugenio).

Ma negli anni Quaranta inizia a scrivere e ad essere rappresentato anche uno dei massimi drammaturghi dell'Ottocento, Friedrich Hebbel; autore di tragedie, secondo una valutazione di György Lukács (1885-1971) è l'iniziatore del dramma moderno perché le sue figure sono talmente determinate dai conflitti della situazione storica e sociale che le loro azioni sono causate da necessità, non originate dalla sfera della morale, quindi non possono essere giudicate dal punto di vista etico. Nel teatro moderno non è più centrale il problema della "colpa tragica", che presuppone un individuo in grado di fare delle scelte, bensì la rappresentazione dei conflitti dell'epoca, e in ciò consiste la grandezza di Hebbel secondo Lukács. Le osservazioni del critico ungherese risalgono al 1911, ma nei decenni successivi più vicini a noi si può invece constatare uno scarso interesse del mondo teatrale per questo autore, con l'importante eccezione della tragedia *Maria Magdalena* (1844) e della trilogia *Die Nibelungen* (1860). Spesso è stato interpretato seguendo le sue riflessioni sul tragico ("pantragismo"), dove l'autore teorizza un conflitto insanabile tra individuo e società, in cui il singolo necessariamente soccombe; comunque la colpa tragica scaturisce dalla

volontà stessa dell'eroe, non dal destino, nel teatro di Grabbe e Büchner mancava invece la dimensione della colpa. Secondo Giuliano Baioni (2006, 454), Hebbel rappresenta una restaurazione rispetto a Grabbe (da Hebbel aspramente criticato) e Büchner, una restaurazione realista sì, ma che comunque ritornava dopo Grabbe e Büchner alla tradizione tragica idealistica.

Molte opere di Hebbel hanno per titolo un nome femminile, quello della protagonista, perché il conflitto tra i sessi nella società patriarcale costituisce un filo conduttore, assieme all'analisi della onnipresente volontà di possesso, che vede appunto nella donna solo un oggetto da possedere. Nella sua prima tragedia, *Judith* (1839/1840; *Giuditta* 1910), l'autore apporta due importanti modifiche al tema biblico sulla vedova che salva il suo popolo accettando di trascorrere la notte con il capo degli Assiri, Oloferne, per avere l'occasione di ucciderlo: la verginità della protagonista e il suo uccidere per motivi di vendetta personale, causata dal sentimento di umiliazione profonda. La costruzione hebbeliana per motivare l'uccisione di un uomo da parte di una donna, che sfrutta il sonno successivo all'amplesso, è complessa (come tale aspramente criticata da Grillparzer): nonostante Giuditta sia vedova, come nel racconto biblico, è ancora vergine perché il suo matrimonio non è stato consumato, il marito infatti nella notte di nozze si è ritratto da lei, senza darle spiegazioni; dal frustrato desiderio erotico nasce il desiderio di affermazione, di potere. Con la sua passione politica Giuditta compie il percorso inverso della Giovanna d'Arco schilleriana, da creatura molto umana diventa eroina e santa: agisce come un uomo e salva il suo popolo da un Oloferne assetato di potere, prototipo di un individuo che si colloca al di sopra di ogni regola.

Sicuramente sull'opera successiva, *Maria Maddalena* (1914), di ambientazione realisticamente coeva, il giudizio di Lukács si attaglia assai bene. Hebbel stesso l'ha definita *bürgerliches Trauerspiel*, dando però di questo genere una versione particolare: la tragedia borghese della tradizione, con protagonisti borghesi, si contrapponeva programmaticamente alla tragedia con protagonisti aristocratici, facendo una bandiera delle virtù della propria classe, *in primis* della virtù delle donne, come nei celebri modelli lessinghiani. Del *bürgerliches Trauerspiel* rimane nella *Maria Maddalena* hebbeliana la centralità del rapporto padre/figlia, mentre le differenze di classe non sono più importanti, perché la vicenda si svolge all'interno di un ambiente piccolo-borghese, alle prese con un rigido codice d'onore maschile e con l'arrivismo sociale. Non solo la forma, ma anche la vicenda di questo dramma ha alle spalle una lunga tradizione: si tratta infatti di una delle numerose tragedie della letteratura tedesca dedicate alla figura della giovane che rimanendo incinta ha solo l'alternativa, nella sua particolare situazione, tra il suicidio e l'infanticidio. In questo caso l'evoluzione in senso tragico è dovuta alle rigide posizioni del padre della giovane protagonista Clara e al sistema patriarcale che determina anche il comportamento degli altri protagonisti. Quelle che erano le virtù borghesi rivelano la loro natura violenta e autodistruttiva. A Clara, a differenza della figura cristiana che

dà il titolo al dramma, viene attribuita fin dall'inizio purezza e innocenza, ed è anche portatrice della vera componente alternativa in un mondo tutto concentrato sul danaro e sul concetto dell'onore, vale a dire la capacità di amare, cionondimeno alla fine non verrà perdonata né si salverà come potrebbe suggerire la Maddalena, la paradigmatica figura del titolo. Clara, come gli altri personaggi, non riesce a sottrarsi alla pressione cogente del sistema di norme sociali, in tal senso questa Maria Maddalena suicida che vive in una società in rapida trasformazione capitalistica è la protagonista di un'opera che andrebbe annoverata nella categoria del dramma sociale, come il *Woyzeck*, piuttosto che come ultimo esempio di tragedia borghese.

Nelle opere successive di Hebbel tornano figure femminili forti, vendicative, anche se alla fine vittime, come era stata Giuditta; o comunque donne che mettono in crisi il sistema, prima di soccombere (Agnes Bernauer). In un'epoca che vede nascere il movimento di emancipazione delle donne, di lotta per il diritto all'istruzione superiore e al voto, la cultura borghese della seconda metà dell'Ottocento consolida la bipartizione della donna immaginata: da una parte la *femme fatale*, dall'altra la *femme fragile*; dopo Hebbel e Wagner le due tipologie troveranno l'espressione più completa non più nel teatro, ma nei romanzi dei grandi realisti.

Nel periodo della rivoluzione Hebbel scrive quello che egli considera il suo capolavoro, *Herodes und Marianne* (1849; *Erode e Marianna* 1933) ma molta più fortuna ha avuto *Agnes Bernauer* (1851): scritta dopo il 1848, è un dramma storico, non solo perché la vicenda intorno all'amore di Albrecht di Baviera per la figlia di un cerusico di Augusta, con la tragica fine della giovane, condannata come strega e fatta morire annegata, è un fatto storico (1425), ma perché l'autore colloca la vicenda di questo amore impossibile, che infrange i confini di ceto, nella fase di passaggio tra mondo feudale e primo Rinascimento; per le sue origini e per la sua formazione Albrecht rappresenta infatti una nuova concezione del soggetto. Allo stesso tempo Agnes è una cittadina di Augusta consapevole della propria dignità, così come suo padre e gli altri cittadini. Il conflitto tra i due mondi, quello dell'ordine feudale e quello dei diritti individuali, viene personificato da un classico conflitto padre/figlio, che arriva al culmine nel terzo atto: Albrecht non vuole sacrificare la propria felicità individuale all'ordine generale, mentre suo padre Ernst difende l'ordine; la condanna a morte di Agnes viene giustificata dalla necessità, non è una condanna per una colpa commessa, bensì perché il potere dell'amore da lei rappresentato è una forza in grado di mettere in crisi tutto il sistema, portando alla guerra civile. L'ordine che alla fine Albrecht accetta di servire è un ordine non più basato sul concetto di colpa e di punizione, una dimensione morale ormai superata, bensì sulla legge di causalità, di necessità, in base alla quale il mondo sociale e lo stato funzionano. La morale è relegata al privato. Alla fine, da morta, Agnes viene glorificata, a partire proprio da chi aveva decretato la sua morte, il duca Ernst. Anche lei, come la

Rahel di Grillparzer, è stata una vittima sacrificale della ragion di stato, con la differenza che Rahel non viene affatto sublimata da morta, tutt'altro. Hebbel ha costruito un conflitto tragico da manuale, in un'opera che non mette in dubbio la legittimità del potere e dell'ordine costituito (infatti quest'opera fu molto rappresentata durante il Nazismo, con la sua giustificazione dell'omicidio di stato). Al contrario dei sovrani inadeguati di Grillparzer, il duca Ernst è un uomo di stato all'altezza della situazione, non certo un tiranno; ribadisce infatti che non ha preso la decisione a cuor leggero, vede se stesso come un servitore dello stato e dell'ordine. Nella sua tragedia post-quarantottesca Hebbel porta a sublimazione la ragion di stato; con le parole di Claudio Magris, "Hebbel s'inebria di questo pathos della ragion di stato; la nobiltà e la purezza del singolo servono solo ad accrescere la solenne sacralità di chi si pone, come il duca Ernesto e lo stesso poeta, dalla parte della totalità, che è sempre nel giusto e sembra esserlo tanto di più quanto più soggettivamente innocente e ammirevole è il singolo che viene sacrificato" (Magris 1986, 116). *Agnes Bernauer* rappresenta in modo affermativo l'ordine costituito, anche se qua e là nella consapevolezza delle figure, per esempio nel padre di Agnes, un mezzo alchimista sempre alla ricerca di accrescere il suo sapere, si annuncia il desiderio di un mondo basato sull'eguaglianza.

Qualche anno più tardi Hebbel crea anche lui, come Grillparzer, il suo dramma d'amore di ambientazione greca: *Gyges und sein Ring* (1854; *Gige e il suo anello*, 1916), prima di rivolgersi all'epica medievale con i *Nibelunghi*.

6. Teoria e prassi teatrale dopo il '48. Wagner

C'è una grande produzione di teorie sul dramma nei decenni seguenti al fallimento del 1848, che contrasta con la mancanza di produzione drammatica da parte dei grandi autori del realismo; anche seguendo l'evoluzione di Nestroy negli anni Cinquanta e il suo importare il *vaudeville* e l'operetta, si può constatare la crescita quantitativa e la commercializzazione della vita teatrale negli ultimi decenni dell'Ottocento, a scapito del teatro d'autore. E comunque i teatri musicali erano sempre pieni, mentre quelli di prosa facevano fatica a riempirsi, come sottolinea Hermann Hettner in *Das moderne Drama* (1852; *Il dramma moderno*). Alcune di queste teorizzazioni sono dovute ad autori come Gustav Freytag (1816-1895) e Otto Ludwig (1813-1865) che si cimentano anche nella produzione di drammi; di Ludwig vanno ricordati *Der Erbförster* (1850; *Il guardiano della foresta*, 1930) e *Die Makkabäer* (1852; *I Maccabei*), molto discussi anche perché i fatti del '48 vi trovavano eco.

In realtà sono assenti drammi storici che interpretino il passato prossimo della rivoluzione fallita, se si esclude *Libertà a Roccanuccia* di Nestroy; si preferisce rivolgersi ancora alla Rivoluzione francese, per esempio con il *Maximilian Robespierre* (1850) di Wolfgang Robert Griepenkerl (1810-1868), che evidenzia la chiara influenza della *Morte di Danton* di Büchner ed ebbe mol-

to successo; oppure con la *Marie Roland* (1867) di Marie von Ebner-Eschenbach (che invece non venne rappresentata); altre volte il soggetto si ispira alla Guerra dei contadini, come il *Franz von Sickingen* (1859) di Ferdinand Lassalle (1825-1864), il fondatore della socialdemocrazia. Nei decenni successivi, con gli autori classicisti prenaturalisti, si arriva anche a un'opera nettamente antirivoluzionaria, come *Die Göttin der Vernunft* (1872; 'La Dea Ragione') di Paul Heyse. Negli stessi anni inizia pure un fenomeno nuovo, una produzione di testi drammatici riservata a rappresentazioni durante feste operaie, mentre al pubblico borghese sia in Austria che in Germania viene servita soprattutto una dieta leggera, a base appunto di operette, di *Konversationsstücke* e drammi familiari, ad esempio ancora le opere di Charlotte Birch-Pfeiffer, come *Die Grille* (1856; Il grillo), oppure commedie artisticamente più ambiziose, quale *Journalisten* (1853; *I giornalisti*, 1949) di Gustav Freytag.

L'unico che riesce davvero a contrastare il dilagare dell'operetta e la tendenza a un teatro di scarso impegno sui palcoscenici viennesi è Ludwig Anzengruber (1839-1889), che dal canto suo poteva richiamarsi a Friedrich Kaiser (1814-1874) come modello di un tentativo in direzione del *Volksstück* realista. Per il suo teatro polemico e anticlericale, Anzengruber ebbe molti problemi con la censura; inoltre egli ritrae sia il popolo di Vienna che la popolazione rurale in modo molto critico, mostrando tutti gli aspetti distruttivi del capitalismo in espansione, come nella sua opera più nota, *Das vierte Gebot* (1876; Il quarto comandamento). I suoi drammi di ambientazione metropolitana riscosero il favore del pubblico anche in Germania.

Per quel che riguarda la vita teatrale di questi anni il fatto più importante e innovatore riguarda però la prassi teatrale in senso più proprio e non prende le mosse da Vienna, ma dal piccolo Ducato di Sachsen-Meiningen, dove il duca Georg II aveva fondato una compagnia (chiamata poi Compagnia dei Meininger) che ebbe in seguito un vastissimo successo anche all'estero, in particolare con rappresentazioni di classici e di un autore moderno come Ibsen, il quale ebbe un'enorme importanza verso la fine dell'Ottocento; gli ingredienti della formula furono soprattutto la fedeltà al testo e un nuovo tipo di sceneggiatura realista, storicamente coerente e attenta al dettaglio.

Un autentico riformatore del teatro fu Richard Wagner (1813-1883), il compositore così controverso, soprattutto per l'uso che ne è stato fatto durante il Nazismo; forse gli elementi più discutibili si trovano in alcuni suoi scritti teorici piuttosto che nelle opere. Qui va ricordato proprio per il suo impegno riformatore, per uno scritto come *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850; *L'opera d'arte dell'avvenire*, 1928) e per la determinazione a realizzare le sue idee di un teatro di grande qualità, di un'opera totale che riunisca teatro di prosa e teatro musicale, grazie a un "dramma musicale" che si avvalga delle diverse arti (*Gesamtkunstwerk*), rappresentato in un periodo ben preciso (*Festspiele*) e in un teatro apposito, senza distinzioni di posti più o meno costosi e con

l'orchestra invisibile al pubblico, il quale così si deve concentrare solo su ciò che accade sulla scena; un edificio secondo i suoi desideri, in provincia, riuscirà a realizzarlo appena nel 1876, a Bayreuth. Wagner va ricordato qui anche perché scrive tutti i libretti delle sue opere, attingendo quasi esclusivamente all'epica medievale: a quella anonima come per il *Lohengrin* ed anche per la tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (1860; *L'anello del Nibelungo* 1944), oppure ai testi dei grandi autori Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, s.d.) e Gottfried von Strassburg (*Tristan und Isolde*, 1210 ca.). Prescindendo dall'enorme fortuna e importanza che la sua opera pur così discussa ebbe, bisogna sottolineare che Wagner riempie il vuoto di produzione drammatica di qualità che caratterizza i decenni precedenti al Naturalismo.

Per concludere

Gli autori del periodo tra Restaurazione e Naturalismo che entreranno a pieno titolo nel canone si caratterizzano per essere degli autori ottocenteschi anche nel senso che sono stati in varie misure vittime di posteriori strumentalizzazioni da parte dell'ideologia figlia dell'Ottocento, il nazionalismo. Sarebbe anzi più adeguato parlare di nazionalismi al plurale, perché Grillparzer, l'autore "classico" degli Austriaci, ha subito nella ricezione le alterne vicende del mito asburgico, in funzione della costruzione di una problematica identità austriaca, mentre di Hebbel e Wagner è fin troppo nota l'appropriazione da parte del nazionalsocialismo. Gli autori i cui testi si prestavano meno a operazioni di tal genere, grazie alla dimensione satirica, erano invece i commediografi del Wiener Volkstheater, massimo tra tutti quel Nestroy che ancora ispira a rielaborazioni autori contemporanei, come per esempio Elfriede Jelinek. Su tutti quelli presentati in queste pagine spicca però un autore poco adatto ad appropriazioni indebite, il più geniale, innovativo e moderno, Georg Büchner, il quale precorre talmente i tempi da essere rappresentato e conosciuto appena all'inizio del secolo successivo.

Riferimenti bibliografici

1. Opere letterarie

Georg Büchner

Edizioni

(1992), *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, hrsg. von Henri Poschmann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Traduzioni

(1955), *La morte di Danton, Woyzeck e gli altri scritti*, trad. it. e introd. di Felice Filippini, Milano, Rizzoli. Contiene: *Lenz* (*Lenz*, 1835); *Woyzeck* (*Woyzeck*,

1836-1837); *Leonzio e Lena* (*Leonce und Lena*, 1838); *Il messaggero dell'Assia* (*Der Hessische Landbote*, 1837), *La morte di Danton* (*Dantons Tod, Ein Drama*, 1835). (1981), *Opere e lettere*, trad. it. di Alba Bürger Cori, con un'introduzione di I.A. Chiusano, Torino, Utet. Contiene: *Lenz* (*Lenz*, 1835); *Woyzeck* (*Woyzeck*, 1836-1837); *Leonzio e Lena* (*Leonce und Lena*, 1838); *Il messaggero dell'Assia* (*Der Hessische Landbote*, 1837), *La morte di Danton* (*Dantons Tod, Ein Drama*, 1835).

Elias Canetti

Edizioni

(2005 [1975]), *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

Traduzioni

(1984), *La coscienza delle parole. Saggi* (*Das Gewissen der Worte*, 1975), trad. it. di Renata Colorni, Furio Jesi, Milano, Adelphi.

Christian Dietrich Grabbe

Edizioni

(1960-1973), *Werke und Briefe*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. von Alfred Bergmann, Emsdetten.

Traduzioni

(1968), *Don Giovanni e Faust* (*Don Juan und Faust*, 1829), trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Rizzoli.

(1986), *Teatro*, trad. it. e cura di Enrico Groppali, Genova, Costa&Nolan. Contiene: *Don Giovanni e Faust* (*Don Juan und Faust*, 1829); *Annibale* (*Hannibal*, 1834).

(1997), *Tre tragedie*, trad. it. di Enrica Stricchi, Gabriella Porcelli, Pisa, Jacques e i suoi quaderni. Contiene: *Nannette e Maria* (*Nannette und Maria*, 1823); *Il duca Theodor von Gothland* (*Herzog Theodor von Gothland*, 1827); *Napoleone o i Cento giorni* (*Napoleon oder die Hundert Tage*, 1831).

Franz Grillparzer

Edizioni

(1986-1987), *Werke in sechs Bänden, Dramen*, Bde. 2-3, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Traduzioni

(1877), *L'Avola. Tragedia in cinque atti* (*Die Ahnfrau. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1817), in *Tragici tedeschi*, trad. it. di Andrea Maffei, Firenze, Successori Le Monnier.

(1919), *Il vello d'oro. Trilogia tragica* (*Das goldene Vlies*, 1821), trad. it. e introduzione di Vincenzo Errante, Lanciano, Carabba.

(1942), *Onde del mare e dell'amore. Tragedia in cinque atti* (*Des Meeres und der Liebe Wellen. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1831), trad. it. di Ulisse Raponi, con un'introduzione di Ernesto Lama, Roma, C. Signorelli Scuola.

- (1956), *L'Ebreja di Toledo. Tragedia storica in cinque atti* (*Die Jüdin von Toledo. Historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1851), trad. it. di Ippolito Pizzetti, in Bonaventura Tecchi (a cura di), *Teatro tedesco dell'età romantica*, Torino, Edizioni radio italiana.
- (1967), *Teatro: Saffo, Il sogno è una vita, Guai a chi dice bugie* (*Sappho*, 1818; *Der Traum ein Leben*, 1834; *Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen*, 1838), a cura di Carlotta Giulio, Unione tipografico-editrice, Torino 1967.
- (1977), *Dissidio tra fratelli d'Asburgo. Tragedia in cinque atti* (*Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1849-1850), a cura di Ervino Pocar, con un'introduzione di Hugo von Hofmannsthal, Parma, Guanda.
- (1983), *Teatro*, trad. it. di M.G. Amoretti, Torino, Utet. Contiene: *Il vello d'oro* (*Das goldene Vlies*, 1821), *Le onde del mare e dell'amore* (*Des Meeres und der Liebe Wellen. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, 1831).
- (1991), *Guai a chi dice bugie!* (*Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen*, 1838), trad. it. e cura di Cesare De Marchi, Milano, Greco & Greco.
- (1993 [1906]), *Il povero suonatore* (*Der arme Spielmann. Erzählung*, 1847), trad. it. di Giovanni Rossi, Rita Svandrlik, a cura di Rita Svandrlik, Venezia, Marsilio Editori.

Friedrich Hebbel

Edizioni

(1963-1967), *Werke*, 5 Bde., hrsg. von Gerhard Fricke München, Carl Hanser Verlag.

Traduzioni

- (1910), *Giuditta. Tragedia in 5 atti* (*Judith. Eine Tragödie in fünf Akten*, 1839/1840), trad. it. di Marcello Loewy, Scipio Slataper, Firenze, Casa editrice italiana.
- (1914), *Maria Maddalena. Tragedia borghese in tre atti* (*Maria Magdalena. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten*, 1844), trad. it di Eduard Costantini, con un'introduzione di Arturo Farinelli, Milano, Sonzogno.
- (1916), *I Nibelunghi. Trilogia drammatica* (*Die Nibelungen. Ein Deutsches Trauerspiel in Drei Abteilungen*, 1860), trad. it di Eugenio Donadoni, Milano, Studio Editoriale Lombardo.
- (1933), *Erode e Marianna; Gige e il suo anello* (*Herodes und Marianne*, 1849; *Gyges und sein Ring*, 1854), trad. it. e cura di Barbara Allason, Torino, UTET.

Hugo von Hofmannsthal

Edizioni

(1979), *Reden und Aufsätze II*, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

Heinrich Laube

Edizioni

(1965), *Reise durch das Biedermeier*, hrsg. von F.H. Körber, Hamburg, Hoffmann und Campe.

Johann Nestroy

Edizioni

(1948-1949), *Gesammelte Werke*, 6 Bde., hrsg. von Otto Rommel, Wien, Schroll.

Traduzioni

(1974), *Teatro*, trad. it. di I.A. Chiusano e Ervino Pocar, a cura di I.A. Chiusano, con un'introduzione di Karl Kraus, Milano, Adelphi. Contiene: *Lumpazivagabundus spirito malvagio ovvero Il terzetto degli scapestrati (Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in drei Akten, 1833)*; *Pianterreno e primo piano ovvero I capricci della fortuna (Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes, 1835)*; *Vuol prendersi uno spasso (Einen Jux will er sich machen, 1842)*; *Il dilaniato (Der Zerrissene, 1844)*; *Libertà a Roccacannuccia (Freiheit in Krähwinkel, 1848)*; *Giuditta e Oloferne (Judith und Holofernes, 1849)*.

Ferdinand Raimund

Edizioni

(1966), *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Schreyvogel, München, Winkler.

Traduzioni

(1963), *Fiabe drammatiche*, trad. it. di Isabella Persico Cappa, con un'introduzione di Arturo Farinelli, Torino, UTET. Contiene: *Il contadino milionario o La ragazza del mondo delle fate. Romantica fiaba originale con canto in tre atti, (Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär. Romantisches Original-Zaubermärchen mit Gesang in drei Aufzügen, 1826)*; *Il Re delle Alpi e il misantropo: dramma fantastico comico-romantico originale in due atti (Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen, 1828)*; *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen in drei Akten (1834)*; *Il prodigo: fiaba fantastica in tre atti*.

Richard Wagner

Edizioni

I testi dei libretti sono pubblicati dalla casa editrice musicale Schrott's Söhne, Mainz.

Traduzioni

(1928), *L'opera d'arte dell'avvenire (Das Kunstwerk der Zukunft, 1850)*, trad. it. e cura di Gualtiero Petrucci, Lanciano, G. Carabba.
 (1944), *L'anello del Nibelungo (Der Ring des Nibelungen, 1860)*, a cura di Enzo Borrelli, Firenze, Monsalvato.
 (1948), *Lohengrin (Lohengrin, 1850)*, con versione a fronte e commento a cura di Guido Manacorda Firenze, Sansoni.

2. Opere critiche

- Baioni Giuliano (2006), *Il sublime e il nulla: il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di Maria Fancelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 401-469.
- Blessing Lena (2010), *Das deutsche Theater im Spiegel des Theaterromans des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Logos Verlag.
- Daniel Ute (1995), *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Fancelli Maria (2000), *Il secolo d'oro della drammaturgia tedesca*, in Roberto Alonge, G.D. Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 667-779.
- Fischer-Lichte Erika (1993), *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Niemeyer.
- Hein Jürgen (2012), “‘Augiasställe’ oder ‘Geist der Masse’? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater”, *Hebbel-Jahrbuch* 67, 51-76.
- Magris Claudio (1963), *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.
- (1986), *Danubio*, Milano, Garzanti.
- Martin Ariane, Morawe Bodo (2013), *Dichter der Immanenz. Vier Studien zu Georg Büchner*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Meyer Reinhart (1998), *Theaterpraxis*, in Gerd Sautermeister, Ulrich Schmid (Hrsgg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur)*, München, Hanser, 366-377.
- Neuhuber Christian (2009), *Georg Büchner: das literarische Werk*, Berlin, Erich Schmidt.
- Linhardt Marion (2006), *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, Tübingen, Niemeyer.
- Ritzer Monika (2010), “Trauerspiel versus Tragödie: Konstellationen des 19. Jahrhunderts”, *Hebbel-Jahrbuch* 65, 7-36.
- Rösch G.M. (1998), *Geschichte und Gesellschaft im Drama*, in Gerd Sautermeister, Ulrich Schmid (Hrsgg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur)*, München, Hanser, 378-420.
- Schmitt Peter (1990), *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*, Tübingen, Niemeyer.
- Svandrlík Rita (2008), *I teatri viennesi*, <<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3642>> (11/2014).
- Thoma-Endenich Verena (2014), *Tragische Unschuld. Zur Korrelation von Politik, Religion und Weiblichkeit im dramatischen Werk Friedrich Hebbels*, München, Iudicium Verlag.
- Vogel Juliane (2002), *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der ‚großen Szene‘ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau, Rombach.
- Yates W.E. (1996), *Theatre in Vienna: A Critical History, 1776-1995*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2010), *Grillparzer: A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge UP.

Iosif Brodskij in Italia, ovvero Iosif Brodskij in lingua italiana¹

Stefania Pavan

Università degli Studi di Firenze (<pavanstefania@gmail.com>)

Abstract

The essay is an annotated bibliography of translations into Italian of the works of Joseph Brodsky, both in verse and in prose. The bibliography begins with the translations on the magazine *The literary fair* in 1964, and ends in 2012 with the collection *The Form of Time*. As written in the essay itself: the hope is that the translations can start again to be published, in order to give way to Italian readers to learn more about what the poet wrote. Although an annotated bibliography, it can provide great deal of reflections to the careful reader about: the interest awakened by the name of Brodsky; the long years of silence since the last editorial translation; the specific weight of Russian culture in the Italian publishing; to underline only certain aspects.

Keywords: *bibliography, Russian language, Russian literature, Iosif Brodskij, Italian translation*

La fortuna editoriale delle opere di Iosif Brodskij in lingua italiana è cominciata ancora nel 1964, quando sulla rivista *La fiera letteraria* appaiono le seguenti traduzioni di Giovanni Buttafava: “Il monumento” (“*Памятник*”), n. 37, 1964; “Pietre della terra” (“*Камни на земле*”), “In mezzo all’inverno” (“*Среди зимы*”), “Enigma a un angelo” (“*Загадка ангелу*”), n. 41, 1964; per ora, questa fortuna si è fermata nel 2012. Brodskij è già abbastanza conosciuto in Italia nel 1979, quando vince il Premio Letterario Internazionale

¹ Il presente contributo è la rielaborazione aggiornata del testo “Brodskij po-ital’janski”, pubblicato in *Vestnik tomского godudarstvennogo universiteta. Filologija* (Annali dell’Università Statale di Tomsk), 2 (3), 2008, 109-126; <<http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/fil/03/image/03-109>> (12/2014). Si ringrazia l’editore per la gentile concessione.



Mondello – Città di Palermo, ma tale conoscenza cresce in modo esponenziale man mano che le sue opere divengono accessibili al vasto pubblico dei lettori italiani.

Nel 1979-2012 in Italia sono stati pubblicati 19 libri di Brodskij (per i dati completi si rimanda alla prima sezione della bibliografia):

Fermata nel deserto, trad. it. e cura di Giovanni Buttafava, Milano, Mondadori, 1979;

Poesie (1972 - 1985), trad. it. e cura di Giovanni Buttafava, Milano, Adelphi, 1986;

Fuga da Bisanzio, trad. it. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1987;

Il canto del pendolo, trad. it. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1987;

Poesie e prose, a cura di Silvana de Vidovich, Milano, edizioni CDE, 1988;

Dall'esilio, trad. it. di Gilberto Forti, Giovanni Buttafava, Milano, Adelphi, 1988;

Le opere. Poesie 1972-1985. Prose scelte, a cura di Giovanni Buttafava, Torino, UTET, 1989;

Fondamenta degli incurabili, Milano, Adelphi 1991;

Quattro poesie per Natale, trad. it. di Serena Vitale, Milano, Adelphi, 1994²;

Gli anni di Venezia, testo di Iosif Brodskij, fotografie di Gianni Berengo Gardin, Milano, Federico Motta Editore, 1994;

La freccia persiana, trad. it. di Caterina Graziadei, Verona, Gibralfaro & E.C.M., 1994;

Marmi, trad. it. e cura di Fausto Malcovati, Milano, Adelphi, 1995;

Poesie italiane, a cura di Serena Vitale, Milano, Adelphi, 1996;

Dolore e ragione, trad. it. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1996;

La fotografia vista da Josif Brodskij, L'altra ego dei poeti da Baudelaire a Pasolini, a cura di Daniela Palazzoli, Milano, Bompiani, 1998;

Discovery, traduzione e postfazione di Andrea Molesini, illustrazioni di Vladimir Radunskij, Milano, Mondadori, 1999;

Profilo di Clio, trad. it. di Giovanni Buttafava, Gilberto Forti e Arturo Cattaneo, a cura di Arturo Cattaneo, Milano, Adelphi, 2003;

Poesie di Natale, trad. it. e cura di Anna Raffetto, Milano, Adelphi, 2004;

La forma del tempo, trad. it. di Giovanni Buttafava, Anna Raffetto e Serena Vitale, a cura di Matteo Campagnoli, Milano, Corriere della Sera, 2012.

Questa pubblicazione, bilingue, è la traduzione di una scelta del primo e del secondo volume della raccolta *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы* (La forma del tempo. Poesie, saggi, pièce), edita a Minsk nel 1992.

Le pubblicazioni sono alquanto sbilanciate a favore della prosa, che è quasi sempre stata tradotta dalla lingua inglese; l'eccezione più cospicua è la *pièce Marmi* (*Мрамор*), tradotta dal russo da Fausto Malcovati.

² Non è facile trovare questa edizione nelle biblioteche pubbliche, inoltre non appare neppure nel catalogo della casa editrice.

Le edizioni italiane non seguono un vero criterio cronologico; esse si raccolgono piuttosto intorno a un'idea, un pretesto centrale e non necessariamente corrispondono alle raccolte edite sia negli Stati Uniti, sia in Russia; solamente *Poesie (1972-1985)* riproduce in modo chiaro quel dipanarsi del tempo che è tema centrale della poetica brodskiana; l'anno iniziale, il 1972, è quello in cui Brodskij è costretto ad abbandonare per sempre il suo paese; l'anno finale, il 1985, è quello in cui Iosif Brodskij è già divenuto Joseph Brodsky, cittadino americano.

Fermata nel deserto, curata da Giovanni Buttafava (1979a), presenta trentuno titoli dal 1962 al 1975-1976, ma le poesie sono di più, se si tiene conto che due sono quelle tratte dal ciclo *Из школьной антологии* (Dall'antologia scolastica), scritto nel 1969, sette da *Двадцать сонетов к Марии Стюарт* (Venti sonetti a Maria Stuart) del 1974 ed è presente l'intero ciclo del 1964 *Новые стансы к Августе* (Nuove stanze ad Augusta). Una breve introduzione e una nota bio-bibliografica arricchiscono il volume. Le poesie tradotte e con testo a fronte sono: "Romanza di Natale" ("Рождественский романс"), "Enigma a un angelo" ("Загадка ангелу"), "Con tenerezza e con malinconia" ("С грустью и с нежностью"), "Nuove stanze ad Augusta" ("Новые стансы к Августе"), "1 gennaio 1965" ("1 января 1965 года"), "Di sera" ("Вечером"), "Profezia" ("Пророчество"), "Fermata nel deserto" ("Остановка в пустыне"), "Adieu, mademoiselle Véronique" ("Прощайте, мадмуазель Вероника"), "Sonetto" ("Сонет"), "Fontana" ("Фонтан"), "Quasi un'elegia" ("Почти элегия"), "Versi d'aprile" ("Стихи в апреле"), "Sera d'inverno a Jalta" ("Зимним вечером в Ялте"), "Colloquio con un celeste" ("Разговор с небожителем"), "Enea e Didone" ("Эней и Дидоне"), "Fine della Belle Époque" ("Конец прекрасной эпохи"), "Canzone d'ottobre" ("Октябрьская песня"), "Nature morte" ("Натюрморт"), "Odisseo a Telemaco" ("Одиссей Телемаку"), "Serie d'osservazioni..." ("Это – ряд наблюдений..."), "Nel paese dei laghi" ("В озерном краю"), "1972" ("1972 год"), "Sera d'autunno in un paesetto umile" ("Осенний вечер в скромном городке,..."), "Per la morte di un amico" ("На смерть друга"), "Laguna" ("Лагуна"), "Venti sonetti a Maria Stuarda" ("Двадцать сонетов к Марии Стюарт"), "Lettere" ("Письма").

Anche *Poesie (1972-1985)* è stato interamente curato da Giovanni Buttafava (1986a) e questa unicità di visione si riflette sulle raccolte, attribuendo loro un indubbio valore di omogeneità, di armonia e al contempo di sottile percezione dell'universo poetico brodskiano. Buttafava è stato avvantaggiato dalla possibilità di colloquiare direttamente con Brodskij, al quale lo hanno legato stima e amicizia reciproche. Brodskij apprezzava le doti di traduttore di Buttafava e ha approvato tutte le versioni che vengono presentate nel libro delle poesie: "24 dicembre 1971" ("24 декабря 1971 года"), "Abbozzo" ("Набросок"), "Nunc dimittis" ("Сретение"), "Farfalla" ("Бабочка"), "Torso" ("Торс"), "Parte del discorso" ("Часть речи"), "Il Nord trita

il metallo,...” (“Север крошит металл,...”), “Serie d’osservazioni...” (“Ряд наблюдений...”), “Il tacco lascia tracce, quindi è inverno” (“Потому что каблук оставляет следы – зима”), “Sono nato e cresciuto nelle paludi baltiche,...” (“Я родился и вырос в балтийских болотах”), “Quanto alle stelle, ci sono sempre...” (“Что касается звезд, то они всегда...”), “Nella città, da cui la morte si diffuse sulla carta,...” (“В городе, из которого смерть расплзлась по школьной карте...”), “Alla luce d’una candela,...” (“Около океана, при свете свечи,...”), “È tempo per lo sparviero...” (“Время подсчета цыплят ястребом...”), “I giorni disfano l’abitino...” (“Дни расплетают тряпочку”), “Il sole giallo sorgente...” (“Восходящее желтое солнце”), “Hai scordato il villaggio...” (“Ты забыла деревню...”), “Mattino azzurro notte...” (“Темно-синее утро...”), “Sarà sempre possibile uscir di casa...” (“Всегда остается возможность...”), “Ecco i primi terori...” (“Итак, прогревает...”), “Se c’è qualcosa da cantare...” (“Если что-нибудь петь...”), “... e alla parola grjaduščee” (“...и при слове ‘градущее’”), “Non sono uscito di senno...” (“Я не то что схожу с ума...”), “Ninnananna di Cape Cod” (“Колыбельная Трескового Мыса”), “Grido d’autunno dello sparviero” (“Осенний крик ястреба”), “L’esploratore polare” (“Полярный исследователь”), “In Inghilterra” (“Из Англии”), “Quinto anniversario” (“Пятая годовщина”), “Versi sulla campagna d’inverno del 1980” (“Стихи о зимней кампании 1980-го года”), “Lettere della dinastia Ming” (“Письма династии Минь”), “San Pietro” (“Сан-Пьетро”), “Quintetto” (“Квintет”), “Il nuovo Jules Verne” (“Новый Жюль Верн”), “Io ero solamente ciò...” (“Я был только тем, чего...”), “Elegie romane” (“Римские элегии”), “Strofe veneziane 1” (“Венецианские строфы 1”), “Strofe veneziane 2” (“Венецианские строфы 2”), “Residenza” (“Резиденция”), “Kellomäki” (“Келломяки”), “A Urania” (“К Урании”), “Marea” (“Прилив”), “In Italia” (“В Италии”).

Una dettagliata *Nota bibliografica* (1986a, 223) indica chiaramente da quale raccolta e da quale edizione è stata tratta ogni poesia, mentre un agile e interessante apparato di note (1986a, 217-223) segnala le principali caratteristiche e intertestualità.

La nota alla poesia “Nunc dimittis”, ad esempio, spiega come e perché sia stato scelto questo titolo per tradurre il russo *Сретение* (Epifania); titolo alternativo indicato dal poeta stesso per la traduzione inglese, esso rimanda alla data della composizione: 3 febbraio secondo il vecchio calendario ortodosso. Il 3 febbraio corrisponde al giorno dei santi Simeone e Anna, giorno in cui festeggiava l’onomastico Anna Achmatova; “Nunc dimittis” sono le parole con le quali inizia il discorso di Simeone nel passo del Vangelo secondo Luca (2, 22-36) dove si parla della presentazione di Gesù al tempio. Un’altra nota precisa che le poesie “È tempo per lo sparviero” (“Время подсчета цыплят ястребом”) “I giorni disfano l’abitino” (“Дни расплетают тряпочку”), “Il sole giallo sorgente segue con gli occhi” (“Восходящее желтое

солнце следит”) non sono tratte dalla raccolta *Часть речи. Стихотворения 1972-1976* (Parte del discorso. Poesie 1972-1976) pubblicato nel 1977 da Ardis Publishing Company, ma che sono state qui inserite come facenti parte della raccolta per espresso desiderio del poeta; si tratta di un elemento sul quale il critico è chiamato a riflettere. La nota a “Quintetto” (“Квинтет”) ricorda come nella versione inglese del 1983, un’autotraduzione, Brodskij avesse aggiunto una sesta parte, scrivendola direttamente in inglese e cambiando il titolo in “Sextet”; la sesta parte esplicitava il riferimento polemico a T.S. Eliot e ai *Four Quartets*. Non è qui possibile esaminare tutte le note che Buttafava, coadiuvato dalla presenza del poeta, ha aggiunto al testo della raccolta, fornendo uno strumento prezioso e un notevole valore aggiunto alla traduzione delle poesie.

Il volume è anche arricchito da una breve “Prefazione” di Giovanni Buttafava (1986a, 11-14), ma particolarmente densa e soprattutto tesa a spiegare chiaramente le motivazioni della scelta operata secondo un’ottica diacronica di mutamento, talvolta impercettibile, nella poetica di Brodskij.

Infine, questa raccolta è un’edizione con testo a fronte in russo, scelta utilissima per tutti coloro che conoscono il russo e che possono agevolmente passare dalla versione originale a quella tradotta, seguendo un percorso comparativo. Proprio questa comparazione permette di apprezzare le traduzioni di Buttafava, che ha saputo rispettare al massimo possibile le scelte lessicali, di rima, di ritmo, di versificazione di Brodskij, ovviamente nei limiti imposti dal passaggio ad un’altra lingua. Brodskij, a sua volta, ha dedicato a Giovanni Buttafava un tributo di stima e amicizia con il lungo poema in sedici parti “Vertumno” (“Вертумн”) (1998-2001, IV, 82), datato Milano dicembre 1990 e scritto per la prematura morte di colui che il pubblico conosce soprattutto come critico cinematografico e collaboratore del regista Michalkov.

Le opere. Poesie 1972-1985. Prose scelte ripropone tutte le poesie della raccolta precedente, assieme ad una scelta dei testi in prosa pubblicati nel 1987 da Adelphi in *Fuga da Bisanzio e Il canto del pendolo*.

Poesie italiane, a cura di Serena Vitale, con testo russo a fronte, presenta traduzioni sia di Giovanni Buttafava che della stessa Serena Vitale. Il testo italiano riporta la dicitura “Titolo originale: *Имальянские стихотворения*” (Poesie italiane); in effetti, in nessuna delle bibliografie dedicate alla vita e alle opere di Iosif Brodskij, neppure in quella di Anna Lapidus edita a San Pietroburgo nel 1999 dalla Rossijskaja Nacional’naja Biblioteka, con la supervisione scientifica di Konstantin Azadovskij, compare una raccolta con questo titolo; ma il progetto della raccolta era dello stesso poeta e la casa editrice ha mantenuto fede a tale progetto. La raccolta è molto interessante e particolarmente utile per avere un ampio spaccato della posizione del poeta nei confronti dell’Italia e della sua cultura, mediata soprattutto attraverso le concrete e tridimensionali immagini di una significativa scelta dei luoghi e degli oggetti. Per il tramite di Urania Brodskij riporta il lettore vicino a Clio, fram-

menti di spazio riempiti da segmenti di tempo. Dispiace che il numero delle poesie, anche se la scelta è stata effettuata dal poeta e rispecchia una successione diacronica, sia abbastanza esiguo, tanto più se si tiene conto del fatto che su un totale di ventidue poesie sei erano già state pubblicate nella raccolta precedente *Poesie (1972-1985)*. Sarebbe, invece, stato molto opportuno corredare anche questa pubblicazione di una prefazione che chiarisse la posizione del poeta nei confronti dell'Italia e della sua cultura in modo più esaustivo di quanto non faccia il risvolto di copertina. Contiene: "Torso" ("Торс"), "Laguna" ("Лагуна"), "Sgravato per un po' dal peso, un ligneo laocoonte..." ("Деревянный Лаокоон, сбросив на время гору с..."), "Dicembre a Firenze" ("Декабрь во Флоренции"), "San Pietro" ("Сан-Пьетро"), "Piazza Mattei" ("Пiazza Mattei"), "Elegie romane" ("Римские элегии"), "Strofe veneziane 1" ("Венецианские строфы 1"), "Strofe veneziane 2" ("Венецианские строфы 2"), "In Italia" ("В Италии"), "Il busto di Tiberio" ("Бюст Тиберия"), "Notte, ossessionata dal bianco..." ("Ночь, одержимая белизной..."), "In via Giulia" ("На виа Джулия"), "Non sono volate via le api, è al suo posto il cavaliere..." ("Пчелы не улетели, всадник не ускакал..."), "Vertumno" ("Вертумн"), "Presepio" (in italiano nell'originale), "Ischia a ottobre" ("Иския в октябре"), "Dedicato a Girolamo Marcello" ("Посвящается Джироламо Марчелло"), "Procida" ("Остров Прочида"), "In via dei Funari" ("На виа Фунари"), "A Cornelio Dolabella" ("Корнелию Долабелле"), "Dal vero" ("С натуры").

Il volume *Poesie di Natale* è stato edito in occasione delle festività del 2004. Si tratta di diciotto poesie e anche questo volume porta l'indicazione di *Рождественские стихи* (Poesie di Natale) quale titolo originale; in realtà, abbiamo una raccolta con questo titolo, edita a Mosca, dall'editrice *Nezavisimaja gazeta* (1992a). Il volume italiano però conserva il titolo, ma non corrisponde a questa raccolta russa, la quale, tra l'altro, presenta a mo' di introduzione una conversazione di Brodskij con l'amico e scrittore Petr Vajl', anch'egli emigrato negli Stati Uniti, che non è presente nel volume in italiano. Nell'omonima rivista *Nezavisimaja gazeta* (Il giornale indipendente) del 21 dicembre del 1991 (1991, 6) era già apparso un ciclo di poesie di Brodskij, sempre con lo stesso titolo, ma più esiguo. Contiene: "Romanza di Natale" ("Рождественский романс"), "1° gennaio 1965" ("1 января 1965 года"), "Discorso sul latte versato" ("Речь о пролитом молоке"), "Anno Domini. Il secondo Natale in riva al Ponto..." ("Второе Рождество на берегу..."), "24 dicembre 1971" ("24 декабря 1971 года"), "Laguna" ("Лагуна"), "Riva ghiacciata di puro miele..." ("Замерзший кисельный берег..."), "Cade la neve e..." ("Снег идет,..."), "La stella di Natale" ("Рождественская звезда"), "Fuga in Egitto" ("Бегство в Египет"), "Immagina, col fiammifero acceso..." ("Представь, чиркнув спичкой,..."), "Il mondo attorno non contava..." ("Неважно, что было вокруг..."), "Presepio (in italiano nell'originale), Ninna-nanna" ("Колыбельная"), "25. XII. 1993", "Nell'aria aghi di pino e gelo intenso..." ("В воздухе – сильный мороз и хвоя..."), "Fuga in Egitto II" ("Бегство в Египет 2").

L'edizione italiana, con testo russo a fronte, prende le mosse dalla famosa e celebrata abitudine di Brodskij, iniziata nel 1961, di comporre una poesia per ogni Natale, a segnare un anno trascorso e un anno a venire, un altro *limen* tra i molti, spaziali e temporali, ai quali bisogna prestare attenzione nell'avvicinarsi alla poesia brodskiana; *limen* quale luogo e/o momento privilegiato per la condizione di estraneità necessaria al vero poeta e alla vera poesia. Appunto per questa abitudine, sottolineata anche nel risvolto di copertina, appare strano che siano state omesse: "Рождество 1963 года" (Natale del 1963) del 1963-1964 e "Рождество 1963" (Natale 1963) del gennaio 1964. Le *Poesie di Natale* rientrano in quel corpus di versi al confine di passaggio dall'astrattezza temporale dei primi anni al comparire della concretezza di un tempo scandito dal privato; è quando Brodskij inizia a sperimentare le possibilità prosodiche del giambo a quattro e cinque piedi nelle cosiddette большие стихотворения (grandi poesie); è quando Brodskij, secondo le parole di Lev Losev: "Preferiva dilatare un modesto soggetto lirico in un poema, denso di descrizioni barocche oppure di citazioni letterario-filosofiche" ("Он предпочитал разворачивать скромный лирический сюжет в поэму, перегруженную барочными описаниями или литературно-философским цитированием"; Losev 1977, 310). I versi vanno a formare quello che Viktor Kullè ha definito "diario poetico" ("поэтический дневник"; 1998, 290-291)³, dove "Romanza di Natale" ("Рождественский романс") occupa i mesi invernali e, notazione importantissima, presenta la prima manifestazione evidente del legame tra lo strutturarsi del tempo e il cristianesimo. Quest'ultimo particolare porta ad un evento del 1961: in agosto Brodskij conosce Anna Achmatova e con ciò inizia non solo e non tanto il rapporto stretto con la poetessa, quanto il rapporto con la guida spirituale, con la lingua della più elevata cultura cristiana, pur sempre estranea a qualunque carattere confessionale⁴. L'incontro con Achmatova significa anche l'incontro con la concretezza del dettaglio, la precisione delle motivazioni psicologiche, proprie all'acmeismo, come ha notato Viktor Kullè (1998, 288); da qui il consolidarsi della tendenza alla precisione delle date, alla "calendarizzazione", se così si può dire, del tempo, che sarà una costante della poetica brodskiana e che tanta importanza riveste nel dispiegarsi dell'intertesto biografico, spesso ad essa sotteso.

La freccia persiana (Персидская стрела) è stata pubblicata a Verona nel 1994, dalle edizioni d'arte Gibralfaro & E.C.M in traduzione italiana (1994c) e nella versione inglese dello stesso poeta (1994c), assieme a due acqui-

³ Lapidus (1999) pubblica informazioni dettagliate; Kullè (1996; 1998) analizza il rapporto biografia, tempo e versi.

⁴ Per una concisa ma convincente disamina del rapporto tra Iosif Brodskij e la fede, cfr. Losev 2006.

tinte di Edik Štejnberg; una seconda traduzione italiana, sempre di Caterina Graziadei, è apparsa nel 2000⁵ all'inizio di un saggio critico su questa poesia.

I primi due volumi in italiano, di prosa, di Iosif Brodskij sono del 1987, anno in cui escono sia *Fuga da Bisanzio* sia *Il canto del pendolo*. I due volumi, in realtà, contengono i saggi della raccolta in inglese, in un solo volume, edita nel 1986 da Farrar, Straus & Giroux, *Less Than One. Selected Essays*. Questa raccolta ha, all'epoca, ottenuto negli Stati Uniti il premio del National Book Critics Circle. Il primo volume in italiano, *Fuga da Bisanzio*, prende il titolo dalla versione inglese del saggio del 1985 "Flight from Byzantium".

La scelta dei saggi inseriti in questo primo volume rispecchia una sequenza cronologica, salvo un'inversione tra il secondo e il terzo saggio, poiché "Guida a una città che ha cambiato nome" è stato per la prima volta pubblicato nel settembre del 1979 sulla rivista *Vogue* con il titolo "Leningrad: The City of Mystery" e come "A Guide to a Renamed City" solo nella raccolta *Less Than One*⁶. *Il figlio della civiltà*, invece, come introduzione alla raccolta *Osip Mandel'stam: 50 Poems*, è stato edito a New York nel 1977 dalla casa editrice Persea Books. Questo primo volume regala lo splendido "fallimento per fallimento" dei tentativi di rievocare il passato, le riflessioni su poeti quali: Mandel'stam, Cvetaeva e Auden. I saggi sono: *Meno di uno* ("Less than One"), *Guida a una città che ha cambiato nome* ("A Guide to a Renamed City"), *Il figlio della civiltà* ("The Child of Civilization"), *Nadežda Mandel'stam (1899-1980)* ("Nadezhda Mandelstam (1899-1980): An Obituary"), *Per compiacere un'ombra* ("To Please a Shadow"), *Fuga da Bisanzio* ("Flight from Byzantium"), *In una stanza e mezzo* ("In a Room and a Half").

Tutti i saggi sono tradotti dall'inglese da Gilberto Forti e tutte le traduzioni sono molto ben riuscite; ma, c'è un ma o, per meglio dire, una incongruenza che riguarda proprio il saggio che dà il titolo al volume italiano. *Fuga da Bisanzio* traduce la versione "Flight from Byzantium" nel n. 36 di ottobre, della rivista *The New Yorker*. Essa è, però, la traduzione, fatta a quattro mani dallo stesso Brodskij e dal traduttore Alan Myers, del saggio apparso in russo nel mese di giugno, a Parigi, nella rivista *Kontinent* (Il continente): "Путешествие в Стамбул" ("Viaggio a Istanbul") (1985). La versione russa differisce in modo sostanziale da quella inglese e, quindi, sarebbe stato opportuno fare una nota che lo evidenziasse e facesse comprendere, anche al lettore più specialista, che la versione presentata è stata rimaneggiata da Brodskij dopo solo quattro mesi dall'uscita della versione originale e che, pur essendo una traduzione autorizzata, non è interamente opera dello stesso Brodskij.

⁵ Graziadei (2000) scrive diffusamente delle diverse edizioni, in questa monografia critica, dove appare anche la seconda traduzione.

⁶ Losev (2006) scrive diffusamente a proposito dell'inesattezza di questa traduzione.

Il secondo volume italiano, che completa la traduzione della raccolta *Less Than One*, viene pubblicato sempre nello stesso anno e sempre dalla stessa casa editrice. Questa volta i saggi non seguono né un ordine cronologico, né l'ordine dell'edizione di New York e sono particolarmente interessanti anche per il lettore non specialista, data l'estrema varietà di argomenti trattati: dal saggio iniziale che tratta il problema del Male e della reazione dell'uomo ad esso, a quelli che investono la vita e le opere di Anna Achmatova, Eugenio Montale, Derek Walcott, Wystan Auden, Marina Cvetaeva, Constantinos Kavafis. I saggi sono: *Per citare un versetto* ("A Commencement Address"), *La Musa in lutto* ("The Keening Muse"), *All'ombra di Dante* ("In the Shadow of Dante"), *La potenza degli elementi* ("The Power of the Elements"), *Il suono della marea* ("The Sound of the Tide"), *Catastrofi nell'aria* ("Catastrophes in the Air"), *Un poeta e la prosa* ("A Poet and Prose"), *Nota in calce a una poesia* ("Footnote to a Poem"), *Sulla tirannia* ("On Tyranny"), *Il canto del pendolo* ("Pendulum's Song").

La seconda di copertina puntualizza che si tratta di traduzioni di Gilberto Forti, e quindi dall'inglese, salvo *Nota in calce a una poesia*, saggio tradotto da Serena Vitale dal russo "Об одном стихотворении". Dobbiamo rilevare, anche in questo caso, un'incongruenza: i saggi sono stati tutti pubblicati per la prima volta in inglese, fatta eccezione di due: "Об одном стихотворении" è stato pubblicato per la prima volta in russo nel 1980, come prefazione all'edizione di Marina Cvetaeva, *Стихотворения и поэмы в пяти томах* (Poesie e poemi in cinque volumi), New York, Russica Publishers, 1980-1983, vol. I, 39-80; "Поэт и проза" (*Un poeta e la prosa*) è stato pubblicato per la prima volta in russo nel 1979, come prefazione all'edizione Marina Cvetaeva, *Избранная проза в двух томах* (Prosa scelta in due volumi), New York, Russica Publishers, 1979, vol. I, 7-17. Ambedue sono stati tradotti in inglese da Barry Rubin e queste traduzioni sono poi state inserite nella raccolta *Less Than One*. Ora, non si capisce per quale motivo, se è stato correttamente tradotto dall'originale russo il saggio *Nota in calce a una poesia*, non sia stato fatto lo stesso per il saggio *Un poeta e la prosa*, tanto più che ambedue sono prefazioni a raccolte di opere di Marina Cvetaeva. Inoltre, avendo indicato il testo pubblicato da cui erano state tratte le traduzioni dei saggi, sarebbe stato opportuno, per analogia, indicare l'edizione considerata per la traduzione dal russo.

Due sviste di datazione sono da riscontrarsi: *Sulla tirannia* riporta la data del 1980, mentre la prima pubblicazione è stata "On Tyranny" sulla rivista *Parnassus*, vol. 8, n. 1, 123-129 nel 1979; *Il canto del pendolo* riporta la data 1975, mentre la prima pubblicazione è stata "On Cavafy's Side" ("Dalla parte di Kavafis") su *The New York Review of Books*, vol. XXIV, n. 2, 32-34, del 1977; con il titolo di "Pendulum's Song" il saggio è comparso in *Less Than One*. A proposito del *Canto del pendolo*, il controllo dell'apparato critico, presente nella traduzione in russo di Lev Losev, "На стороне Кавыфиса" ("Dalla parte di Kavafis"), autorizzata dallo stesso Brodskij ed edita a Parigi sulla rivista *Echo*, n. 2, 1978, 142-151, avrebbe evitato ogni distrazione.

Il secondo volume di raccolta di saggi in lingua inglese, *On Grief and Reason*, edita da The Noonday Press, una divisione di Farrar, Straus & Giroux, a New York nel 1995, appare a sua volta in italiano suddiviso in due volumi: *Dolore e ragione* edito nel 1998, dove la traduzione di tutti i saggi è di Gilberto Forti dagli originali in inglese, e *Profilo di Clio* edito nel 2003, dove la versione italiana è di tre traduttori: Giovanni Buttafava per “Un volto non comune. Discorso per il Premio Nobel”; Gilberto Forti per “La condizione che chiamiamo esilio”, “Discorso di accettazione” e “Un cimelio”; Arturo Cattaneo per tutti i restanti undici saggi.

È opportuno considerare assieme le due raccolte in italiano, benché esse siano state pubblicate a cinque anni di distanza l’una dall’altra. La presenza di tre traduttori nella raccolta *Profilo di Clio* del 2003 ha la sua origine nella precedente pubblicazione, sempre per i tipi della casa editrice Adelphi nel 1988, del volumetto *Dall’esilio*, che raccoglie appunto “Un volto non comune. Discorso per il Premio Nobel”, tradotto dal russo (“Нобелевская речь”) da Giovanni Buttafava; “La condizione che chiamiamo esilio” (“The Condition We Call Exile”) e “Discorso di accettazione” (“Acceptance Speech”), tradotti dall’inglese da Gilberto Forti. La scelta è corretta, in quanto rispetta le stesure originali.

Dolore e ragione comprende: “Trofei di guerra” (“Spoils of War”), “Un’immodesta proposta” (“An Immodest Proposal”), “Lettera a Orazio” (“Letter to Horace”), “Dolore e ragione” (“On Grief and Reason”), “Corteggiando l’inanimato” (“Wooing the Inanimate”), “Novant’anni dopo” (“Ninety Years Later”).

Profilo di Clio comprende: “Dopo un viaggio, ovvero omaggio alle vertebre” (“After a Journey”), “Un posto come un altro” (“A Place as Good as Any”), “La condizione che chiamiamo esilio” (“The Condition We Call Exile”), “Un volto non comune” (“Uncommon Visage”), “Discorso di accettazione” (“Acceptance Speech”), “Come leggere un libro” (“How to Read a Book”), “Discorso allo stadio” (“Speech at the Stadium”), “Elogio della noia” (“In Praise of Boredom”), “Altra ego”, “Profilo di Clio” (“Profile of Clio”), “Un cimelio” (“Collector’s Item”), “Lettera a un Presidente” (“Letter to a President”), “Omaggio a Marco Aurelio” (“Homage to Marcus Aurelius”), “Il miagolio di un gatto” (“A Cat’s Meow”), “In memoria di Stephen Spender” (“In Memory of Stephen Spender”).

Restando nell’ambito delle traduzioni di Gilberto Forti, in *Profilo di Clio*, a lui si deve anche la traduzione dall’inglese di “Collector’s Item” (“Un cimelio”); il fatto è che la versione inglese, del 1991 e pubblicata per la prima volta su *New Republic*, vol. 206, n. 16, 1992, 19-33, ripubblicata in *On Grief and Reason*, non tiene conto della traduzione russa di Aleksandr Sumerkin. Questa traduzione è di particolare importanza: pubblicata su *Novyj žurnal* (La nuova rivista) n. 195, 1994, 75-121; ripubblicata su *Zvezda* (La stella), n. 4, 1995, 3-23 e nel vol. 4, 202-246, delle *Sočinenija* (Opere) in 4 volumi, edite a San Pietroburgo dal 1992 al 1995; è stata effettuata da Sumerkin con

il controllo di Brodskij stesso, che ha apportato svariati e importanti cambiamenti. Poiché l'edizione italiana *Profilo di Clio* è del 2003, sarebbe stato bene tenere conto di questa seconda e diversa variante russa o, quanto meno, farne cenno in nota.

Si deve anche notare come “Dopo un viaggio, ovvero omaggio alle vertebre” sia, nella sua versione inglese, una retroversione di Brodskij stesso e Aleksandr Sumerkin, del saggio “Посвящается позвоночнику” ancora del 1978 ma pubblicato a Parigi, sulla rivista *Kontinent*, n. 63, 1990c, 233-244. La versione inglese differisce dalla versione russa, tanto da poter quasi essere considerata una versione a se stante ed è questa che è entrata nella raccolta *On Grief and Reason*; in tal caso, però, la datazione corretta non sembra essere il 1978.

In questi due volumi italiani l'assenza di note e di un qualsivoglia commento appare particolarmente vistosa, a titolo di esempio: “Come leggere un libro” è stato il discorso in inglese (“How to Read a Book”) con cui Brodskij ha inaugurato la prima Fiera del Libro a Torino il 18 maggio del 1988; “Un'immodesta proposta” (“An Immodest proposal”) è la lezione, sia pur corretta per la stampa, tenuta alla Library of Congress, il 2 ottobre 1991, come “poeta laureato”; la “Lettera a un Presidente” (“Letter to a President”) è la risposta all'intervento del Presidente della Repubblica Ceca Václav Havel alla George Washington University nel maggio del 1993; “Altra Ego” è il titolo scelto proprio per la raccolta *On Grief and Reason*, ma di questo saggio si dirà più diffusamente nel prendere in considerazione la pubblicazione italiana con questo titolo; il saggio “In memoria di Stephen Spender” (“In Memory of Stephen Spender”) è stato da Brodskij inserito all'ultimo momento, come tributo al poeta appena morto, la raccolta edita a New York doveva concludersi con la “Lettera a Orazio” (“Letter to Horace”); “Dolore e ragione” è stato poi ripubblicato da Brodskij nel volume del 1996 *Homage to Robert Frost*, curato assieme a due poeti Nobel, Seamus Heaney e Derek Walcott.

Fondamenta degli incurabili, edito da Adelphi nel 1991, rappresenta un caso particolare ed originale. Il titolo rimanda immediatamente a Venezia, poiché “Fondamenta degli incurabili” è la denominazione delle Fondamenta che si affacciano sul rio omonimo, il quale sfocia nel Canale della Giudecca. Il nome deriva dal fatto che in un edificio su queste fondamenta venivano riunite le persone affette da malattie incurabili, per poi avviarle al lazzaretto sull'isola di Santa Maria di Nazareth. Si tratta di una traduzione dall'inglese “Watermark” di Gilberto Forti. Il saggio venne scritto in inglese da Brodskij nel novembre 1989 per il Consorzio Venezia Nuova, ma la prima edizione è stata la traduzione in lingua italiana di Gilberto Forti, nel dicembre 1989, per i tipi del Consorzio stesso in edizione fuori commercio. Nel febbraio 1991 la casa editrice Adelphi pubblica questa traduzione, il che spiega perché sia indicato come titolo originale “Fondamenta degli incurabili”. La predilezione di Brodskij per Venezia, che va letta anche come legame tra la poetica

di Brodskij con l'estetica e la poetica del barocco, e non semplicemente come un parallelo tra Venezia e San Pietroburgo, giustifica il titolo in italiano, perché il poeta conosceva senza dubbio il nome di molte calli, piazze e fondamenta veneziane.

Marmi, pubblicato nel 1995, è un altro caso molto particolare e interessante, perché si tratta della traduzione in italiano di un testo teatrale. La traduzione, dal russo *Мрамор*, è stata affidata a Fausto Malcovati il quale, oltre che esperto di lingua russa, è soprattutto uno dei maggiori esperti di teatro russo del Novecento; questo ha fatto sì che al lettore italiano sia data una felice traduzione interlinguistica, legata alla consapevole resa dei tempi del dialogo teatrale. Piacciono anche le poche parole di Fausto Malcovati pubblicate in quarta di copertina e, appunto per questa ragione, spiace che l'edizione italiana non abbia dato spazio ad un vero e proprio saggio, sia pur conciso, dello studioso.

Strano, comunque, che il risvolto di copertina affermi: "*Marmi*, avviato in Russia negli anni Sessanta e compiuto in Occidente nel 1984, è a tutt'oggi l'unico testo teatrale di Brodskij". La traduzione *Marmi* è stata pubblicata nel 1995; nel 1990 Brodskij ha scritto in russo la *pièce* in un atto, *Демократия!* (Democrazia!). Questo atto unico è stato pubblicato nella rivista *Kontinent*, n. 62, 1990, 14-42 e, sempre nello stesso anno, in versione bilingue russa e francese, di Veronique Schiltz, come: Iosif Brodskij, / Joseph Brodsky, *Демократия! Одноактная пьеса / Democratie! Pièce en un acte*, Paris, A Die. Del 1991 è la prima pubblicazione in Russia in *Sovremennaja dramaturgija* (La drammaturgia di oggi), n. 3, 2-115; questa versione entrerà nel secondo volume di *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы в 2-х томах* (La forma del tempo. Poesie, saggi, *pièces* in 2 volumi), edito a Minsk, da Eridan, a cura di Vladimir Uffjand, nel 1992; e nel quarto volume di *Сочинения* (Opere) in 4 volumi. È per altro vero che Brodskij ha continuato a lavorare su questa *pièce*, come dimostrano le differenze riscontrabili in: *Democracy!*, trans. by the Author. Act I, *Granta Magazine*, vol. 30, 1993; *Democracy!* trans. by the Author. Act II, *Partisan Review*, vol. LX, 1993. La prima edizione in russo è nel volume curato da Vladimir Uffjand, e la prima edizione completa è ancora posteriore, del 2001 sulla rivista *Zvezda* (La stella), n. 5, 43-81.

Un discorso a parte merita la pubblicazione in italiano di *Discovery*. Il risvolto di copertina la presenta come: "*Discovery* ovvero 'La scoperta'. Una poesia inedita per bambini del Premio Nobel Iosif Brodskij". Il libro è stato pubblicato nel 1999, quindi postumo. La pubblicazione in italiano sembra pensata come letteratura per l'infanzia e inserita nella collana "Piccola contemporanea". L'editore afferma trattarsi di una poesia inedita per bambini. Molto spazio è lasciato ai disegni dell'artista russo naturalizzato americano Vladimir Radunskij. I disegni, fantastici, onirici, che mescolano immagini storiche a quelle fiabesche, segni della tecnologia americana a immagini di animali e piante, si connettono in modo tale ai versi da esserne inscindibili,

esempio di arte totale. La traduzione italiana, in effetti, ricalca anche nella copertina il volumetto: Joseph Brodsky, Vladimir Radunsky, *Discovery*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1999.

Altra ego è un libro edito come catalogo della mostra fotografica omonima, svoltasi a Torino nel 1989; l'introduzione, da p. 7 a p. 13, è il saggio "Altra ego", tradotto dall'inglese da Gilberto Forti; questa introduzione entrerà poi nella raccolta *Profilo di Clio*, ma nella traduzione di Arturo Cattaneo e in una versione profondamente rivista ed ampliata. Quello che interessa è il titolo, che fa subito intendere un ruolo importante del poeta nell'ideazione della mostra stessa: *La fotografia vista da Josif Brodskij. L'altra ego dei poeti da Baudelaire a Pasolini*. Si riporta esattamente il titolo della pubblicazione, che obbliga subito a notare quello che è un errore purtroppo piuttosto diffuso nella stampa e nella pubblicistica italiane: l'errata grafia del nome e del cognome del poeta. In italiano ci possono essere due alternative: "Iosif Brodskij", rispettando la traslitterazione dal russo; "Joseph Brodsky", assumendo la grafia che era sul passaporto americano del poeta, dopo l'acquisizione della nazionalità; la grafia non corretta è reiterata nella copertina, nel risvolto di copertina, nella presentazione del libro, nella firma apposta al saggio introduttivo. Brodskij ha presentato a Torino nel 1989 la mostra che, nell'intento di indagare il rapporto che lega ogni poeta alla sua musa ispiratrice, intesa quale controfigura della Musa con la lettera maiuscola, quale rappresentazione esteriore di un interiore con il quale non va confusa, tenta ugualmente di dare volto al segreto dell'ispirazione. Da Baudelaire a Hardy, da Kavafis a Machado, da Achmatova a Cvetaeva, da Pasternak a Majakovskij, da Auden a Pasolini, il libro dà al lettore italiano una foto dei poeti e della loro musa ispiratrice, accompagnate da una sintetica scheda che giustifica questo abbinamento e da una poesia scelta quale particolarmente significativa.

Nel 1996 l'Associazione culturale Kaos pubblica in lingua italiana (1996b, 16-24) *Se l'ebreo restava errante*, intervento scritto per il convegno "La scrittura e la memoria", organizzato dal Comune di Ferrara nel 1991; senza indicazione del testo originale e del traduttore.

A proposito della prosa, da segnalare anche i due articoli: "Sulla poesia di W.H. Auden" e "Sulla poesia di Robert Frost", inseriti nel volume *Lezioni di poesia*, Firenze, Le lettere, 2000. Questi articoli corrispondono alle lezioni tenute da Brodskij a Firenze nel marzo del 1995, su invito dell'Università degli Studi di Firenze e della Syracuse University. Le lezioni riprendono, allargandole, le riflessioni che Brodskij aveva già pubblicato sui due poeti e sono tradotte dall'inglese da Antonella Francini.

Oltre a queste edizioni, si devono citare altri volumi, dove il nome di Brodskij compare quale autore dei saggi introduttivi.

"Nadežda Mandel'stam" è l'introduzione al volume di memorie di Nadežda Mandel'stam *L'epoca e i lupi*, tradotto dall'inglese e curato da Giorgio Kraiski (1990, 7-15).

“Il suono della marea” è il saggio introduttivo al volume: Derek Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, Milano, Adelphi, 1992, 9-24; si tratta di una riedizione del saggio già edito ne *Il canto del pendolo*. Il saggio, in inglese con il titolo “On Derek Walcott”, era stato l’introduzione a Derek Walcott, *Poems of the Caribbean*, New York, Limited Editions Club, 1983.

“Lettera al lettore italiano” è il saggio introduttivo, tradotto da Gilberto Forti, del volume: Zbigniew Herbert, *Rapporto dalla Città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, Milano, Adelphi, 1993, 11-21. Si tratta di un saggio sul poeta polacco, dove Brodskij evidenzia soprattutto il tono neutrale della lingua e dei versi di Zbigniew Herbert.

“La porta della cella si chiude” (“The Prison Where We Live”) è il titolo della prefazione a *Scrittori dal carcere: antologia PEN di testimonianze edite e inedite*, a cura di Siobhan Dowd, Milano, Feltrinelli, 1998, 11-18. Il saggio introduttivo di Brodskij a questi scritti-testimonianze, raccolti dall’associazione Poets, Essayists, Novelists, è tradotto da Sergio Leone e riprende in larga misura quanto sarà ricompreso nel capitolo 3 del volume di Solomon Volkov, *Диалоги с Иосифом Бродским* (Dialoghi con Iosif Brodskij), Moskva, Nezavisimaja gazeta, 2000.

“Introduzione” è il brevissimo saggio (1998, 7-11), che apre il volume *La poesia di San Pietroburgo*, una raccolta di versi di Aleksandr Kušner, tradotta da Valeria Vajana. Il saggio introduttivo è stato scritto in inglese, “Introduction”, per la raccolta di poesie di Aleksandr Kušner tradotte in inglese: *Apollo in the Snow. Selected Poems*, pubblicata nel 1991 da Farrar, Straus & Giroux.

Nel 2005 Adelphi ha pubblicato, a cura di Anna Raffetto, il libro di Danilo Kiš, *Una tomba per Boris Davidovič*. Ivi si trova la traduzione dall’inglese di Francesca Saltarelli di due saggi di Brodskij: “Introduzione all’edizione americana di *Una tomba per Boris Davidovič*” (“Introduction to *A Tomb for Boris Davidovich*”) del 1980 e “Un contributo al simposio su Danilo Kiš” (“On Danilo Kiš”) del 1991, 153-168.

Nel 2008 Alessandro Niero pubblica “Prefazione” (“Предисловие”), quale introduzione alla raccolta di poesie di Evgenij Rejn da lui tradotte *Balcone e altre poesie* (2008, 11-23).

Non si possono omettere le traduzioni sulla stampa periodica, che hanno segnato l’inizio delle pubblicazioni in italiano dei versi di Brodskij.

Sulla rivista *La fiera letteraria* appaiono le seguenti traduzioni di Giovanni Buttafava: “Il monumento” (“Памятник”), n. 37, 1964; “Pietre della terra” (“Камни на земле”), “In mezzo all’inverno” (“Среди зимы”), “Enigma a un angelo” (“Загадка ангелу”), n. 41, 1964; “Grande elegia a John Donne” (“Большая элегия Джонну Донну”), n. 10, 1965.

Ancora Giovanni Buttafava traduce per il n. 3, 1974 dell’*Almanacco dello specchio* “Con tenerezza e con malinconia” (“С грустью и с нежностью”), “Quasi un’elegia” (“Почти элегия”), “Versi d’aprile” (“Стихи в апреле”), “Sei anni dopo” (“Шесть лет спустя”), “Fermata nel deserto” (“Остановка в пустыне”), “Einem alten Architekten in Rom” (in tedesco nell’originale).

Il n. 62, 1979, della rivista *Nuovi argomenti* pubblica le traduzioni di Carlo Riccio “È una serie d’osservazioni. Nell’angolo fa caldo...” (“Это – ряд наблюдений. В углу – тепло”), “Giacché lascia tracce il tacco, è inverno...” (“Потому что каблук оставляет следы – зима”), “... e alla parola ‘futuro’ dalla lingua russa...” (“... и при слове ‘грядущее’ из русского языка...”), “Non ch’io impazzisca, ma d’estate sono stanco...” (“Я не то что схожу с ума, но устал за лето...”).

Il settimanale *Il male*, n. 101, 28 luglio 1980, pubblica “Riconoscerò questo vento, che soffia sull’erba” (“Узнаю этот ветер, налетающий на траву...”) e “Il nord sbriciola il metallo, ma risparmia il vetro” (“Север крошит металл, но щадит стекло”). Il numero è una riedizione autorizzata della *Pravda* per i giochi olimpici a Mosca, con tiratura di 10.000 esemplari: 8.000 per i paesi dell’URSS e 2.000 per l’estero⁷.

Annelisa Alleva, sul n. 9, 1984 della rivista *Nuovi argomenti* traduce tre delle “Elegie romane” (“Римские элегии”): la III, l’XI e la XII, con testo russo a fronte traslitterato.

Sempre *Nuovi argomenti*, sul n. 16, 1985, pubblica “Strofe veneziane 1” (“Венецианские строфы 1”) e “Strofe veneziane 2” (“Венецианские строфы 2”), nuovamente nella traduzione di Annelisa Alleva.

Il *Corriere della sera*, 19 maggio 1988 pubblica la traduzione dall’inglese “La mia bussola nell’oceano dei libri” (“Some compass in the Ocean of Available Literature”).

Il 5 gennaio 1993, Ottavio Fatica traduce dall’inglese appositamente per *La Repubblica* “Frankenstein è il mio modello”; l’articolo inizia con queste parole della redazione: “Con questo articolo Iosif Brodskij, premio Nobel per la letteratura 1987, inizia la sua collaborazione con la Repubblica”.

Su *La Repubblica*, il 22 marzo 1995 appare anche la traduzione di “Dicembre a Firenze” (“Декабрь во Флоренции”), con il sottotitolo “Una poesia inedita per Firenze”; il nome del traduttore non è indicato. La pubblicazione avviene in occasione del conferimento a Iosif Brodskij del fiorino d’oro⁸.

Il 3 febbraio 1996, Sergio Trombetta redige per *La Stampa* le memorie inedite “La mia musa Achmatova” (“Ахматова – моя муза”).

Nell’allegato n. 115 di *Specchio della Stampa* del 4 aprile 1998 si legge la traduzione di Annelisa Alleva “Tutti i colori dello specchio” (“Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос...”).

Nel 2010 viene pubblicata la traduzione italiana della poesia “A Urania” (2010, 928; “К Урании”), e si tratta di una traduzione da una traduzione inglese, senza indicazione di alcun nome di traduttore.

In *Poesia russa contemporanea. Da Evtušenko a Brodskij*, Dall’Oglio, Milano 1967, si leggono le poesie di Iosif Brodskij: “Tutto questo è stato...” (“Все это бы-

⁷ La rivista satirica *Il male* ha smesso di uscire nel 1982.

⁸ Pavan (2000) descrive minuziosamente le diverse permanenze di Iosif Brodskij a Firenze e il dialogo che intercorre tra il poeta e la città.

ло, было...”), “Sonetto” (“Сонет”), “Enigma a un angelo” (“Загадка ангелу”), “Di sera” (“Зимним вечером на сеновале”), “Nuove stanze ad Augusta 1- 11” (“Новые стансы к Августе”). L’intera antologia è redatta da Giovanni Buttafava.

Nel 1968 il Centro studi e ricerche su problemi economico-sociali pubblica *La protesta intellettuale nell’Urss*, come allegato alla rivista *Documentazione sui Paesi dell’Est*, con le traduzioni “Il monumento” (“Памятник”) e “Pellegrini” (“Пилигримы”), ma senza indicazione del traduttore.

Nel 1971 Mondadori fa uscire *Poesia sovietica degli anni ‘60*, con la redazione di Cesare Giuseppe De Michelis; dove Gigliola Venturi traduce, con testo russo a fronte, “Addio / dimentica, / non giudicare...” (“Прощай. Позабудь и не обессудь...”), “Versi sui musicanti ciechi” (“Стихи о слепых музыкантах”), “Fluiscono le nubi” (“Проплывают облака”), “Lettera a A. D.” (“Письмо к А. Д.”), “All’oscuro, dal letto mi levo...” (“Покинул я во тьме постель...”), “Grande Elegia a John Donne” (“Большая элегия Джонну Донну”), “Alla terra del nord” (“К северному краю”), “In cella, la voglia di dormire...” (“В одиночке желание спать”), “Senza lampione” (“Без фонаря”), “Dio non vive, in campagna, negli angoli” (“В деревне бог живет не по углам...”), “Alla memoria di T. S. Eliot” (“Памяти Т. С. Элиота”).

Il libro *La preghiera di Solženicyn e le voci clandestine in Russia*, del 1971, comprende “Dio non vive, in campagna, negli angoli” (“В деревне бог живет не по углам...”), e “Fermata nel deserto” (“Остановка в пустыне”), traduzione italiana indicata a cura del Centro Studi Russia Cristiana.

Il n. 7-8, 2007 del semestrale di civiltà poetiche *Smerilliana* presenta le traduzioni di Annelisa Alleva “Elegie romane” (“Римские элегии”), “Strofe veneziane (I e II)” (“Венецианские строфы I, II”), “Notte, dal biancore dominata...” (“Ночь, одержимая белизной...”), “Aria” (“Ария”), “Elegia (È passato circa un anno. Sono tornato sul luogo della battaglia, ...)” (“Элегия [Прошло что-то около года. Я вернулся на место битвы, ...]”), “Fiori” (“Цветы”), “Dedica su un libro” (“Надпись на книге”), “Io sento non quel che mi dici, ma la voce...” (“Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос...”), “Amica, imbruttendo di faccia, trasferisciti in campagna...” (“Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне...”), “Ricordo (La casa era un salto della geometria nel verde sordomuto...)” (“Воспоминание”). Le traduzioni sono seguite da un interessante saggio della curatrice: “Iosif Brodskij. La luce. Il monumento e la statua” (2007, 270-309).

Per ora, si chiude qui la panoramica dedicata a Iosif Brodskij in lingua italiana⁹; panoramica dalla quale sono stati omessi singoli articoli su giornali e interviste. Essa si chiude nella speranza di una sollecita riapertura.

⁹ Questa rassegna non prende in considerazione né le traduzioni che si possono trovare in internet, né le tesi dedicate al poeta.

*Riferimenti bibliografici*¹⁰*Opere di Iosif Brodskij pubblicate in Italia (1964-2012)*

- (1964a), “Il monumento” (“Памятник”), in *La fiera letteraria*, trad. it. di Giovanni Buttafava, 37, 1.
- (1964b), “Pietre della terra” (“Камни на земле”), “In mezzo all’inverno” (“Среди зимы”), “Enigma a un angelo” (“Загадка ангелу”), in *La fiera letteraria*, trad. it. di Giovanni Buttafava, 41, 5.
- (1965), “Grande elegia a John Donne” (“Большая элегия Джонну Донну”), in *La fiera letteraria*, trad. it. di Giovanni Buttafava, 10, 3.
- (1967), “Tutto questo è stato” (“Все это было, было”), “Sonetto” (“Сонет”), “Enigma a un angelo” (“Загадка ангелу”), “Di sera” (“Зимним вечером на сеновале”), “Nuove stanze ad Augusta” (“Новые стансы к Августе”), in Giovanni Buttafava (a cura di), *Poesia russa contemporanea. Da Evtušenko a Brodskij*, Milano, Dall’Oglio, 161-173.
- (1968), “Il monumento” (“Памятник”), “Pellegrini” (“Пилигримы”), in *La protesta intellettuale nell’Urss*, Milano, Ceses, 152.
- (1971), “Addio / dimentica, / non giudicare...” (“Прощай. Позабудь и не обессудь...”), “Versi sui musicanti ciechi” (“Стихи о слепых музыкантах”), “Fluiscono le nubi” (“Проплывают облака”), “Lettera a A. D.” (“Письмо к А. Д.”), “All’oscuro, dal letto mi levo...” (“Покинул я во тьме постель...”), “Grande elegia a John Donne” (“Большая элегия Джонну Донну”), “Alla terra del nord” (“К северному краю”), “In cella, la voglia di dormire...” (“В одиночке желание спать”), “Senza lampione” (“Без фонаря”), “Dio non vive, in campagna, negli angoli” (“В деревне бог живет не по углам...”), “Alla memoria di T. S. Eliot” (“Памяти Т. С. Элиота”), trad. it. di Gigliola Venturi, testo russo a fronte, in Cesare Giuseppe De Michelis (a cura di), *Poesia sovietica degli anni ‘60*, trad. it. di Giovanni Giudici, Joanna Spendel, Gigliola Venturi, Milano, Mondadori, 349-403; testo russo a fronte.
- (1974a), “Dio non vive, in campagna, negli angoli” (“В деревне бог живет не по углам...”), e “Fermata nel deserto” (“Остановка в пустыне”), in *La preghiera di Solženicyn e le voci clandestine in Russia*, trad. it. a cura del Centro Studi Russia Cristiana, Milano, IPL, 41-48.
- (1974b), “Con tenerezza e con malinconia” (“С грустью и с нежностью”), “Quasi un’elegia” (“Почти элегия”), “Versi d’aprile” (“Стихи в апреле”), “Sei anni dopo” (“Шесть лет спустя”), “Fermata nel deserto” (“Остановка в пустыне”), “Einem alten Architekten in Rom” [in tedesco nell’originale], in *Almanacco dello specchio*, trad. it. di Giovanni Buttafava, 3, 187-189.
- (1979a), *Fermata nel deserto*, introduzione, trad. it. e note di Giovanni Buttafava, Milano, Mondadori, 154. Ed. orig. *Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы*, N’ju Jork, Izd.vo im. Čechova, 1970; la traduzione italiana è una scelta parziale.

¹⁰ Dove non diversamente indicato, le traduzioni italiane sono state pubblicate senza le opere originali a fronte.

- (1979b), “Poet e prosa” (“Un poeta e la prosa”), in Marina Cvetaeva, *Избранная проза в двух томах* (Prosa scelta in due volumi), New York (NY), Russica Publishers, 1979, vol. I, 7-17.
- (1979c), “È una serie d’osservazioni. Nell’angolo fa caldo...” (“Это – ряд наблюдений. В углу – тепло”), “Giacché lascia tracce il tacco, è inverno...” (“Потому что каблук оставляет следы – зима”), “... e alla parola ‘futuro’ dalla lingua russa...” (“... и при слове ‘грядущее’ из русского языка...”), “Non ch’io impazzisca, ma d’estate sono stanco...” (“Я не то что схожу с ума, но устал за лето...”), in *Nuovi Argomenti*, trad. it. di Carlo Riccio, 62, 45-48; *Nota* di Carlo Riccio, 49-56.
- (1980), “Riconoscerò questo vento, che soffia sull’erba” (“Узнаю этот ветер, налетающий на траву...”) e “Il nord sbriciola il metallo, ma risparmia il vetro” (“Север крошит металл, но щадит стекло”), in *I quaderni del male*, trad. it. di Giovanni Buttafava, 101.
- (1980-1983), “Об одном стихотворении” (“Nota in calce a una poesia”), in Marina Cvetaeva, *Стихотворения и поэмы в пяти томах* (Poesie e poemi in cinque volumi), New York (NY), Russica Publishers, 1980-1983, vol. I, 39-80.
- (1984), “Elegie romane” (“Римские элегии”), in *Nuovi argomenti*, trad. it. di Annelisa Alleva, 9, 16-18; testo russo a fronte traslitterato.
- (1985), “Strofe veneziane 1” (“Венецианские строфы 1”), “Strofe veneziane 2” (“Венецианские строфы 2”), in *Nuovi argomenti*, trad. it. di Annelisa Alleva, 16, 10-14.
- (1986), *Poesie (1972-1985)*, introduzione, trad. it. e note di Giovanni Buttafava, Milano, Adelphi, 223; testo russo a fronte.
- (1987a), *Fuga da Bisanzio*, trad. it. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 243.
- (1987b), *Il canto del pendolo*, trad. it. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 292.
- (1988a), *Poesie e prose*, trad. it. e cura di Silvana de Vidovich, Milano, edizioni CDE.
- (1988b), *Dall’esilio*, trad. it. di Giovanni Buttafava e Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 68.
- (1989), *Le opere. Poesie 1972-1985. Prose scelte*, a cura di Giovanni Buttafava, trad. it. di Giovanni Buttafava, Gilberto Forti e Serena Vitale, Milano, UTET, XXVII + 419; poesie con testo russo a fronte.
- (1990), “Nadežda Mandel’stam”, in *L’epoca e i lupi*, a cura di Giorgio Kraiski, trad. it. di Giorgio Kraiski, Milano, Serra e Riva, 514. Ed. orig. “Nadezhda Mandelstam (1899-1980). An Obituary”, *The New York Review of Books*, vol. 50, 1981, 145-156.
- (1991), *Fondamenta degli incurabili*, trad. it. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 108.
- (1992), “Il suono della marea”, in Derek Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, trad. it. di Barbara Bianchi, Gilberto Forti, Roberto Mussapi, Milano, Adelphi, 9-24. Ed. orig. *Collected Poems 1948-1984*, Farrar Straus & Giroux, New York (NY), 1986, 515.
- (1993), “Lettera al lettore italiano”, in Zbigniew Herbert, *Rapporto dalla Città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, Milano, Adelphi, 11-21.
- (1994a), *Quattro poesie per Natale*, trad. it. di Serena Vitale, Milano, Adelphi¹¹, 19, edizione in 799 esemplari numerati; testo russo a fronte.

¹¹ Da notare che il volume non si trova nel catalogo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e, quindi, sembrerebbe non depositato.

- (1994b), *Gli anni di Venezia*, fotografie di Gianni Berengo Gardin, Milano, Federico Motta Editore, IX + 25.
- (1994c), *La freccia persiana (Персидская стрела)*, trad. it. di Caterina Graziadei, Verona, Gibralfaro & ECM.
- (1995), *Marmi (Мрамор)*, trad. it. di Fausto Malcovati, Milano, Adelphi, 109. Ed. orig. *Мрамор*, Ardis, Ann Arbor, 1984.
- (1996a), *Poesie italiane*, a cura di Serena Vitale, trad. it. di Giovanni Buttafava e Serena Vitale, Milano, Adelphi, 125; testo russo a fronte.
- (1996b), “Se l’ebreo restava errante”, in *La scrittura e la memoria*, Trento, Associazione culturale Caos, trad. it. omessa, 6-14.
- (1998a), *Dolore e ragione*, trad. it. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 267. Ed. orig. *On Grief and Reason: Essays*, New York (NY), Farrar Straus and Giroux, 1994, 484.
- (1998b), *La fotografia vista da Josif Brodskij. L'altra ego dei poeti da Baudelaire a Pasolini*, a cura di Daniela Palazzoli, Milano, Bompiani, 162.
- (1998c), “La porta della cella si chiude”, in Siobhan Dowd (a cura di), in *Scrittori dal carcere*, trad. it. di Sergio Leone, Milano, Feltrinelli, 11-17. Ed. orig. in Volkov Solomon, *Диалоги с Иосифом Бродским* (Dialoghi con Iosif Brodskij), Moskva, Nezavisimaja gazeta, 2000, 328.
- (1998d), “Introduzione”, in Aleksandr Kušner, *La poesia di San Pietroburgo*, trad. it. di Valeria Vajana, Milano, Spirali, 7-11. Ed. orig. “Introduction”, in Aleksandr Kushner, *Apollo in the Snow. Selected Poems*, New York (NY), Farrar, Straus & Giroux, 1991, 9-12.
- (1999), *Discovery*, illustrazioni di Vladimir Radunskij, trad. it. e postfazione di Andrea Molesini, Milano, Mondadori, 59. Ed. orig. *Discovery, pictures by Vladimir Radunskij*, New York (NY), Farrar, Straus & Giroux, 1999, 14.
- (2000a), “Sulla poesia di W.H. Auden”, trad. it. di Antonella Francini, in Antonella Francini, Piero Bigongiari (a cura di), *Lezioni di poesia*, Firenze, Le Lettere, 35-54.
- (2000b), “Sulla poesia di Robert Frost”, trad. it. di Antonella Francini, in Antonella Francini, Piero Bigongiari (a cura di), *Lezioni di poesia*, Firenze, Le Lettere, 55-83.
- (2003), *Profilo di Clio*, a cura di Arturo Cattaneo, trad. it. di Giovanni Buttafava, Arturo Cattaneo, Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 289.
- (2004), *Poesie di Natale*, trad. it. e note di Anna Raffetto, Milano, Adelphi, 97; testo russo a fronte.
- (2005a), “Introduzione all’edizione americana di ‘Una tomba per Boris Davidovič’”, trad. it. di Francesca Saltarelli, in Anna Raffetto (a cura di), *Una tomba per Boris Davidovič. Sette capitoli di una stessa storia*, Milano, Adelphi, 155-164.
- (2005b) “Un contributo al simposio su Danilo Kiš”, trad. it. di Francesca Saltarelli, in Anna Raffetto (a cura di), *Una tomba per Boris Davidovič. Sette capitoli di una stessa storia*, Milano, Adelphi, 165-168.
- (2007), “Elegie romane” (“Римские элегии”), “Strofe veneziane (I e II)” (“Венецианские строфы I, II”), “Notte, dal biancore dominata...” (“Ночь, одержимая белизной...”), “Aria” (“Ария”), “Elegia (È passato circa un anno. Sono tornato sul luogo della battaglia,...)” (“Элегия”), “Fiori” (“Цветы”),

- “Dedica su un libro” (“Надпись на книге”), “Io sento non quel che mi dici, ma la voce...” (“Я слышу не то, что ты мне говоришь...”), “Amica, imbruttendo di faccia, trasferisciti in campagna...” (“Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне...”), “Ricordo (La casa era un salto della geometria nel verde sordomuto...)” (“Воспоминание”), trad. it. prefazione e cura di Annelisa Alleva, testo russo a fronte, *Smerilliana* 7-8, 223-269.
- (2008), “Prefazione” (“Предисловие”) in Evgenij Rejn, “*Balcone*” e altre poesie, a cura di Alessandro Niero, trad. it. di Alessandro Niero, Reggio Emilia, Diabasis, 357. Ed. orig. “Предисловие”, in Evgenij Rejn, *Против часовой стрелки* (In senso antiorario), Tenaflu (NJ), Hermitage, 1991, 5-13.
- (2010), “A Urania” (“К Урании”), *The Paris Review. Il libro: Cuori infranti, Follia, Sesso, Amore, Tradimento, Gli Outsider, Intossicazione, Guerra, Capriccio, Orrori, Dio, Morte, Cena, Baseball, Viaggi, L'arte di scrivere e qualsiasi altra cosa esista al mondo dal 1953*, Roma, Fandango, 928. Ed. orig. *The Paris Review Book: of Heartbreak, Madness, Sex, Love, Betrayal, Outsiders, Intoxication, War, Whimsy, Horrors, God, Death, Dinner, Baseball... and Everything Else in the World Since 1953*, New York (NY), Picador, 2003, 68.
- (2012), *La forma del tempo*, trad. it. di Giovanni Buttafava, Anna Raffetto e Serena Vitale, Matteo Campagnoli (a cura di), Milano, Corriere della sera, 236.

Opere di Iosif Brodskij in russo, di riferimento per le edizioni italiane

- (1965) *Стихотворения и поэмы* (Poesie e poemi), New York (NY), Inter-Language Literary Associates, 236.
- (1970) *Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы* (Fermata nel deserto. Poesie e poemi), N'ju Jork, izd.vo im. Čechova, 231.
- (1977a), *Конец прекрасной эпохи. Стихотворения 1964-1971* (Fine di una bellissima epoca. Poesie 1964-1971), Ann Arbor (Michigan), Ardis Publishing Company, 114.
- (1977b), *Часть речи. Стихотворения 1972-1976* (Parte del discorso. Poesie 1972-1976), Ann Arbor (Michigan), Ardis Publishing Company, 113.
- (1979b), “Поэт и проза” (“Un poeta e la prosa”), in Marina Cvetaeva, *Избранная проза в двух томах* (Prosa scelta in due volumi), New York (NY), Russica Publishers, 1979, vol. I, 7-17.
- (1983), *Новые стансы к Августе. Стихи к М. Б.* (Nuove stanze ad Augusta. Versi a M.B.), Ann Arbor (Michigan), Ardis Publishing Company, 148.
- (1985), “Путешествие в Стамбул” (Viaggio a Istanbul), *Kontinent* (Il continente), 46, 67-111.
- (1987), *Уrania* (Urania), Ann Arbor (Michigan), Ardis Publishing Company, 192.
- (1990a), *Демократия!* (Democrazia!), *Kontinent* 62, 14-42.
- (1990b), *Демократия! Одноактная пьеса / Democratie! Pièce en un acte* (Democrazia! Pièce in un atto), testo russo e francese, trad. it. di Veronique Schiltz, Paris, A Die.
- (1990c), “Посвящается позвоночнику” (Omaggio alle vertebre), *Kontinent* (Il continente), 63, 233-244.
- (1991a), “Рождественские стихи” (Poesie di Natale), *Nezavisimaja gazeta* (Il giornale indipendente), 21 dek., 6.

- (1991b), *Демократия!* (Democrazia!), *Sovremennaja dramaturgija* (La drammaturgia di oggi), 3, 2-15.
- (1992a), “Рождественские стихи” (Poesie di Natale), *Nezavisimaja gazeta* (Il giornale indipendente), Moskvа, 62.
- (1992b) *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. В двух томах* (La forma del tempo. Poesie, saggi, pièce. In due volumi), sost. Vladimir Uffjand, Minsk, Èridan, t. I 471, t. II 480.
- (1992-1995) *Сочинения* (Opere), sost. Gennadij Fedorovič Komarov, vol. 4, Sankt Peterburg, Puškinskij fond.
- (1998-2001), *Сочинения Иосифа Бродского* (Opere di Iosif Brodskij), sost. Jakov Arkad’evič Gordin, in 7 vol., Puškinskij fond, Sankt Peterburg.
- (2001), *Демократия!* (Democrazia!), *Zvezda* (La stella), 5, 43-81.

Opere in prosa di Iosif (Joseph) Brodskij (Brodsky) pubblicate in inglese

- (1977), “The Child of Civilization”, in Osip Mandel’štam, *50 Poems*, trans. by Bernard Meares, with an Introductory Essay by Joseph Brodsky, New York (NY) Persea Books, 7-17.
- (1977), “On Cavafy’s Side”, *The New York Review of Books*, XXIV/2, 32-34.
- (1979), “On Tyranny”, *Parnassus* 8/1, 123-129.
- (1986), *Less Than One. Selected Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 516.
- (1991), *Democracy!*, trans. by the Author, *Granta Magazine*, 30, 234-240.
- (1993), *Democracy!*, trans. by the Author, *Partisan Review* LX, revised version published as offprint, 184-194.
- (1995), *On Grief and Reason*, The Noonday Press, New York (NY), Farrar, Straus & Giroux, 484.
- (1996), con Heaney Seamus, Walcott Derek, eds, *Homage to Robert Frost*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 117.
- (1999), *Discovery*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 14.

Testi di riferimento critico

- Graziadei Caterina (2000), “In margine a *La freccia persiana* di Iosif Brodskij”, in Ead., *Il gladiatore morente. Saggi di poesia russa*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 309-336.
- Kullè Viktor (1996), “Библиографический обзор” (Rassegna bibliografica), *Literaturnoe obozrenie* (Rassegna letteraria), 3, 53-56.
- (1998), “Иосиф Бродский. Новая Одиссея” (Iosif Brodskij. La nuova Odissea), in Jakov Arkad’evič Gordin (sost.), *Сочинения Иосифа Бродского* (Opere di Iosif Brodskij), Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg, t. I, 283-297.
- Lapidus A.J., Azadovskij K.M. (1999), *Иосиф Бродский. Указатель литературы на русском языке за 1962-1995 гг* (Iosif Brodskij. Indice della letteratura in lingua russa dal 1962 al 1995), Sankt-Peterburg, Rossijskaja nacional’naja biblioteka, 230.
- Losev Lev (1977), “Ниоткуда с любовью. Заметки о стихах Иосифа Бродского” (Da nessun dove con amore. Annotazioni ai versi di Iosif Brodskij), *Kontinent* (Il continente), 4, 397-431.

- (2006), *Iosif Brodskij. Опыт литературной биографии* (Iosif Brodskij. Esperimento di biografia letteraria) Moskva, Molodaja gvardija, 447.
- Pavan Stefania (2003), “Посещения. Иосиф Бродский во Флоренции” (Visite. Iosif Brodskij a Firenze), in Alberto Alberti, Stefania Pavan (a cura di), *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro*, Atti del Convegno (Firenze, 18-19 giugno 2003), Firenze, Università degli Studi di Firenze, 159-186.
- Volkov Solomon (2000), *Диалоги с Иосифом Бродским* (Dialoghi con Iosif Brodskij), Moskva, Nezavisimaja gazeta, 328.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Memoria, preservazione,
letterarietà nel digitale, strumenti:

Strumenti critici per la formazione

Metacognizione linguistica e insegnamento universitario delle lingue

Giuliana Giusti

Università Ca' Foscari Venezia (<giusti@unive.it>)

Abstract

This paper presents three aspects of the foreign language curriculum: (i) the need for a scientifically grounded reflection on the language faculty as well as the language specific grammars of the mother tongue(s) and the foreign language(s), (ii) the important role played by “less spoken/less taught languages” in higher education curricula, (iii) the support of new technologies to implement the two previous aspects. Starting from the results of recent neurolinguistic experiments suggesting that the language faculty is activated also by explicit instruction, and from the well-established fact that metacognition supports learning, I propose that explicit instruction based on recent advances in theoretical linguistics should replace “traditional” grammars. In this perspective, I address the question of multilingualism and suggest that despite appearances, less spoken/less taught languages, often called “minor languages”, play a crucial role in the foreign language curriculum. Finally, I illustrate certain technical and operative problems in teaching languages with the new technologies. In this context, I review some of the lessons learned in the COVCELL project (Cohort Oriented Virtual Campus for Effective Language Learning) run in 2005-2007.

Keywords: foreign language curriculum, metacognition, neurolinguistic experiments, new technologies, theoretical linguistics

1. L'ipotesi di lavoro

In questo intervento desidero formulare alcune riflessioni sia di ordine teorico-applicativo sia di ordine politico-organizzativo sull'insegnamento delle lingue straniere a livello universitario. Queste considerazioni, che mi sono det-



tate da una lunga esperienza parallela come ricercatrice in linguistica teorica e comparata e come docente, a livelli diversi, di lingua e di linguistica inglese¹, mi porteranno a sostenere tre tesi apparentemente indipendenti tra loro, ma a mio parere strettamente collegate, che possono concorrere ad una maggiore efficacia nell'organizzazione dell'insegnamento delle lingue straniere.

Dal punto di vista teorico-applicativo, partendo da una serie di osservazioni fatte da altri studiosi in ambiti disciplinari diversi ma attigui alla linguistica (come la psicologia dell'apprendimento, la neurolinguistica, gli studi sul multilinguismo, e applicazioni recenti della grammatica generativa all'acquisizione della seconda lingua), cercherò di dimostrare che una riflessione grammaticale, fondata su solide basi scientifiche, che tengano conto non solo delle strutture della lingua studiata, ma anche e soprattutto della struttura di altre lingue conosciute dall'apprendente, può essere di valido supporto per raggiungere un'adeguata competenza nella lingua straniera. Corollario della mia tesi sarà la considerazione che la conoscenza di un ampio numero e di una varia tipologia di lingue non ostacola bensì sostiene l'apprendimento delle lingue straniere.

Dal punto di vista della costruzione del curriculum formativo, se è vero quanto detto sopra, dobbiamo concludere che una formazione universitaria in lingue straniere non può prescindere da un'adeguata formazione nella linguistica, non solo delle lingue studiate singolarmente ma in chiave principalmente comparativa, che includa anche la linguistica della lingua madre. Si dovrà concludere altresì che un curriculum che comprenda lingue di tipologia diversa non possa che essere incoraggiato all'interno dei percorsi della Classe 11 – Lingue e culture moderne.

Per quanto concerne l'ottimizzazione delle risorse nell'organizzazione della didattica delle lingue straniere a livello universitario dobbiamo affrontare due situazioni opposte e parimenti urgenti: da un lato il grande numero di studenti che scelgono di studiare le “lingue maggiori” che porta ad avere un numero assolutamente troppo alto di frequenza (o peggio ancora di non frequenza) a fronte di risorse di docenti e collaboratori linguistici sempre più

¹ La mia formazione in linguistica come apprendente e docente di lingue, a scuola prima e a livello universitario poi, mi porta alla convinzione che la conoscenza esplicita di una grammatica adeguata può rafforzare e motivare il processo cognitivo (che chiamerò ambigualmente “apprendimento o acquisizione”) di chi studia una o più lingue straniere. La recente direzione a livello locale nel 2005-2007 di un progetto Minerva per il miglioramento della didattica delle lingue con le nuove tecnologie mi ha convinto che la didattica online non è solo adatta all'insegnamento a distanza, ma è invece cruciale per creare coorti di numero adeguato (né troppo grande né troppo piccolo), una situazione non sempre riscontrata nell'esperienza universitaria italiana. Infine, l'impegno nei programmi di abilitazione PAS e TFA come docente di didattica della lingua e della microlingua inglese, mi ha permesso di verificare da un lato l'inadeguatezza della formazione linguistica di chi ha terminato il percorso universitario, dall'altro la validità delle nuove tecnologie (le attività di laboratorio sono in gran parte online) per sostenere l'insegnamento agli adulti.

esigie e contingentate, dall'altro, il numero spesso esiguo di studenti che scelgono di studiare le "lingue minori", che si trasformano in lingue monodocente, in cui il gruppo classe è, in alcuni momenti della didattica trasversale a tutti gli anni, all'interno dello stesso corso di laurea.

Affiancare alla didattica frontale un luogo di incontro virtuale, aiuta a creare gruppi di studio di numero adeguato per incoraggiare un approccio collaborativo all'apprendimento, che è sicuramente alla base di un'efficace acquisizione delle lingue straniere.

Affronterò il primo punto nel prossimo paragrafo e gli ultimi due unitariamente nel terzo paragrafo.

2. *Metacognizione linguistica e apprendimento delle lingue*

Partirò dall'osservazione di Cornoldi (1995) secondo la quale se chi studia è a conoscenza di come viene attivato il proprio sistema cognitivo (se si ha metacognizione), rispetto ad un certo tipo di attività di apprendimento, riuscirà ad averne un maggior grado di controllo e ad ottenere migliori livelli di apprendimento; ad esempio, se si è a conoscenza di come la mente organizza le informazioni, si riesce a memorizzarle meglio e a ricordarle più lungo. Se ne può dedurre che, sapendo come la mente fissa e utilizza le informazioni riguardanti una lingua, chi la studia può avere un maggior controllo di quella specifica capacità cognitiva e dunque può apprendere la lingua in modo più efficiente. Ma sappiamo come la mente umana interagisce con le informazioni riguardanti una lingua straniera?

Certamente negli ultimi tre decenni, numerose ricerche in linguistica teorica e applicata ispirate alla grammatica generativa² hanno formulato e sostenuto empiricamente alcune ipotesi sull'interazione dell'esperienza con quella parte della facoltà del linguaggio preposta a fissare le proprietà specifiche della lingua materna, e della lingua seconda. Ma è corretto utilizzare quelle ricerche che si basano sull'acquisizione spontanea della lingua madre o di una seconda

² Non è possibile indicare in questa sede, se non a grandi linee, l'enorme mole di ricerca prodotta negli ultimi tre decenni in questo campo; per l'acquisizione della prima lingua si consultino le ottime introduzioni di Guasti (2002) in inglese e (2007) in italiano; per l'acquisizione della seconda lingua l'introduzione di White (2003), per un'idea generale sui principali moduli del linguaggio e le loro implicazioni anche all'acquisizione si veda Jackendoff (1993), Pinker (1994), Moro (2006). Ci sono inoltre numerose riviste che pubblicano i risultati della ricerca spesso interdisciplinare di linguisti, psicologi e neuro-scienziati tra cui *Language Acquisition*, *Applied Linguistics*, *Second Language Research*; numerose serie monografiche tra cui *Language Acquisition and Language Disorders* (Benjamins, Amsterdam), *Studies in Theoretical Psycholinguistics* (Springer, Berlin), e gli atti di numerosi convegni con cadenza regolare, tra cui BUCLD (Boston University Conference on Language Development), GALA (Generative Approaches to Language Acquisition), GASLA (Generative Approaches to Second Language Acquisition), the Romance Turn (Workshop on the Acquisition of Syntax of Romance Languages).

lingua in ambienti “natural/informali”, che sappiamo essere molto diverse dal processo di apprendimento delle lingue straniere in una situazione formale come quella scolastica, anche se a livello molto avanzato come quello universitario?

2.1 Acquisizione o apprendimento?

È nota la distinzione tra acquisizione e apprendimento operata inizialmente da Krashen (1981, 1982, 1985) e che ha influenzato lungamente la didattica delle lingue straniere come è intesa ai nostri giorni. Secondo Krashen, l'acquisizione è un'attività inconscia che avviene senza istruzione esplicita e si basa unicamente sull'esperienza, sull'esposizione ai dati linguistici reali, mentre l'apprendimento riguarda ad esempio lo studente di lingua straniera in fase post-puberale e fa riferimento soprattutto all'istruzione esplicita, dove incorrono anche effetti esterni di carattere emotivo che creano un “filtro affettivo” che blocca l'acquisizione. L'acquisizione di una lingua straniera andrebbe dunque vista come un processo al contempo diverso dall'acquisizione della lingua madre e pur tuttavia simile per quanto riguarda l'inutilità dell'istruzione esplicita. Ovvio conseguenza di questo punto di vista è lo spostamento dell'enfasi didattica sull'uso della lingua acquisito con metodi interattivi, ludici, operativi e il passaggio in secondo o in terzo piano della riflessione grammaticale e dell'analisi degli errori relegate ad una fase di riepilogo marginale rispetto alle numerose fasi operative dell'Unità di Apprendimento. Di concerto, viene a mancare, il coordinamento tra ricerca teorica proprio su quella “grammatica” in senso Krashiano di cui si vuole produrre la competenza, per rimanere ancorati alla descrizione tradizionale, che sostanzialmente ripete da circa un secolo le stesse frustrate regole, per cui non solo le/gli studenti ma anche e soprattutto le/gli insegnanti di lingue straniere hanno sviluppato un solido e fitto “filtro affettivo”. Questo tipo di grammatica, che non si basa sulle ricerche recenti della linguistica comparativa ma ripete regole normative e mnemoniche, paradigmi e modelli tassonomici, da memorizzare come verità incommensurabili, inesplicabili, è a buona ragione sempre meno centrale nei testi proposti per l'insegnamento delle lingue straniere, ma pur sempre presente. A questo punto è lecito chiedersi perché non sia stata completamente abbandonata.

L'unica possibile risposta, a mio avviso, è da ricercare nell'esperienza quotidiana: per quanto noiosa e obsoleta, nella situazione della classe, del corso di lingua, una riflessione grammaticale è indispensabile per “fissare” le strutture linguistiche acquisite. In altre parole, l'unico modo per riuscire ad avere il controllo di una operazione mentale che riguarda il linguaggio (acquisizione) è quello di esplicitarla. C'è quindi un residuo che ci porta alla tesi sostenuta da Cornoldi 1995 (che, si badi bene, Cornoldi non applica alle lingue straniere ma all'apprendimento in generale) che la metacognizione sostiene l'apprendimento. Ma a questo punto dobbiamo tornare a chiederci

se la grammatica così come ci viene proposta attualmente dall'editoria scolastica e universitaria possa offrire quella conoscenza consapevole dei meccanismi cognitivi che sono alla base dell'acquisizione/apprendimento delle lingue straniere o se invece dobbiamo rivolgere il nostro interesse a studi più recenti sulla facoltà del linguaggio e, partendo da questi, trovare un approccio diverso alla grammatica, intesa sempre più come un processo mentale complesso che riguarda la capacità umana di acquisire lingue anche in momenti della vita e con modalità diverse dall'acquisizione della lingua materna.

2.2 Neuroscienze e apprendimento/acquisizione delle lingue

Alcuni esperimenti (Moro *et al.* 2001, Musso *et al.* 2003) ottenuti attraverso la tecnica della risonanza magnetica, più dettagliatamente riportati da Moro (2006), mostrano in modo convincente che anche a un livello di principiante assoluto ed esclusivamente attraverso istruzione esplicita viene attivata l'area di Broca, quell'area del cervello che sappiamo essere coinvolta nell'acquisizione del linguaggio in soggetti normali o nella perdita del linguaggio in casi patologici. Questi ricercatori hanno anche dimostrato che non si tratta di un'attivazione per così dire autoselettiva; infatti, gli stessi soggetti istruiti nello stesso esperimento su regole logicamente plausibili ma non presenti nelle lingue naturali, pur avendole apprese con altrettanta efficienza non hanno attivato l'area di Broca durante la loro applicazione.

Questi esperimenti mostrano due punti fondamentali per la nostra discussione: (i) l'istruzione esplicita attiva l'area di Broca; (ii) l'area di Broca si attiva solo con regole che rispettano le caratteristiche della facoltà del linguaggio e non con regole di altro tipo, pur formulate in modo analogo.

Questi risultati suggeriscono che l'istruzione esplicita può essere parte del processo di acquisizione della lingua straniera. Data la carenza quantitativa dell'esposizione nella situazione della classe di lingua straniera, l'istruzione esplicita potrebbe addirittura costituire un *input* selezionato e qualitativamente altrettanto significativo rispetto alla esposizione ai dati grezzi. Ma quale grammatica è in grado di fornire questo *input* selezionato? Plausibilmente una grammatica che tenga conto delle proprietà profonde della lingua e non una grammatica che si concentra su paradigmi, eccezioni, curiosità.

Inoltre, se interpretati alla luce delle osservazioni di Cornoldi, gli stessi risultati suggeriscono l'opportunità di rendere la/lo studente di lingue straniere cosciente dei processi mentali che soprintendono l'area di Broca. Ma quale teoria del linguaggio è più appropriata per fornire la base per la meta-competenza linguistica? La grammatica generativa è un'ottima candidata a questo scopo in quanto si trova alla base di studi sulla competenza del linguaggio molto avanzati anche in campi multidisciplinari. È particolarmente adatta perché si pone naturalmente due obiettivi che corrispondono ai due tipi diversi di istruzione esplicita appena individuati (sulla grammatica e sui

processi cognitivi che sottintendono ad essa): il primo è l'adeguatezza descrittiva (formulare una grammatica descrittiva fondata su principi generali); il secondo, che si fonda imprescindibilmente sul primo, è l'adeguatezza esplicativa che spiega i fenomeni individuando i meccanismi mentali che li producono.

Molti docenti di lingua saranno a questo punto fortemente in disaccordo nell'adottare l'approccio generativo all'insegnamento, e con buona ragione! La grammatica generativa ha sempre presentato ed oggi più che mai presenta un grado di complessità concettuale e terminologica da costituire una disciplina per pochi specialisti, di difficile comprensione e sicuramente non immediatamente divulgabile. La grammatica che serve in classe deve invece essere semplice, intuitiva, di facile applicazione; deve poter usare una terminologia certa e comune a tutte le lingue studiate, compresa la lingua madre, e lingue non più parlate, come le lingue classiche al liceo, e le fasi precedenti delle lingue studiate dalle discipline filologiche all'università. Per farla breve, c'è bisogno di una grammatica che usi una terminologia semplice, precisa e condivisa da tutte le discipline linguistiche presenti nel curriculum (incluse la glottodidattica e la filologia). A tutt'oggi manca questo tipo di grammatica/grammatiche. Si ha notizia di un progetto sperimentale per lo sviluppo di materiali di riflessione comparativa in latino, italiano e inglese, in corso presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con il titolo *Didattica Comparativa del Latino per l'integrazione dei Soggetti con disturbi specifici di apprendimento*.

2.3 Descrizione empirica e spiegazione grammaticale

Nel panorama linguistico sono molti i tentativi di creare grammatiche descrittive adatte ad un pubblico più ampio della stretta cerchia degli specialisti, in questo campo l'Italia è stata tra le pioniere con Renzi, Salvi, Cardinaletti (2001²), insieme a Bosque e Damonte (1999) per lo spagnolo, Solá e Rigau (2002) per il catalano, Guțu Romalo (2005) per il romeno. In prospettiva funzionalista è Huddleston e Pullum (2005). Non sono a conoscenza di tentativi di grammatiche di questo tipo rivolte all'insegnamento delle lingue straniere ad uso ampio, sia per l'insegnamento universitario, sia per la formazione degli insegnanti, soprattutto per la pratica didattica in classe. In questo paragrafo provo a formulare un esempio di analisi grammaticale ispirata ai principi della grammatica generativa ma relativamente semplice pur avendo l'obiettivo sia dell'adeguatezza empirica, sia dell'adeguatezza esplicativa.

Tutti i processi linguistici riguardano innanzitutto la facoltà del linguaggio (quella che Chomsky chiama la "grammatica universale"), ed essendo quindi presenti in tutte le lingue sono già inconsciamente presenti nella mente di chi impara una lingua straniera. Ad esempio, in tutte le lingue umane, la frase si struttura nella fondamentale dicotomia di "soggetto-predicato". Anche se in italiano il soggetto non è espresso, il parlante italiano interpreta inconsciamente il soggetto pronominale come se fosse presente. Essere coscienti

del meccanismo cognitivo che obbliga all'interpretazione del soggetto anche se implicito può essere una buona base per realizzare correttamente il soggetto pronominale in lingue con soggetto obbligatorio, come l'inglese, evitando ipercorrettismi e applicazioni di regole mnemoniche del tipo: “*The weather it's bad.” in cui presumibilmente la correzione “it's” al posto di “is” in frasi come: “*Is cold” viene applicata indiscriminatamente a tutte le istanze di “is”.

Sapere che molta parte di ciò che si va ad apprendere è già acquisito inconsciamente con la lingua madre³, non solo porta ad evitare fenomeni di ipercorrettismo ma mette lo studente in una condizione di controllo (“so già molto e quindi ce la posso fare”); l'opposto di quanto percepisce di solito lo studente principiante (“non ci capisco niente, non so nemmeno da che parte cominciare”).

La grammatica comparativa nella sua forma rifondata (Cardinaletti 2007, 2008; Cardinaletti, Giusti, Iovino 2012) deve riguardare i cosiddetti parametri, le aree di differenza non sempre macroscopica ma spesso sottile e difficilmente formulabile nei termini della grammatica tradizionale; dovrà soffermarsi su famiglie di fenomeni invece che su costruzioni specifiche. Questo non è ovvio se si segue la tabella di marcia dettata puramente da un approccio comunicativo. Non si tratta qui di mettere in dubbio l'efficacia dell'approccio comunicativo che è ovviamente indispensabile. Il problema nasce dalla necessità di combinare l'esposizione ai dati fornita principalmente dall'approccio comunicativo con l'istruzione esplicita adeguata che deve riguardare famiglie di fenomeni individuate dalla teoria grammaticale moderna, spesso apparentemente non correlati tra loro in un approccio grammaticale tradizionale. I fenomeni presentati dall'istruzione esplicita non devono necessariamente essere obiettivi di apprendimento tutti nello stesso momento didattico, ma possono essere anticipati o ripresi in momenti diversi, combinando in questo modo i tempi di acquisizione partendo da strutture più semplici per passare a strutture più complesse, ma preavvisando il quadro generale e continuando a tenerlo presente in tutti i momenti di apprendimento delle varie tessere che compongono un mosaico coerente anche se articolato in uno schema relativamente complesso.

³ È opportuno interrogarsi di quale lingua madre stiamo parlando. L'italiano ha una situazione di multilinguismo regionale molto forte, con dialetti che spesso hanno parametri molto diversi dalla lingua standard e creano un continuum di competenza che va dal dialetto locale alla varietà regionale del dialetto contigua alla varietà regionale dello standard. La competenza multilingue di ogni italiana/o (lasciando da parte la novità degli stranieri che portano un'ovvia ricchezza di tipologie linguistiche) è del tutto ignorata dalla formazione linguistico-umanistica del curriculum scolastico ed è ristretta, all'università, negli ambiti specifici della dialettologia. Nella prospettiva di una grammatica comparativa proposta in questo mio intervento, la competenza multilingue diventa invece cruciale, spesso per mostrare fenomeni che sono presenti nel dialetto come nella lingua straniera anche se non nello standard. I miei studenti veneti ad esempio rimangono assolutamente stupiti di parlare un dialetto che richiede il soggetto pronominale, anche se solo in alcune persone del paradigma: in Veneto non si può dire l'equivalente di “Sono arrivati” ma si deve dire “I se rivai”. Dove “i” è chiaramente un pronome soggetto obbligatorio.

Faccio un esempio ben conosciuto di differenza tra italiano e inglese che viene osservato in tutte le grammatiche scolastiche e universitarie ma mai spiegato in termini approfonditi. L'esempio che riporto qui è uno dei tanti aspetti della lingua inglese trattati nel mio libro *Strumenti di analisi per la lingua inglese* (Giusti 2009), che rappresenta un tentativo in questo senso ancora troppo legato allo studio della linguistica per essere utilizzato nell'insegnamento pratico della lingua.

Sappiamo che in inglese il verbo non si trova mai separato dal complemento oggetto, mentre in italiano questo costituisce spesso l'ordine naturale della frase. In (1a) osserviamo l'ordine italiano non marcato di Soggetto, Verbo, Avverbio di frequenza, Oggetto. Se l'avverbio di frequenza precede il verbo, come accade in (1b), la frase è agrammaticale (non fa parte della competenza nativa di un italiano; per il momento non consideriamo la possibilità di pause intonative che introducono interpretazioni discorsive complesse salvando la grammaticalità di 1b). In inglese si verifica esattamente l'opposto. L'avverbio non si può frapporre tra verbo e oggetto (1c) ma si trova tra soggetto e verbo (1d):

- (1) a. Maria guarda sempre la televisione.
 b. *Maria sempre guarda la televisione.
 c. *Mary watches always television.
 d. Mary always watches television.

Se ci limitiamo a questo contrasto, l'inglese sembra alquanto diverso dall'italiano, quasi come se la coesione tra soggetto e verbo fosse privilegiata in italiano e secondaria in inglese, mentre la coesione tra verbo e oggetto sarebbe primaria in inglese e secondaria in italiano. Ma in italiano il soggetto sembra molto meno coeso con il verbo in un tempo composto. Qui italiano e inglese possono essere rappresentati come molto più simili tra loro, soprattutto per quanto riguarda il totale parallelismo tra (2b) e (2d) in cui vediamo che l'avverbio di frequenza si trova tra l'ausiliare e il verbo:

- (2) a. Maria ha guardato sempre la televisione.
 b. Maria ha sempre guardato la televisione.
 c. *Mary has watched always television.
 d. Mary has always watched television.

Potremmo andare avanti a considerare frasi con forme verbali composte da più ausiliari e vedremmo sempre lo stesso fenomeno, vale a dire che in inglese l'avverbio di frequenza si situa tra l'ausiliare e il verbo, mentre in italiano raggiunge un'ulteriore posizione: quella dopo il verbo. (3) e (4) non sono coppie minime, ma sono esempi di tempi composti complessi nelle due lingue:

- (3) a. La televisione era sempre stata guardata da tutti.
 b. La televisione era stata sempre guardata da tutti.
 c. La televisione era stata guardata sempre da tutti.

- (4) a. Mary will always have been watching television.
 b. Mary will have always been watching television.
 c. Mary will have been always watching television.
 d. *Mary will have been watching always television.

I dati in (1)-(4) descrivono in modo adeguato la differenza tra italiano e inglese, ma possiamo fare di più: possiamo spiegare perché questo accade e metterlo in relazione con un altro fenomeno ben conosciuto all'inglese e ignoto all'italiano, vale a dire l'uso dell'ausiliare *do* nei tempi semplici.

L'italiano ha una coniugazione verbale molto ricca, sia per quanto riguarda i tempi del verbo "mangio", "mangerò", "mangiavo", sia per quanto riguarda l'accordo con i tratti di persona del soggetto: "mangio", "mangi", "mangia", "mangiamo", "mangiate", "mangiano", ecc. L'inglese invece ha una coniugazione verbale estremamente povera: "-s" alla terza persona singolare del presente, "-ed", o un'unica forma irregolare, al passato in tutte le persone. A questa povertà flessiva si contrappone però una ricchezza nella perifrasi verbale, nella quantità di ausiliari che appaiono nella frase come parole indipendenti. Ad esempio, mentre in italiano il futuro composto passivo è formato da tre parole indipendenti che possono ben fare a meno del soggetto pur identificandone la persona (prima) il numero (singolare) e persino il genere (femminile), es. "sarò stata premiata", in inglese possiamo avere dalle quattro alle cinque forme verbali e siamo obbligati ad esprimere il soggetto, lasciandone comunque ambiguo il genere: "I will have been prized" / "I will have been being prized". Notiamo anche che in entrambe le lingue si verificano casi in cui la flessione verbale si trova espressa da una parola indipendente (l'ausiliare) mentre nel caso del presente (semplice) in entrambe le lingue abbiamo un'unica parola (il verbo) con più o meno ricchezza flessiva.

Ammettiamo allora che in tutte le lingue, la flessione e il verbo siano due entità linguistiche distinte (una nozione abbastanza diversa da quanto si insegna di solito nella grammatica italiana tradizionale, ma abbastanza ovvia dal punto di vista della grammatica tradizionale inglese), con una posizione autonoma nella struttura della frase, tanto è vero che le due entità nelle frasi in (1)-(4) possono essere in entrambe le lingue separate da un avverbio di frequenza. Se questo è vero, quando abbiamo un'unica parola che le contiene entrambe, dobbiamo chiederci che posizione occupi (se quella della flessione o quella del verbo). La risposta è: "Dipende dalla lingua". In inglese, un verbo al presente rimane nella posizione del verbo che è adiacente al soggetto; ma in italiano un verbo al presente si sposta nella posizione della flessione a sinistra dell'avverbio di frequenza e dunque in apparente discontinuità dal complemento oggetto, come viene esemplificato in (5):

- (5) a. Mary FLESS always watches TV.
 b. Maria guarda spesso _____ la TV.
-

Si noti che in inglese la flessione, anche se al presente, deve essere espressa da una parola autonoma (l'ausiliare), se la frase è negativa o se si vuole enfaticizzare la sua verità:

- (6) a. Mary does not (always) watch TV.
 b. Mary DOES (always) watch TV.

Va notato poi che quando è presente un ausiliare, la flessione di terza persona singolare -s non si trova sul verbo in (6); ne consegue che in (5) dobbiamo ammettere che il verbo flesso sia in un rapporto astratto con la flessione non espressa, proprio allo stesso modo in cui lo è in italiano, con l'unica differenza che in italiano la flessione morfologicamente ricca attira il verbo e lo costringe al movimento indicato dalla freccia verso sinistra, mentre in inglese se la flessione non si realizza autonomamente per motivi indipendenti (6), rimane in un rapporto non visibile con il verbo, indicato dalla freccia orientata verso destra.

2.4. *Conclusione preliminare*

In questa prima parte ho presentato alcune riflessioni, suggeritemi da studi che si occupano di linguaggio in chiave multidisciplinare, sulla opportunità e sul tipo di istruzione esplicita adeguata all'insegnamento delle lingue straniere. Ho fatto un esempio di grammatica inglese, ma l'approccio che sostengo non privilegia l'inglese in alcun modo. Al contrario, lo studio dei principi e dei parametri ha avuto negli ultimi trent'anni un grande sviluppo soprattutto grazie allo studio di lingue molto diverse tra loro, ben oltre la famiglia indoeuropea, dapprima fondato soprattutto sullo studio della macrovariazione (comparando lingue molto diverse) e più di recente sullo studio della microvariazione (comparando lingue o dialetti molto simili per individuare i diversi aspetti di una stessa famiglia di fenomeni).

I due approcci sono ideali per due tipi diversi di percorso formativo bilingue: nel caso di un'area comune per le due lingue di specializzazione (di area romanza, germanica, balcanica, ecc.) l'istruzione esplicita verterà sulla microvariazione (senza dimenticare l'eventuale macrovariazione con l'italiano o con altre lingue occidentali conosciute), se si tratta invece di un curriculum che include due lingue di famiglia o di tipologia diversa l'istruzione esplicita verterà sulla macrovariazione (senza dimenticare di accennare a lingue affini non studiate, ad es. chi studia il finlandese potrà essere informato di fenomeni analoghi e/o minimamente diversi in estone, chi studia il tedesco potrà essere informato in fenomeni analoghi in olandese o in svedese, e così via).

Il tipo di metodologia che si propone qui è molto diversa da quella invocata nelle pratiche dell'intercomprensione, come si evince dall'ottimo apparato bibliografico di Cortés Velásquez (2012). L'apparente vicinanza invocata da un recensore anonimo sta nel fatto che anche l'intercomprensione si propone di sviluppare una

competenza di tipo metacognitivo. Ne è però lontanissima per tutti i numerosi aspetti legati al fatto che la mutua comprensione si basa su parallelismi fonetici e lessicali. Questo a mio parere non richiede una vera metacompetenza di tipo cognitivo (so quello che fa la mia mente quando è impegnata in quell'attività), ma può fermarsi a supporto della competenza (apprendo facilmente parole simili a quelle che ho già acquisito). L'approccio che propongo qui non si occupa di fonemi o entrate lessicali ma ne fa totale astrazione e si occupa invece di strutture (di dimensione più ampia) e di tratti (di dimensione più ristretta): tutti elementi di cui l'apprendente non è cosciente neanche nella propria lingua madre. Sicuramente questa prospettiva si applica anche alle lingue che possono essere soggette ad intercomprensione ma crucialmente è adatta a tutte le lingue, anche quelle "lontane" che non possono assolutamente sfruttare questo tipo di vicinanza.

3. *Multilinguismo e didattica on-line*

Il multilinguismo è uno degli aspetti più affascinanti dello studio della facoltà del linguaggio. È evidente che gli esseri umani non solo sono in grado di acquisire durante uno scorcio di tempo relativamente breve la lingua della comunità in cui vivono ma sono in grado di acquisire più lingue allo stesso tempo mantenendole sostanzialmente distinte tra loro. In Italia – come già accennato – siamo tradizionalmente multilingui in quanto generalmente esposti/e ad una varietà locale, spesso molto diversa dallo standard, a una varietà regionale dello standard, mentre l'italiano standard viene utilizzato a scuola e dai mezzi di comunicazione di massa. Non mi soffermo qui sul multilinguismo che si sta verificando negli ultimi anni con la presenza di soggetti stranieri che parlano lingue molto diverse. Non sappiamo se la seconda generazione di questi nuovi abitanti in Italia riuscirà a mantenere la lingua della famiglia di origine nella situazione di scolarizzazione in italiano, ma è ovviamente auspicabile che questo accada se è vero, come cerco di mostrare, che la mente multilingue è più flessibile all'acquisizione di nuove lingue straniere, oltre che per un numero incredibile e variegato di altre abilità⁴. Per questo è auspicabile che si istituisca almeno a livello universitario una istruzione formale sulle lingue portate in Italia dai nuovi cittadini, in particolare le lingue dell'Europa dell'Est, parzialmente presenti e le lingue

⁴ Si veda ad esempio l'intervista di Daniela Pinna ad Antonella Sorace su *L'Unione Sarda* (<<http://www.bilingualism-matters.ppls.ed.ac.uk/wp-content/uploads/2013/12/01-08-14-i-bilinguismo-rende-svegli.pdf>>, 10/2014). Sorace è ideatrice e direttrice del Servizio online *bilingualism matters* (<<http://www.bilingualism-matters.org.uk/>>, 10/2014), che si prefigge di portare le scoperte scientifiche sul bilinguismo a conoscenza del pubblico per migliorare la vita delle persone bilingui e combattere i pregiudizi linguistici. Nato presso l'Università di Edimburgo, dove Sorace è ordinaria di linguistica, è ora diffuso in molti altri paesi, tra cui l'Italia (<<http://www.bilinguismoconta.it/>>, 10/2014).

africane che, a parte quelle di origine semitica il cui studio è tradizionalmente offerto, sono attualmente quasi del tutto assenti nell'offerta formativa universitaria nazionale.

Dunque, se persino un'istruzione esplicita a livello di principiante assoluto attiva l'area di Broca, possiamo presumere che lo studio di più lingue straniere possa essere paragonato ad una situazione di multilinguismo. Ed è su questo che vorrei soffermarmi in questa seconda parte riflettendo su come questa opportunità possa essere sfruttata al meglio nella costruzione dei diversi percorsi formativi. È prassi ormai consolidata già a livello di scuola media e comunque presente in tutti i corsi di lingue straniere a livello universitario di studiare ben due lingue straniere, spesso con valore paritetico per il peso in crediti.

Nella prospettiva che presento qui, si rende indispensabile che lo studio delle lingue straniere offra da un lato una sufficiente istruzione esplicita qualitativamente adeguata per compensare l'ovvia mancanza di esposizione a dati naturali quantitativamente sufficiente; e dall'altro che questa analisi avvenga all'interno di un quadro teorico coerente che utilizzi in modo ottimale tutte le informazioni su tutte le lingue studiate, comprese le lingue che non hanno parlanti, come le lingue classiche nei licei e le lingue antiche negli insegnamenti di filologia.

Non si tratta di un progetto di facile realizzazione, almeno per il momento. Qui mi propongo di prospettare "il migliore dei mondi possibili" e di suggerire una direzione che ci avvicini a piccoli passi verso un quadro generale chiaramente delineato ancorché teorico. Ma se dal punto di vista dei contenuti la strada può solo essere delineata in punti molto generali, la discussione si fa più urgente nell'attuale situazione dei corsi di studio presso le università italiane, stretti nella morsa di requisiti qualitativi e quantitativi che prevedono da un lato la copertura didattica al 70% da parte di personale incardinate a fronte di un restringimento delle risorse destinate al reclutamento, che non coprono che in piccola parte i vuoti lasciati dai pensionamenti, dall'altro una seria valutazione della didattica (ANVUR/AVA) che riguardano (i) ingresso-percorso-uscita dal corso di studi, (ii) l'esperienza della/o studente e (iii) il mondo del lavoro. Nella necessità di rispettare requisiti qualitativi e quantitativi di indubbia legittimità, nella classe di laurea 11 si rischia oggi di comprimere nicchie di eccellenza sostenute da docenti di ruolo in numero inferiore al richiesto o da validi giovani (e non più giovani) docenti precari le cui carriere hanno avuto in questo periodo di immobilismo nel reclutamento di personale docente una sola occasione di valutazione, i cui esiti rimangono per altro sulla carta dal momento che non sembra che ci sia la volontà politica di dedicare maggiori risorse al reclutamento.

L'insegnamento delle lingue a livello universitario si trova ad affrontare situazioni numericamente tra le più diverse: a fronte di grandi numeri nelle coorti delle lingue più studiate, che costringono alla docenza frontale, non

favoriscono la partecipazione attiva e limitano la collaborazione tra i pari, troviamo piccoli numeri nelle coorti di lingue meno studiate che si trovano costrette ad unificare alcuni momenti della didattica a più coorti ottimizzando le ore-docente rispetto ai crediti erogati.

In un approccio costruttivista alla conoscenza che mira a formare studenti autonomi e capaci di relazionarsi con i propri pari, le lingue meno studiate possono costituire un prototipo di collaborazione particolarmente costruttiva tra pari di coorti successive, in cui la coorte di un anno avanzato assume la funzione di tutor ad una coorte iniziale, e da essa è stimolata a riaffrontare le tematiche dei precedenti anni di corso. L'attività dei/delle tutor di coorti successive, ad esempio di studenti della magistrale come mentori di gruppi di studenti di triennale, è stata sperimentata con successo ormai da anni a Ca' Foscari, e in particolare nel dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati cui afferisco si è creato un protocollo di azione proprio per i corsi più frequentati, tra cui ovviamente quelli delle lingue "maggiori".

La didattica on-line può fornire un ulteriore strumento, se supportata da mezzi tecnici adeguati.

Nell'insegnamento delle lingue meno studiate, un'aula virtuale in collaborazione con altre università italiane ed estere può contribuire a condividere risorse umane non disponibili in presenza nelle singole realtà partner⁵. Nel contesto delle lingue maggiormente studiate, l'aula virtuale può creare piccoli gruppi di collaborazione e una relazione trasversale tra coorti che non è possibile realizzare in presenza per motivi logistici opposti.

La didattica on-line permette inoltre di incontrare pari di nazionalità diversa che studiano la stessa lingua, o ancora di far incontrare studenti stranieri che studiano l'italiano con studenti italiani che studiano la lingua parlata dagli stranieri. L'internazionalizzazione della didattica con gli strumenti tecnologici ormai a disposizione di gran parte della popolazione permette a tutte/i, a patto di avere il semplice accesso alla rete, di essere in contatto con realtà anche molto lontane e molto diverse, superando ostacoli logistici ed economici.

L'utilizzo della rete per diffondere un'ampia gamma di informazioni non solo operative ma anche di contenuto didattico e soprattutto di relazioni costruttive di apprendimento e scambio è ormai diffuso in gran parte degli atenei italiani, molti dei quali adottano la piattaforma Moodle (<www.moodle.org>, 10/2014) che si presenta come la più duttile e di facile amministrazione tipica dei prodotti "open source". Moodle presenta molte funzionalità che invitano alla collaborazione (forum, wiki, chat, glossario) ed altre attività di tipo più individuale (lezione, compito, *hot potatoes*, e quiz). Purtroppo tutte queste

⁵ Mentre scrivo vengo a conoscenza del progetto E-local, che mi sembra una importante opportunità in questo senso: <<http://e-localcourses.unibo.it>> (11/2014).

tipologie privilegiano il testo scritto e l'attività asincrona. L'oralità, cruciale per l'acquisizione delle lingue, e la relazione sincrona fondante del rapporto collaborativo rimangono relegate a funzionalità esterne alla piattaforma e non sono quindi immediatamente disponibili all'aula virtuale di un corso di lingua.

Per ovviare a questa mancanza, negli anni 2005-2007, il progetto COVCELL⁶, finanziato dal fondo europeo Minerva (<<http://www.minervaeurope.org>>, 10/2014), per lo sviluppo delle nuove tecnologie nell'istruzione di tutti i livelli, ha proposto una serie di nuove funzionalità "pesanti" quali una audio-video chat presente in ogni livello o "pagina" virtuale del corso che permette di salvare su file audio i risultati, una lavagna virtuale in cui più studenti possono interagire on-line ad un lavoro di gruppo su in cui si può disegnare, scrivere, e inserire immagini, e un compito audio. Queste funzionalità sono state ulteriormente valorizzate da funzionalità meno complesse volte a personalizzare la pagina dello studente, come il glossario personale, il calendario delle scadenze, e soprattutto la finestra degli utenti on-line limitati agli utenti del corso (e non estesi al gruppo generale di utenti della piattaforma) che appare in tutte le pagine di navigazione e permette di invitare chi si trova nella stessa pagina ad una discussione audio, audio/video, o chat di testo che – come detto prima – si colloca a fianco e non copre le attività in svolgimento.

Con queste funzionalità tra loro sinergiche si intendeva facilitare la comunicazione realistica e funzionale nella preparazione di lavori collaborativi e incoraggiare lo scambio di idee e di informazioni nella preparazione di lavori individuali.

Il progetto si è concluso con risultati positivi soprattutto per le esperienze maturate in collaborazione tra quattro partner molto diversi sia per il livello tecnologico e la diffusione delle tecnologie della didattica sia per culture e procedure di interazione: University of Iceland (coordinamento), Humboldt University, Università Ca' Foscari e University of the Basque Country.

Per quanto riguarda l'utilizzabilità delle funzioni create, abbiamo invece dovuto constatare che la velocità con cui vengono licenziate le nuove versioni di *moodle* rende sostanzialmente impossibile per gruppi non direttamente incardinati nella società produttrice creare nuove funzionalità da condividere con altri utenti della rete. Si pensi che addirittura nel corso del progetto – dal 2005 anno della proposta al 2008 anno in cui sono stati licenziati i prodotti della ricerca – sono state rilasciate 6 versioni diverse dalla 1.5.1 (8 luglio 2005) alla 1.9 (3 marzo 2008).

⁶ Cohort Oriented Virtual Campus for Effective Language Learning, il nome vuole porre l'enfasi sulla creazione della collaborazione tra pari che si può solo ottenere nel contesto del campus reale o virtuale, nella didattica delle lingue straniere orientata sulla coorte, e nella necessità del rapporto tra i pari della coorte (o di coorti contigue) per un apprendimento efficace della lingua straniera.

La didattica on-line per le lingue a mio parere è ancora lontana dall'avere a disposizione mezzi adeguati alle esigenze specifiche che, riassumendo, possono essere individuate come da un lato la necessità di ampliare le scelte linguistiche offerte per rafforzare la varietà linguistica europea (supportata in vario modo dalla UE) ed extraeuropea, per creare un "Multilinguismo Culturale" che rafforzi l'acquisizione di lingue straniere anche diverse; dall'altro la necessità di rafforzare la relazione collaborativa tra discenti della stessa lingua o di scambio tra discenti della "lingua x" parlanti la "lingua y" con discenti della "lingua y" parlanti la "lingua x". Questo può avvenire solo, a mio parere, con un cambiamento di prospettiva didattica che dia maggiore spazio a costruire una capacità di riflessione consapevole sulle strutture del linguaggio in generale e sulla comparazione tra lingue/varietà/registri delle numerose lingue a disposizione da ciascun(a) parlante; dall'altro con un investimento sulla progettazione di funzionalità nei mezzi tecnologici a disposizione volti a rafforzare la parte orale e sincrona nell'aula virtuale.

Tutto questo si può ottenere solo in una prospettiva ampia di progettualità tecnologica e di formazione delle risorse umane, che non sia di facciata, ma sia pronta a discutere e mettere in discussione modelli che possono essere sviluppati e migliorati alla luce delle nuove conoscenze della linguistica e pedagogia cognitiva.

Riferimenti bibliografici

- Bosque Ignacio, Demonte Violeta (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Büchel Christian, Glauche Volkmar, Moro Andrea, Musso Mariacristina, Reichenbach Jürgen, Rijntjes Michel, Weiller Cornelius (2003), "Broca's Area and the Language Instinct", *Nature Neuroscience* 6, 774-781.
- Cappa S.F., Donati Caterina, Moro Andrea, Tettamanti Marco *et al.* (2001), "Syntax and the Brain: Disentangling Grammar by Selective Anomalies", *NeuroImage* 13, 110-118.
- Cardinaletti Anna (2007), "L'approccio comparativo in linguistica e in didattica", *Quaderni Patavini di Linguistica* 23, 3-18; <<http://www.maldura.unipd.it/ddlcs/GeD/02cardinaletti-qp1.pdf>> (10/2014).
- (2008), "Le ragioni del comparare per insegnare le lingue", in Ugo Cardinale (a cura di), *Nuove chiavi per insegnare il classico*, Torino, UTET Università, 267-289.
- Cardinaletti Anna, Giusti Giuliana, Iovino Rossella (2012), "I vantaggi dell'approccio comparativo all'insegnamento delle lingue", in Luciano Canfora, Ugo Cardinale (a cura di), *Disegnare il futuro con intelligenza: l'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, il Mulino, 443-451.
- Cornoldi Cesare (1995), *Metacognizione e apprendimento*, Bologna, Il Mulino.
- Cortés Velásquez D.E. (2012), *Intercomprensione orale e metacognizione*, Tesi di dottorato, Università per Stranieri di Siena.
- Giusti Giuliana (2009 [2003]), *Strumenti di analisi per la lingua inglese*, Torino, UTET libreria.

- Guasti M.T. (2002), *Language Acquisition: the Growth of Grammar*, Cambridge (MA), MIT Press.
- (2007), *L'acquisizione del Linguaggio: un'introduzione*, Milano, Raffaele Cortina.
- Guțu Romalo Valeria (2005), *Gramatica limbii române* (Grammatica della lingua rumena), București, Academiei Române.
- Jackendoff Ray (1993), *Patterns in the Mind: Language and Human Nature*, New York (NY), Harvester Wheatsheaf.
- Krashen S.D. (1981), *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, Oxford, Pergamon; <http://www.sdkrashen.com/content/books/sl_acquisition_and_learning.pdf> (10/2014).
- (1982), *Principles and Practice in Second Language Acquisition*, Oxford, Pergamon; <http://www.sdkrashen.com/content/books/principles_and_practice.pdf> (10/2014).
- (1985), *The Input Hypothesis: Issues and Implications*, New York (NY), Longman.
- Moro Andrea (2006), *I confini di Babele*, Milano, Longanesi.
- Pinker Steven (1994), *The Language Instinct*, London-New York (NY), Penguin.
- Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna (2001 [1988]), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino.
- Solá Juan, Rigau Gemma, eds (2002), *Gramatica del Catalá Contemporani*, Barcelona, Empuries.
- White Lydia (2003 [1989]), *Second Language Acquisition and Universal Grammar*, Cambridge, Cambridge UP.

La qualità del corso di lingua straniera: modello e tecniche di analisi strategica¹

Giuseppe Maugeri, Graziano Serragiotto

Università Ca' Foscari di Venezia (<gmaugeri@unive.it>; <serragiotto@unive.it>)

Abstract

Designing a foreign language course involves close analysis and assessment of teaching methodology. Problems need to be identified and the most appropriate solutions found for increasing procedural quality. The aim of this article is to suggest cross language teaching tools whose aim is teaching efficiency control, monitoring the participants in the L2 teaching and learning process. An organizational concept will be developed applicable to all the aspects of teaching supervision by institutional language course providers, in the conviction that teaching quality, being closely linked to organizational quality, contributes to enhancing the learning environment.

Keywords: language teaching, learning design, learning environment, learning experience, qualitative process

1. Definire un modello di sviluppo della qualità didattica

La definizione e lo sviluppo di un modello di analisi e valutazione della qualità dei corsi di lingua straniera costituisce uno dei fattori critici di successo dell'istituzione erogatrice. Quest'ultima si configura come impresa culturale con un doppio orientamento: il cliente e la qualità del bene immateriale.

La sua strategia non si discosta affatto dal contesto e pertanto idea e realizzazione delle azioni situate, peculiari al suo target, nell'ottica del miglioramento dei servizi e della didattica.

¹ Il contributo è frutto del lavoro congiunto dei due autori che hanno concordato assieme l'impianto generale e la suddivisione in parti. Giuseppe Maugeri ha curato i paragrafi 1, 2, 3 e 4, mentre Graziano Serragiotto ha elaborato i paragrafi 5, 6 e 7.



Una tale impostazione non è solo legata ai costi dei corsi ma alla metodologia di differenziazione che testimonia quanto segue:

- a) la fase di verifica costituisce un'attività pianificata, intrinseca al processo di apprendimento dello studente;
- b) il valore del prodotto erogato presso quell'ente corrisponde a un *concept* vincente. Esso prevede un approccio organizzativo orientato sul discente che apprende la lingua straniera, migliorando e correggendo aspetti del suo percorso didattico;
- c) la fisionomia di tale modello fa sì che i processi di apprendimento e i processi di socializzazione abbiano obiettivi condivisi. In questo modo, si attuano le premesse per una condivisione di pratiche didattiche fra tutti i partecipanti al progetto didattico.

Il quadro di riferimento che ne viene fuori è quello di un'organizzazione dinamica e aperta che punta a integrare le sue componenti per trarre un vantaggio competitivo in termini di innovazione, idee e soluzioni ragionate, contestuali e intelligenti. Il valore dell'apprendimento è perciò visto come un processo circolare dove si costituiscono reti di collaborazione interfunzionali che presiedono allo sviluppo organizzativo, metodologico e didattico dei corsi in rapporto alle aspettative e alle richieste degli allievi. Il calo delle iscrizioni, al di là della contrazione della domanda del mercato delle lingue, può essere considerato proprio da questa prospettiva, ovvero l'implementazione di una strategia di marketing didattico poco attenta ad approfondire il contesto didattico e a definire le aspettative e le caratteristiche del suo target.

Al contrario, il modello operativo a carattere euristico che si prevede di analizzare, si basa sul pensiero strategico nel consolidare in ordine diffuso:

- a) una visione dell'organizzazione che agevola le persone a lavorare per un progetto comune;
- b) una visione per cui le persone crescono di valore parallelamente all'aumento del valore complessivo arrecato al cliente/studente;
- c) una visione secondo cui l'unità organizzativa è orientata alla qualità dei corsi, allo studente e al mantenimento del benessere dell'istituzione dal punto di vista strutturale, affettivo ed economico, osservando e interpretando i cambiamenti dell'offerta linguistica del mercato;
- d) i risultati sono considerati frutto di processi decisionali e didattici collettivi in cui è fondamentale il ruolo assunto dall'organizzazione nel presiedere e condurre un monitoraggio costante sulla qualità ed efficacia della didattica dei corsi di lingua stranieri della scuola.

In uno scenario di apprendimento organizzato come quello delineato, diventano essenziali i momenti di confronto fra i diversi protagonisti della

didattica dei corsi così come l'utilizzo di una ampia gamma di strumenti che permettano di focalizzarsi sui seguenti aspetti:

- a) sul valore delle competenze collettive (Bollo 2012);
- b) sugli obiettivi prioritari;
- c) sulle criticità intervenendo con delle soluzioni adeguate alle necessità di apprendimento degli allievi;
- d) sull'ottimizzazione dei tempi.

Si tratta di fattori necessari e di alta complessità progettuale che caratterizzano il comportamento dell'organizzazione nell'individuare i punti di debolezza e le possibili minacce per trasformarle successivamente in aree di forza e in parti integranti la propria operatività.

2. *Definizione e prospettive della qualità*

La qualità si applica a tutti gli aspetti della vita dell'organismo, didattici e ambientali (Butera 1990). Si tratta quindi di concepire la qualità secondo un'idea sferica diffusa a tutti i livelli di creazione dell'apprendimento; di conseguenza, l'esperienza olistica generata riguarda ogni interfaccia dell'ambiente di studio. Ne scaturiscono dei livelli di comunicazione e di interazione diversi, che fanno leva sulla costruzione delle competenze degli individui e di processo di tutte quelle informazioni necessarie ad arrecare un valore aggiunto all'esperienza di studio degli allievi.

Secondo questa prospettiva, i costrutti della qualità sono olistici e soggettivi (Hofstede *et al.* 1990; Alvesson 1996), analitici e fondati sul rapporto emozionalità-razionalità degli individui. In ogni caso, essa è compresa nell'esperienza che compiono i soggetti a partire dai punti di contatto che hanno avuto con l'organizzazione. In particolar modo, ci si riferisce a una strategia politico-economica e sociale che va coordinata, specificata e situata (Lave, Wenger 1991). Per azioni situate, perciò, si intendono degli eventi, delle proposte formative e culturali che presentano una rete di significati reali e comprensibili nel-dal contesto (Ricoeur 1978); si tesse in questo modo una relazione imperniata sulla coerenza fra macroambiente e microcontesto. Tale presupposto, conferisce identità e personalità all'Istituto (strutturale esterna, ambienti di lavoro interni) fondata sulla reciprocità (Giddens 1991) fra organizzazione degli ambienti e azioni conoscitive a scopo didattico e di apprendimento, indirizzate al gruppo di individui che partecipano al processo di utilizzo degli spazi, delle tecnologie di cui si dispone, e infine del prodotto linguistico. Quest'ultimo aspetto, poi, ricopre un ruolo rilevante per la definizione della qualità poiché da come viene presentata l'offerta linguistica si può risalire alla qualità dell'organizzazione promotrice e a numerosi aspetti che riguardano la struttura e la complessità gestionale dell'organismo; inol-

tre, i corsi di lingue rappresentano un investimento essenziale per tutti quei soggetti interessati a elaborare strategie di riconoscimento territoriale. A tal fine, basterebbe fare l'esempio della maggior parte degli Istituti italiani di cultura che, nel giro di un decennio, hanno destinato parte dei loro fondi all'organizzazione di attività didattiche (Giovanardi, Trifone 2012) come forma non estemporanea di promozione dell'organismo e come valido strumento di *fund raising* (fig. 1). Lo scopo è di costruire una sostenibilità finanziaria per la promozione di eventi culturali in un'ottica di crescita e di sviluppo (Argano, Dalla Sega 2009). Nella figura sottostante, vengono presi a modello di riferimento gli Istituti italiani di cultura, distinguendo tra quelli non operativi, vale a dire chiusi e non operanti nel contesto locale (Libia, Bagdad, ad esempio), quegli enti che, pur aperti, non presentano fra le attività di promozione linguistica, dei corsi di lingua italiana per stranieri e, infine, quegli organismi che propongono attività didattiche.



Fig. 1 - Prospetto degli 83 Istituti italiani di cultura. Nostra elaborazione



Fig. 2 - Equilibrio fra sostenibilità e investimento. Nostra elaborazione

2.1 La qualità nell'organizzazione

Si è constatato nel paragrafo precedente, come la qualità corrisponda a una precisa visione e strategia della scuola, realizzandosi nello specifico in una struttura organizzativa coesa e capace di assicurare un ritmo di apprendimento personalizzato sulla base di azioni congiunte, coordinate, strutturate e condivise fra i diversi attori. Questa tipologia di funzionamento si propone di promuovere un sistema di studio e di acquisizione della lingua che:

- a) favorisce l'integrazione come piattaforma di supporto alle finalità dell'organismo;
- b) coordina il processo di apprendimento revisionando il programma delle attività;

- c) conduce e gestisce in modo proattivo le criticità;
- d) interviene con soluzioni personalizzate;
- e) adotta strumenti di insegnamento specifici;
- f) forma ad apprendere mediante didattiche esperienziali;
- g) sostiene e crea collegamenti, scambi e azioni finalizzati a rendere effettivo e spendibile l'acquisizione.

La lettura di un simile contesto organizzativo rende manifesta la qualità in ogni ambiente dell'istituto che si rivela idoneo per innescare l'apprendimento dello studente. La qualità quindi è correlata a ogni aspetto spaziale, organizzativo e didattico agevolando così il contatto fra il soggetto erogatore e lo studente. In quest'ottica, migliorano l'aspetto relazionale e comunicativo di entrambi, i processi decisionali e di comprensione del fenomeno linguistico (fig. 3).

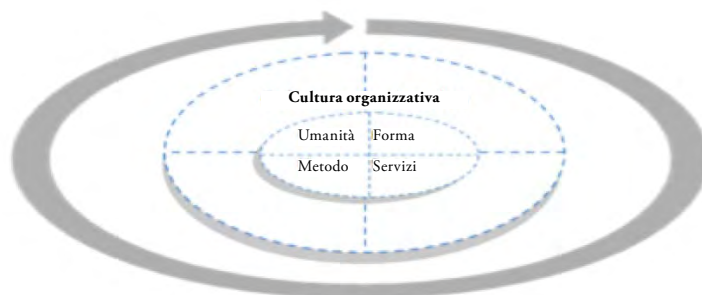


Fig. 3 - Architettura simbolica dell'organizzazione culturale.
In Serragiotto, Maugeri 2012

Da questa prospettiva, la qualità è un processo dinamico che avanza e ispira il comportamento dell'organizzazione; per questi motivi, ha una valenza sociale dal momento che può essere misurata in base al livello di socializzazione raggiunta, nonché grazie agli strumenti che misurano la soddisfazione che lo studente ha avuto nei confronti dell'esperienza di studio globale, cioè sia in fase di entrata che in uscita. Si è d'accordo così con Butera (1980) nel definire le pratiche di lavoro come una cooperazione socializzata nel contenuto e nella forma. In questo contesto, si darà spazio al valore e alle competenze dei partecipanti, in particolar modo dei docenti, strutturando di fatto dei percorsi di *engagement*, di identificazione, di costruzione dei saperi nella varietà delle sue forme che investono gli aspetti didattici ed extra didattici dei corsi.

2.2 La qualità dell'offerta culturale e linguistica

La qualità del processo di *organizing* che, come si è constatato, coinvolge tutte le sfere dell'istituzione, riguarda in misura evidente il processo di costruzione della conoscenza, per cui essa si estende anche sul livello qualitativo del prodotto intangibile. Dunque, i fondamenti della qualità dell'organizzazione

diventano visibili nelle politiche linguistiche attuate, spostando i loro significati nelle offerte culturali messe in campo come nel caso dei corsi di italiano che acquistano profondità se rivelano il nesso fra cultura dell'organizzazione e la qualità metodologica didattica dei corsi. In questo senso, un modello qualitativo riferito alla didattica dell'italiano erogata presso istituzioni come gli Istituti Italiani di Cultura deve prevedere una fase progettuale, di pianificazione e monitoraggio del fenomeno linguistico ad ogni fase del suo processo di fruizione. Si determina pertanto una struttura di sistema concepita per processi.

Pertanto, le prospettive di qualità e di miglioramento continuo dell'organizzazione si basano sull'esigenza di creare:

- a) un gruppo di docenti che sono parte vitale, gestionale ed esecutiva dell'offerta linguistica. Essi veicolano la qualità didattica del prodotto attraverso un orientamento simile e forme metodologiche personalizzate sugli stili di apprendimento degli allievi;
- b) una cultura di gruppo che si allinea ai processi di costruzione del sapere dell'organismo, aggiungendo o arricchendolo con nuovi punti di vista e definizioni. In questo modo, vengono determinate continuamente nuove situazioni di crescita collettiva;
- c) una comunità che, integrando la storia dell'organizzazione, diventa soggetto narrante di idee, di pratiche e di esperienze condivise (Schein 2000).

Dai punti sopra indicati, la comunità dei docenti garantisce l'equilibrio dell'organizzazione didattica per la centralità che essi hanno nel mantenere la qualità dei corsi, per i processi decisionali in cui ognuno è coinvolto, per le responsabilità a cui assolvono, per il fatto di esprimere professionalità differenti, per i legami forti instaurati tra pari e col target, per gli interessi e le influenze che si ricevono e danno durante le ore lavorative, per la gestione del tempo e così via.

Nel modello culturale e qualitativo di un prodotto culturale che rende visibili i fondamenti valoriali dell'organizzazione, il corpo dei docenti assume una forte rilevanza per il senso di appartenenza e un sentimento di partecipazione alla realtà organizzativa della didattica che consentirà di costituire una comunità di persone che insegnano e lavorano insieme, che condividono una cultura e una *vision* degli obiettivi e delle finalità estese a tutti i processi di apprendimento dello studente. Si viene pertanto a costituire una comunità pratica di docenti che trova nel senso e nell'azione locale dell'istituto un obiettivo e dei risultati. Questo riconoscimento nell'organizzazione presenta una forma di apprendimento continuo su scala locale. L'obiettivo che tale contributo si pone, mira invece a estendere questo senso di appartenenza alla comunità locale a un livello di riconoscimento internazionale. A tal fine, si considererà analogo all'obiettivo citato avanzare l'ipotesi di un network di docenti nella convinzione che gli assunti che lo promuovono servano a progettare un processo di formazione glottodidattica che, estraneo ai fenomeni di breve corso, risulti più incisiva e idonea all'integrazione condivisa della storia degli istituti da parte dei loro rispettivi insegnanti.

3. La gestione della qualità in seno all'organizzazione didattica

Nei prossimi paragrafi, si metterà a punto un modello di gestione e di controllo della qualità. In modo particolare, si mostreranno gli assunti su cui poggia un diverso paradigma delle qualità che va contestualizzato all'ambito organizzativo e progettato in modo integrato alla dimensione della conoscenza che si vuole acquisire.

Si delinea in questo modo un quadro di orientamento da cui gli insegnanti possono attingere al fine di confezionare nuove modalità di gestione didattica, migliorando attività e percorsi già esistenti, secondo la logica dell'equilibrio tra le esigenze psicologiche degli allievi e gli obiettivi didattico-organizzativi della scuola. Nel fare questo, i responsabili dell'apprendimento hanno il compito di gestire la qualità, assegnando ruoli chiari e affidandosi alle competenze degli individui. In questa prospettiva di indagine, la qualità è sviluppo di una cultura che alimenta le diverse aree dell'organizzazione di un pensiero analogico e induttivo, che non trascura la capacità creativa e di azione di tutti i protagonisti coinvolti nel processo di apprendimento.

3.1 Monitorare il processo di apprendimento

Analizzare e valutare il valore del prodotto linguistico consente di orientare per tempo il processo verso i bisogni dello studente. L'analisi coinvolge ogni sfera dell'organizzazione in modo da visualizzare i diversi punti di vista e il feedback sul prodotto, ridurre le criticità e migliorare la qualità che costituisce l'aspetto essenziale e differenziale di un corso di lingua dagli altri *competitors*. Dunque la qualità ha un carattere multidimensionale e si giova della valutazione *on going* del prodotto come momento collettivo, interattivo e comunicante per determinare un suo sviluppo nel processo di progettazione dell'esperienza intellettuale e di esecuzione didattica. A tal fine, la fig. 4 fa luce sulle caratteristiche distintive di questo momento di mera analisi sia per condizioni di verifica delle ipotesi di lavoro che per la circolazione delle informazioni che passano a ogni individuo che partecipa al team di vertice e si confronta con gli altri.



Fig. 4 - Circolarità dell'ambiente di valutazione. Nostra elaborazione

Si perviene così a un pensiero organizzativo più duttile e a un discorso narrativo a più voci in seno all'organizzazione, le cui componenti fondamentali fanno decadere il principio organizzativo unico e, allargando la spirale dei partecipanti sulla base dei bisogni e degli interessi della scuola, determinano rispettivamente:

- a) una configurazione organizzativa orizzontale, aperta e disponibile a integrare i vari localismi organizzativi; un simile modello di lavoro migliora la disponibilità ad ascoltare in modo pro attivo tutti i suoi membri attraverso una discussione focalizzata attorno a degli obiettivi, a un contenuto e alle azioni da sviluppare. Inoltre, un tale schema facilita la circolazione di idee e risorse tra le persone;
- b) un modello di unità organizzativa che si propone come centro decisionale la cui gestione spetta a ogni unità partecipante; in questo senso vengono accresciuti e accelerati i flussi di comunicazione, le interdipendenze fra le diverse unità organizzative preposte alla didattica;
- c) il monitoraggio costante delle performance della didattica, intendendo con essa l'accresciuta competenza comunicativa degli studenti e il progresso delle loro conoscenze parallelamente allo sviluppo della persona in termini di socializzazione, autonomia, analisi dei problemi e *problem solving*. In questo scenario, il processo di apprendimento e quello di socializzazione condividono gli stessi obiettivi, ovvero promuovere lo studente come persona e come apprendente.

Dalla figura 4, inoltre, si nota la scelta organizzativa di coinvolgere nei lavori il cliente/studente che si ritrova assieme a tutti gli altri attori. La loro presenza e interconnessione avvia un modello esperienziale di apprendimento costruttivo fuori dall'aula, i cui vantaggi per l'organizzazione sono:

- a) avere un'ottica estesa della didattica dei corsi;
- b) aumentare il momento di confronto diretto con i destinatari;
- c) accrescere l'*engagement* e il senso di responsabilità degli studenti coinvolti, migliorando la comunicazione e formando una prima rete di relazione con gli altri partecipanti in cui far passare i principi, le norme e i valori di fondo che regolano l'organismo;
- d) promuovere il target come *prosumer* di alternative intelligenti e orientate maggiormente sulle richieste degli studenti;
- e) incrementare la trasparenza e la visibilità dell'organizzazione agli occhi del suo pubblico;
- f) ottimizzare i tempi mantenendo un rispetto rigoroso.

Per lo studente partecipante, i benefici che potrà ottenere sono:

- a) aumentare il senso di fiducia dell'organizzazione;
- b) rafforzare il senso di autoefficacia grazie a una maggiore responsabilità e coinvolgimento nelle attività dell'istituzione;
- c) aumentare la motivazione allo studio della lingua;
- d) comprendere alcuni aspetti organizzativi, interiorizzarli e trasferirli ai suoi pari;
- e) avere più opportunità di dialogo con gli insegnanti e le unità direttive;
- f) stabilire una collaborazione con la scuola grazie alla possibilità di portare sul tavolo di lavoro delle risposte nuove e soprattutto delle idee vincenti.

Un modello circolare come quello descritto finora, si apre come luogo di espressione dei singoli che, nello stare insieme e nella condivisione, sperimentano una narrazione polifonica e pregnante, una progettualità condivisa e un agire collettivo che contraddistingue la cultura e lo stile di un gruppo. Un simposio della conoscenza, quindi, che necessita a sua volta di una sceneggiatura attivante forme di convivialità e strumenti specifici di comunicazione.

3.2 La dimensione fisica dello spazio lavorativo

Un fattore essenziale per dare più significatività al lavoro e massimizzare l'incontro fra i diversi attori è dato dalla disposizione dello spazio in cui avvengono gli incontri. L'ambiente deve esprimere l'idea progettuale della scuola, offrendo di sé un'immagine coordinata in funzione dei contenuti di natura teorico-operativa che si affrontano ad esempio, se l'istituto tende a essere centro o punto di un network, deve dotarsi di impianti e strumenti che rendano possibile:

- a) la mobilità degli individui;
- b) l'utilizzo di dispositivi tecnologici per favorire combinazioni partecipative di tipo *glocal*;
- c) aree di lavoro interfunzionali ai compiti e agli obiettivi della riunione;
- d) il contatto visivo;
- e) la visione dell'esterno (comfort estetico).

Ne risulta un layout interno aperto a più soluzioni di adattabilità e di manipolazione a più vie. Una simile organizzazione spaziale, perciò, è caratterizzata dalla flessibilità delle postazioni di lavoro e di *check* che sono intercambiabili e mai *ad personam*; sono ambienti standardizzati in modo da non sottolineare le differenze fra l'ufficio del direttore e quello del personale. Piuttosto, i principi che guidano l'assegnazione e il layout di tali spazi sono la funzionalità, l'adattabilità e il bilanciamento fra le dotazioni tecnologiche che dispongono e le misure ambientali che agevolano un approccio positivo al lavoro. Ciò aumenta il carattere di fruibilità e di realizzabilità degli ambienti.

Un altro aspetto importante da sottolineare è che quell'ente che adopera un approccio alle persone, deve prendersi necessariamente cura di loro. Di conseguenza, gli ambienti dovranno essere gradevoli, curati nel realizzare le forme di un paesaggio sociale che metta a proprio agio gli individui. Sono considerati un valore aggiunto tutti quegli ambienti che possiedono le seguenti caratteristiche:

- a) hanno una vista sull'esterno;
- b) sono soggetti alla variazione della luce naturale;
- c) sono regolati dal clima interno all'ambiente microclima sulla base della variazioni della temperatura esterna;
- d) presentano un arredamento non invasivo;
- e) garantiscono soluzioni acustiche confortevoli;
- f) dispongono di posizioni ergonomiche di lavoro.

Per quanto riguarda poi la distribuzione spaziale, essa dovrebbe essere efficace, snella e pronta ad accogliere il team. Come si è già detto, l'ambiente deve essere dotato di tutte le tecnologie leggere necessarie. La possibilità di utilizzo di queste ultime hanno il vantaggio di:

- a) ottimizzare la produzione e la resa di *output* immateriali, ovvero legata alla contingenza razionale del bene intangibile (prodotto linguistico);
- b) marcare una tipologia di lavoro tecnologica sostenuta dalle competenze degli individui e vicina alla forma di studio degli apprendenti.

La fig. 4 rivela da un lato un'impostazione circolare del lavoro e dall'altro un'organizzazione degli spazi funzionale a:

- a) abbattere il senso di lontananza in favore di una maggiore prossimità e vicinanza;
- b) facilitare il contatto visivo;
- c) ridurre il senso di controllo e il livello gerarchico;
- d) aumentare i flussi di lavoro col miglioramento della qualità degli ambienti, della comunicazione e della condivisione di idee e di materiali;
- e) diffondere attraverso il benessere degli spazi, l'etica dell'organizzazione.

Un simile modello di unità lavorativa e una modalità di analisi del lavoro di questo tipo valorizzano la dimensione temporale secondo due prospettive:

- a) il tempo ha una finalità produttiva per cui acquista importanza l'associazione tempo-performance;
- b) nonostante la dislocazione e la mobilità del lavoro mediate dalle nuove tecnologie (incontri via Skype, Google+, dispositivi per telefonate e conversazioni telefoniche multiple), la verifica del processo di lavoro didattico richiede la partecipazione attiva di tutti i componenti.

Una gestione degli spazi intelligente e razionale rende l'idea su che tipo di conoscenza l'organismo intenda perseguire; ne consegue che, un'attenta progettazione degli ambienti di studio e di lavoro, aumenta la realtà e l'efficacia dell'apprendimento (Paladino 2008), strutturando una conoscenza che può essere fruita e realizzata dallo studente come una necessità sociale, ancor prima che cognitiva e strumentale.

3.3 Tassonomia delle interazioni nell'attività di analisi qualitativa

Tra i prerequisiti del modello qualitativo proposto, l'ambiente ha il compito di sostenere le diverse esigenze dei partecipanti. Per questo motivo, uno spazio intelligente deve essere pensato, rivolto e mantenuto a garantire il comfort e il benessere dei protagonisti. Secondo la prospettiva di lavoro che si sta analizzando, l'organizzazione degli spazi non dovrebbe rimarcare le differenze di ruolo e le gerarchie fra gli utilizzatori; piuttosto, dovrebbe essere progettato per facilitare le pratiche e i canali comunicativi a tutti i livelli. In quest'ottica, il direttore e/o i responsabili dovrebbero fungere da mediatori fra le diverse richieste e le problematiche che emergono durante la scansione delle attività e dei progetti. Il loro ruolo è votato all'ascolto e alla comprensione delle proposte, a controbilanciare "la vita" e il benessere della sessione, a ridurre la complessità attraverso degli interventi che permettano di esprimere, oltre al punto di vista personale, la missione e la visione dell'organismo. La loro, quindi, è un'azione di ricerca, di connessione affinché ogni intervento non sia isolato, di guida all'esplorazione delle criticità al fine di poter contribuire a far esprimere il potenziale di ciascuno, giungendo così a una decisione che è il risultato dello sforzo collettivo. In questo modo, il management didattico non indica la via né impone i significati, ma, assecondando uno spirito maieutico, consolida processi riflessivi e cognitivi, relazionali e dialogici, allo scopo di indirizzare le soluzioni verso un possibile miglioramento. Dal potenziale espresso dal gruppo, occorre poi trarre il vantaggio competitivo per diffondere in ciascun membro il senso di riconoscimento, di appartenenza e di identità per il lavoro qualitativo svolto. Nello specifico, ciò farebbe leva sulla motivazione e sulla competenza dei docenti coinvolti per determinare una cultura organizzativa più profonda e operativa, indirizzata ad andare oltre i risultati di promozione linguistica. Con tale affermazione si fa riferimento alle finalità pedagogico-formative della scuola di comprendere il senso della propria missione, di adoperare gli strumenti per preparare lo studente ad acquisire delle competenze globali, a connettersi a esperienze sfidanti che gli consentano di comprendere i motivi di cosa si fa e articolare la comunicazione in modo oculato e appropriato. Dunque, le interazioni rientrano appieno in una rappresentazione reale e fisica della qualità, dal momento che esse determinano il modo in cui le persone agiscono. La fig. 5 mostra come ogni risorsa umana faccia parte di una struttura di processo che si dispiega lungo la direttrice valoriale del progetto di sé:



Fig. 5 - Circolo rappresentativo delle dinamiche valoriali dell'organizzazione.
Nostra elaborazione

Il modello sopra riportato fa luce su due aspetti relativi alla struttura interna dell'organizzazione che ha adottato un sistema valoriale di questo tipo. Il primo di questi fa luce sul dinamismo di carattere sociale che determina i meccanismi di orientamento dell'organizzazione: attitudini positive delle persone, acquisizione del metodo di lavoro, autonomia, autoefficacia e conoscenza condivisa. Il secondo aspetto, invece, è riferito alla maturità conseguita dall'organizzazione nella gestione di momenti tipici per il monitoraggio del processo educativo. Gli aspetti più evidenti sono, prima di tutto, che i valori compresi/contenuti in ciascuna porzione della torta sono il risultato di:

- a) un agire coordinato;
- b) un pensiero adattativo alle situazioni conoscitive;
- c) un linguaggio comune finalizzato a comprendere gli elementi essenziali di un evento/processo mentre si verifica;
- d) un complessivo piano strategico, attento nel monitorare anziché essere il prodotto spontaneo dell'interesse e della disponibilità di alcuni individui;
- e) la capacità di apprendimento che ispira miglioramenti continui rispetto alle condizioni iniziali.

La forma che emerge dalle ipotesi considerate è di una organizzazione didattica a rete, impegnata a implementare una progettualità e una valutazione continua intorno al processo, al rafforzamento dell'identità collettiva, al dinamismo delle idee necessarie per gestire le evoluzioni e trovare soluzioni adeguate. In questo modo, l'organizzazione trae il suo potenziale dalle in-

terdipendenze, ovvero dal riconoscimento degli individui di condividere una cultura di gruppo e di unirla all'obiettivo di conseguire dei risultati. La circolarità dei valori riportati, coglie da un lato i nessi e le corrispondenze delle interazioni nel gruppo, dall'altro trae linfa dal contatto con il mondo esterno. Un modello organizzativo simile è rappresentativo dello stato di equilibrio dell'organizzazione. Allo stesso modo, l'organizzazione didattica replica su scale diverse della catena di valore dell'apprendimento, i procedimenti di analisi e misurazione della qualità, producendo un metodo sistematico che avvicina i fenomeni didattici, li descrive attraverso un linguaggio comune e li risolve in modo più proficuo rispetto ai bisogni dei discenti.



Fig. 6 - Assetto principale del processo qualitativo. Nostra elaborazione

Una simile architettura *task-oriented* (fig. 6) aumenta il livello motivazionale e incrementa la produttività dei partecipanti. Si tratta quindi di considerare l'organizzazione non più da una prospettiva di funzionamento di tipo meccanicistico ma come sistema olistico, mentre la cultura organizzativa va interpretata come collante sociale di un organismo che investe nelle persone e nel bisogno che ciascuno ha di aver riconosciuto il proprio contributo per le prospettive di successo e di soddisfazione dello studente in uscita. Prevale l'immagine di un'organizzazione in movimento, impegnata a regolare la sua esistenza sui cambiamenti della situazione, interpretando i segni come i fallimenti alla luce del suo ruolo e operato.

La singolarità di un tale modello, inoltre, corrisponde alla sua caratteristica distintiva, vale a dire:

- a) è metafora del posto occupato dagli individui che si fanno autori e protagonisti nell'interagire con gli altri, considerati nella loro diversità ed alterità;

- b) per il conseguimento e la direzione del progetto di sé, vengono combinati continuamente i saperi alla virtuosità del ciclo dei valori sopra presentato; ne consegue che l'adozione di tali valori risulta determinante tanto per l'educazione del singolo quanto per la crescita degli altri;
- c) gli individui rappresentano il fondamento irriproducibile dell'organizzazione.

Il funzionamento del processo ingloba dunque i saperi degli individui che si aprono all'altro nella loro specificità in modo da generare un confronto che si nutre di prospettive e di competenze diverse. L'individuo si fa così portatore di un modello di convivenza costruttivo che esalta le differenze e le spiega nella molteplicità dei punti di vista.

4. Lo studente come co-produttore della qualità dei corsi di lingua straniera

La figura 4 introduce delle caselle occupate da persone che svolgono un ruolo cruciale per il funzionamento delle attività di monitoraggio curricolari ed extrascolastiche della scuola (Calvani 2011). In questa logica, allo studente è destinata l'iniziativa di stabilire una relazione fra soggetti responsabili del suo apprendimento, di prendere parte al processo decisionale e di controllo della qualità dell'organismo, di comprendere più a fondo le dinamiche dell'apprendimento che stanno alla base dell'organizzazione della didattica dei corsi. In questo modo egli è dentro l'organismo, a contatto con la materia che studia e pertanto, è teso nella realizzazione delle pratiche comunicative per riflettere e discutere su di essa (competenza metadisciplinare). In questo modo, egli supera un atteggiamento di passività per accedere a uno scenario socioculturale dove attivare un confronto, uno scambio che lo riconosce come individuo autentico, al centro di una realtà sociale di cui concorre a mantenerne il benessere. Vi è quindi un'ottica paritaria con gli altri attori e una consapevolezza critica dell'esperienza di apprendimento che essi vivono. In questo set formativo, la natura cognitiva dell'apprendimento è attivata dalla distribuzione dei saperi di ciascuno alla rete organizzativa. Ciò implica il proliferare di un'intelligenza distribuita che si rafforza in rapporto all'interazione e poi alla connessione delle persone, alla natura delle interdipendenze tra individui e contesto organizzativo (Siemens 2005). In questo scenario, organizzazione e individuo sono forma e caratteristica dell'apprendimento. In tal senso l'organizzazione diventa modello di integrazione e di guida per la progettazione di esperienze di apprendimento efficaci (Ally 2008).

Sull'altro versante, il vantaggio dell'organizzazione è di ascoltare chi è beneficiario del suo prodotto e di conseguenza può, con più facilità, modellare la propria offerta sulla base delle richieste ed esigenze dei destinatari. Dunque, l'integrazione col suo beneficiario rappresenta un'opportunità per l'organismo poiché ha l'opportunità di allineare l'offerta sui bisogni dello studente e ottimizzarla attraverso la sua valutazione e il suo contributo.

Il punto di forza di un tale processo si basa sull'assunto di considerare l'apprendimento della lingua straniera come una priorità dell'individuo di costruire senso e valore alla sua formazione (Goodman 1978). Questa proposizione di valore si traduce in spinta all'apprendimento di nuove forme di conoscenze che, mediate dai nuovi canali comunicativi, ritiene fondamentale integrare il contributo di tutti come supporto della distribuzione delle idee, progressiva estensione e miglioramento contestuale dei contenuti.

Secondo questa prospettiva, la valorizzazione e il contributo degli studenti si esplicita in esperienze di apprendimento continue nelle quali i discenti continuano a ispirare l'organizzazione sulle forme per rendere migliore il percorso didattico e la molteplicità dei suoi aspetti (materiali, risorse, connessioni, aule) in termini strategici, vale a dire di:

- a) personalizzazione dei contenuti (percorsi e finalità dell'apprendimento);
- b) fruizione: ci si riferisce alla funzionalità dei canali comunicativi e di erogazione della didattica della lingua (approcci e metodologie);
- c) adattabilità dell'apprendimento alle esigenze degli individui (risorse materiali, strumenti).

In questa prospettiva, l'allievo si diffonde nel tessuto sociale dell'istituzione (Smeriglio 2012) divenendone una componente fondamentale e necessaria per governare la complessità dell'organizzazione didattica (Montironi 2006).

5. Elaborazione di uno scenario organizzativo duttile

Nei seguenti paragrafi, verrà presentato un possibile quadro di riferimento per la gestione organizzativa focalizzata sulla fase di monitoraggio e di controllo della qualità dei corsi. Nello specifico, si prenderanno in esame la componente funzionale della leadership e le strategie di fondo per portare avanti un'iniziativa discorsiva e conviviale di confronto che, rielaborata in chiave esperienziale e flessibile, si dimostra utile per la realizzazione di un'analisi collettiva sulla qualità del processo didattico, moltiplicando punti di vista e formulando nuove ipotesi di lavoro. Ai fini di tali obiettivi, le varie tecniche proposte sono considerate come propedeutiche per lo sviluppo del processo della qualità in ambito scolastico e per l'attivazione del pensiero divergente e di atteggiamenti efficaci, secondo gli studi proposti da Ehrman (1999) e Torresan (2012). Da un punto di vista metodologico, l'utilizzo delle tecniche selezionate nei paragrafi seguenti, contribuisce a strutturare un'esperienza, divenendo supporto e guida di un approccio per processi (Mezzadri 2005).

5.1 Piano di sviluppo di briefing

Gli spazi dedicati a questo incontro formativo, di valutazione e di aggiornamento sulla qualità didattica dei corsi, acquistano rilevanza in quanto luoghi di

relazione e di confronto. Diventa indispensabile la partecipazione attiva di tutti i componenti al cronoprogramma del giorno che potrebbe essere impostato con:

- a) una ricognizione delle priorità;
- b) una strategia di sviluppo o un piano di esecuzione da discutere o approfondire in comune;
- c) un'analisi dei dati ottenuti e delle risorse;
- d) la convivenza di punti di vista differenti sulle cause;
- e) un modello di azione che risponde a criteri di efficienza;
- f) delle soluzioni collegate alle ipotetiche risposte del contesto esterno;
- g) la sintesi finale del quadro di azione e divisione chiara delle mansioni da ricoprire come individuo/gruppo per ottenere dei miglioramenti.

Perché tali momenti acquistino una valenza progettuale e pragmatica, si fa ricorso all'utilizzo di particolari strumenti nella convinzione che il successo del lavoro dipende dal pensiero ispiratore e dal modello concettuale adottato a cui corrispondono delle tecniche appropriate al mantenimento della qualità. In questa sede, si approfondiranno le tecniche utili a costruire una sequenza continua di elaborazioni e riflessioni lungo la traccia operativa e di discussione affrontata.

Non tutti i modelli di analisi si rivelano adattati a ogni contesto, motivo per cui si è deciso di proporre una gamma di strumentazioni che possono essere ritenute generalizzabili per un monitoraggio longitudinale e per gli effetti estesi a più condizioni.

5.2 La valutazione del ciclo di progetto

Il monitoraggio dell'intervento didattico avviene periodicamente o in modo routinario (Grant 1991) allo scopo di verificare il raggiungimento di determinati obiettivi quali:

- a) la regolarità di funzionamento dei processi;
- b) l'attuazione delle strategie ai fini della progressione delle competenze dell'allievo.

Un'adeguata gestione del processo di apprendimento procederà a rilevare-determinare-specificare le circostanze dei seguenti aspetti declinati all'ambito didattico, evidenziandone l'andamento, le difficoltà e le ricadute in termini di perseguimento degli obiettivi generali e specifici.

Il dispiegamento di questa analisi variegata usa la conoscenza e le competenze delle persone per produrre una comunicazione ad alta intensità in quanto coinvolge gli individui in un processo continuo e aperto di cambiamento e di acquisizione. Lo scopo è di riuscire a mettere in forma scritta e

contestuale il monitoraggio e la verifica, le regole e i dati che rientrano nel processo di lavoro. La misurazione dei relativi ambiti avvantaggia così l'organismo per il fatto di estendere tale processo a tutti gli agenti del sistema coinvolti, creando saperi e competenze (Carlsson, Stankiewicz 1991) orientati al miglioramento o allo sviluppo di nuovi livelli operativi in grado di facilitare le pratiche di lavoro, e, in linea generale, il percorso dello studente.

Da questa prospettiva, l'organizzazione trova in sé le risorse per auto-determinarsi in ragione alla propria capacità di adattamento all'esterno e in seguito all'adozione di strumenti e parametri specifici che quantificano le potenzialità di un progetto e identificano le risorse e le strategie migliori per sostenerlo. La dimensione analitica di questo momento strategico e tattico contribuisce perciò ad animare un processo interno dal carattere formativo, sociale, costruttivo, basandosi sulla comunicazione, il controllo e l'apprendimento di soluzioni e nuove azioni per giungere ad esse. Per organizzazioni di questo tipo, l'apprendimento ha un carattere continuo (Argyris, Schon 1998) e ciò caratterizza il comportamento di numerose imprese culturali e di sistemi professionali come le università (Margiotta, Balboni 2005) tese a interpretare i cambiamenti e a cercare di dare delle risposte innovative.

5.3 Presentazione delle tecniche

Le tecniche che si vogliono presentare nei successivi paragrafi si devono intendere come degli strumenti educativi e pertinenti alla progettualità di un apprendimento organizzato. Nell'ottica con cui si è analizzata l'organizzazione didattica, le tecniche che si proporranno hanno lo scopo di risultare funzionali all'attività di controllo del processo didattico, rimodulando la qualità dei percorsi attraverso nuove azioni risolutive. Queste, quindi, favoriscono lo scambio dei partecipanti per cui ciò a cui si giunge attraverso di esse, è il prodotto di questa scambiabilità, della giustapposizione di punti di vista su aspetti specifici della didattica trattata in modo aperto.

L'architettura concettuale delle tecniche rappresentate risponde allo specifico dell'educazione linguistica (Freddi 2010; Balboni 2013), finalizzata alla rimodulazione di saperi condivisi all'interno della comunità che presiede e gestisce proattivamente le complesse interfacce dell'apprendimento. Di conseguenza, le pratiche di conduzione e di monitoraggio della didattica proposte non procedono secondo una direzione logico-verticale-sequenziale, ma vanno contestualizzate nell'ambito di:

- a) una strategia cognitiva mirata a stimolare le potenzialità espressive degli attori coinvolti;
- b) una cultura partecipativa che usa tutti quegli strumenti, indicatori e parametri di controllo sulla qualità che le sono familiari per dare significato a tutte le esperienze di integrazione;

- c) di un agire insieme, spesso non lineare e faticoso, ma denso per le storie e i contenuti che fluendo, rielaborano i saperi individuali verso nuove sinergie e possibilità operative più efficaci.

Si viene pertanto a delineare una situazione di flusso costante che agisce sull'aspetto psico-attitudinale degli individui. In tale senso, le tecniche visualizzano i contenuti o rendono sensoriale la sperimentazione degli stessi, elicitando conoscenze pregresse, facilitando le associazioni, tracciando diverse vie di accesso alla comprensione e alla ricerca di soluzioni. In questa prospettiva, la qualità è un progetto divergente e trasversale all'acquisizione linguistica che si manifesta ogni volta che emergono delle criticità e si deve trovare una risoluzione (Rinvolucris 2009).

5.4 Tecniche per avviare un sistema di meta analisi delle criticità

Analogamente a quanto descritto nel paragrafo sulla metodologia di *briefing*, si proporranno in questa sede degli interventi specifici a riqualificare le fasi del processo, allo scopo di:

- a) richiamare i punti salienti della situazione da indagare;
- b) scomporre le variabili di un piano di azione;
- c) identificare le aree di intervento laddove emergano criticità;
- d) determinare le cause di eventuali interferenze emerse lungo gli sviluppi del processo di apprendimento;
- e) predisporre gli strumenti per la risoluzione risalendo ai fatti accaduti e alle competenze degli individui.

Gli strumenti di drammatizzazione selezionati nel grafico 7 consentono di seguire da vicino l'evoluzione dei diversi aspetti del fenomeno dell'apprendimento e di rielaborarlo in maniera processuale, definendo l'apporto delle singole risorse e valutarlo in termini di efficacia, flessibilità, specificità, pertinenza agli scopi. Come già detto, le tecniche ivi proposte risultano utili per effettuare un'indagine sulle criticità e i problemi reali e oggettivi sorti in riferimento all'attività didattica.

I benefici che l'organizzazione può ottenere utilizzando, in fasi di analisi e di monitoraggio del progetto, le tecniche riportate sotto, consistono nell'acquisizione di una maggiore duttilità e adattabilità agli aggiustamenti da porre per correggere il percorso in fase esecutiva e le condizioni di supporto all'arricchimento dell'apprendente. Ci si avvia pertanto a un cambiamento definendo un sistema di controllo del processo di apprendimento che punta sulle differenze qualitative delle persone espresse attraverso una fase organica di interazione e di sviluppo della conoscenza, in relazione ai tratti cognitivi e agli stili di apprendimento dei discenti. Il fine è mettere a punto delle sequenze operative che

procedono e avanzano verso la qualità diffusa e comunicata nei diversi ambienti di apprendimento. In un contesto di lavoro di questo tipo, ognuno svolge un ruolo chiaro, una funzione comprensibile ai fini degli obiettivi. In questa direzione, rientrano le tecniche della tabella sottostante poiché consentono di innescare una interazione tra i diversi ruoli che presuppone consapevolezza e rilevanza per assolvere e, nello stesso tempo, accrescere il valore degli incontri dedicati al controllo di uno stadio o dell'iter processuale.

TECNICA	SPECIFICITÀ	BENEFICI PER L'ORGANIZZAZIONE
Mappe concettuali G.O.P.P.	Rende visibile la pianificazione e l'azione. Metodo di gruppo per individuare i problemi attraverso una loro gerarchizzazione di causa-effetto.	Valuta i cambiamenti. Definizione delle fasi del progetto. Identificazione dei problemi e degli obiettivi.
Modello P.D.C.A.	Schema progettuale rende visibile in modo completo la pianificazione e l'azione, valuta i cambiamenti.	Predisporre tutti gli strumenti ritenuti adeguati per implementare con regolarità il flusso delle operazioni.
Spina di pesce	Analisi delle cause cumulative.	Mette in discussione il funzionamento del processo. Rielabora in chiave performativa le criticità.
Le 6 W	Analisi dettagliate delle cause.	Carpire le opportunità.
Sei cappelli per pensare	Di stampo orientale, si basa sul pensiero parallelo.	Definizione e soluzione collettiva dei problemi.

Fig. 7 - Metodologia di progettazione strutturata. Nostra elaborazione (G.O.P.P. - Goal Oriented Project Planning; P.D.C.A. - Plan, Do, Check, Act; 6 W - Where, When, What, Who, Why, How)

Per concludere, un sistema educativo che incorpora una simile metodologia di lavoro, sceglie di continuare ad affrontare la conoscenza con un assetto e un comportamento dinamico, propenso ad ascoltare e connettersi col proprio tessuto sociale. E tali strumenti vanno interpretati alla luce di questo diverso paradigma dell'educazione linguistica che va nella direzione di scenari sostenibili e della crescita degli individui (Normann 1985).

5.5 Modelli di gestione dei problemi: il modello PDCA e le 6W

Un comportamento organizzativo ordinato e duttile, necessita di un modello altrettanto utile e praticabile per guidare l'organizzazione a trovare la via più agile per la qualità. Di conseguenza, un atteggiamento metodologico congruo ai processi di apprendimento e di socializzazione, genera valore

alla struttura organizzativa, alle interazioni che essa effettua con il contesto in cui si trova, in ogni momento della sua vita sociale. Il modello di controllo della qualità, dunque, è espressione di un movimento dell'organismo verso la trasformazione; di un passaggio obbligato verso il cambiamento nella prospettiva di strutturare un'offerta culturale versatile e significativa per la comprensione del target e della valorizzazione dell'esperienza culturale/linguistica. La qualità, quindi, necessita di essere gestita e per questa ragione si fa riferimento a delle tecniche per monitorare il processo e l'intensità o meno della qualità presente in esso.

Uno dei *concept* caratterizzanti la qualità è assicurato dal ciclo PDCA ("plan", "do", "check", "act", fig. 10). I vantaggi che si ricavano consistono nel fatto che la gestione sarà scandita da criteri di maggiore razionalizzazione, guidando l'organismo a un'azione di ricerca per approfondire molteplici aspetti del progetto.



Fig. 8 - Modello PDCA. Nostra elaborazione

In particolare, tale strumento mira a:

- a) pianificare gli interventi (*plan*); la programmazione dell'attività devono essere scandite da opportuni criteri quali: fattibilità, coerenza e compatibilità con le risorse e gli obiettivi;
- b) a regolarizzare i flussi operativi (*do*);
- c) individuare delle risorse e degli strumenti che consentano di agire e verificare la diffusione e la comunicazione della qualità erogata (*check*);
- d) a intervenire con azioni tese a ridefinire la programmazione o gli stessi obiettivi (*act*).

La dimensione dei diversi piani di azione è espressione di:

- a) un sistema di relazione e di collegamenti delle fasi ognuna delle quali risulta interdipendente;
- b) un processo dinamico e in continua evoluzione in cui è opportuno condurre una verifica costante circa le cause e gli effetti derivanti dal processo didattico;

- c) di una logica circolare di analisi e di valutazione degli effetti (*check*), alle quali segue una risposta (*plan + do*) più precisa, in grado di correggere e superare (*act*) le criticità, le differenze, le disuguaglianze. L'applicazione del sistema di gestione considerato, posiziona l'organismo su *un continuum* di ricerca dell'efficienza e di miglioramento della qualità che, in ultima analisi, è concepita in maniera olistica e trasversale a ogni azione organizzativa sviluppata nell'arco di tempo del processo di crescita dello studente. Per riassumere, il modello in questione noto anche come *ruota di Deming*, verifica il successo di un percorso risalendo alle sue diverse fasi.

Un'altra modalità di analisi del processo di apprendimento durante la sua implementazione, è riscontrabile in uno slot di domande, sul modello anglossassone (*where, when, what, who, why*). Pur oggettivando l'argomento, tale schema mira ad esplorare in maniera analitica il processo attraverso questa griglia di domande per le quali si richiedono doti di essenzialità, concisione e chiarezza. Nello stesso tempo, tale strumento operativo consente di esaminare dettagliatamente le diverse attività che articolano il progetto: dagli attori alle metodologie generali e specifiche di intervento.

In sintesi, oltre a identificare tutti gli aspetti e le criticità del progetto-processo, l'utilizzo di questa tecnica permette in fase di analisi di:

- 1) far chiarezza sul ruolo degli attori (*chi*);
- 2) di mantenere il focus sui reali destinatari (*a chi*);
- 3) di assicurare coerenza allo svolgimento del contenuto (*che cosa*);
- 4) di focalizzarsi sugli obiettivi (*perché*);
- 5) di specificare le metodologie di intervento (*come*);
- 6) di gestire il rispetto della tempistica (*quando*).

In questo modo, ogni piano di azione (fig. 9) risulta chiaro nella sua impostazione come nei suoi aspetti tecnici, in accordo alla funzione che i diversi responsabili e/o attori svolgono nell'ambito della pianificazione/esecuzione delle fasi.

Istituto: _____ Data: _____		Analisi/controllo dell'evento didattico _____	
Chi (Who)	Descrizione degli attori	1	2
	Chi è la persona/quale team progettuale		
	Che problemi ha?		
Cosa (What)	Descrizione dei problemi		
	Quali problemi ha avuto?		
	Azioni e cause principali		
Perché (Why)	Motivazione/spiegazione dell'evento		
	Leve che hanno spinto al cambiamento		
Dove (Where)	Luogo dell'evento tattico		
Quando (When)	Modi e tempi di implementazione		
Come (How)	Modalità di risoluzione		
	Strumenti di intervento		
	Identificazione risorse		

Fig. 9 - ABC della pianificazione/analisi strategica di un evento didattico.
Nostra elaborazione

A livello macro, quindi, l'adozione di questo semplice memorandum ha il vantaggio di:

- a) facilitare il monitoraggio degli *scope of work* (scopi del lavoro);
- b) agevolare l'individuazione in tempi rapidi di tutte le criticità del macro processo;
- c) individuare le carenze organizzative didattiche e dell'intero macroprocesso;
- d) originare delle risposte finalizzate a produrre quei cambiamenti individuati come fondamentali per contraddistinguere un prodotto didattico/ organizzativo originale per il percorso, per i contenuti sempre coerenti con le aspettative del cliente che rappresentano il valore aggiunto del sistema-scuola.

La scheda che si propone invece con la fig. 10 potrebbe essere utile per un docente impegnato in una ricerca-azione, oppure dallo stesso insegnante come modalità autoriflessiva e valida ai fini di individuare non il funzionamento dell'evento tattico, quanto della organizzazione del percorso e degli effetti che, in corso d'opera, esso determina in termini di obiettivi conseguiti.

In questo modo, l'utilizzo di tale scheda consente a un docente o stagista di avere una fotografia di ciò che è successo in classe al termine di ogni lezione, di verificare l'efficacia del metodo e di riflettere sulle cause che hanno ostacolato il raggiungimento degli obiettivi iniziali. In tal modo, si potrà rielaborare un orientamento strategico del sistema didattico osservato, conferendo un'ampiezza maggiore alla progettazione didattica, in vista di un'azione più incisiva.

1. PERCORSO FORMATIVO

CLASSE _____
 LIVELLO _____
 PERIODO _____
 DURATA _____

2. OBIETTIVI DEL PERCORSO

DA RIVEDERE SÌ NO

3. OBIETTIVI DEL MODULO

DA RIVEDERE SÌ NO

4. SVOLGIMENTO

UNITÀ UDA

UNITÀ	DURATA	UDA	DURATA
1.		1.	
2.		2.	
3.		3.	
4.		4.	

4. OBIETTIVO DELLA LEZIONE

È STATO RAGGIUNTO NON È STATO RAGGIUNTO

Fig. 10 - Analisi del percorso didattico. Nostra elaborazione

L'analisi dell'attività didattica, invece, si realizza attraverso la progettazione della lezione e della valutazione su di essa. Pertanto, il modello operativo sotto dettagliato in ogni sua singola parte che certo non pretende di descrivere nella sua interezza il processo didattico, presenta un'impostazione chiara e induttiva nel far emergere rispettivamente:

- a) una riflessione sul ruolo del docente;
- b) una verifica della qualità del progetto didattico in corso, tenendo in considerazione i mutamenti e le variabili interne agli ambienti didattici e all'implementazione delle attività didattiche (Pellerei 1994);
- c) una valutazione sulla efficacia, rilevanza e coerenza del metodo applicato;
- d) le cause di un'azione didattica inefficiente durante il suo svolgimento in fasi.

Giorno _____ Ora della lezione _____ N. di studenti _____ Assenti _____						
Obiettivo della lezione _____ Area dell'apprendimento interessata _____						
Obiettivo comunicativo: DA RIVEDERE SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>						
Obiettivo lessicale: DA RIVEDERE SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>						
Obiettivo grammaticale: DA RIVEDERE SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>						
Obiettivo interculturale: DA RIVEDERE SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>						
Altro: _____						

Fase	Metodo	Strumenti	Tempi	Argomenti	Problemi	Cause
Motivazione						
Globalità						
Analisi						
Sintesi						
Riflessione						
Attività	A1: A2: A3:					

Fig. 11 - Rilevazione del processo didattico. Nostra elaborazione

Griglie come quella sopra presentata (fig. 11) potrebbero esser utilizzate da docenti per altri colleghi per condurre un progetto di ricerca-azione calato nella realtà della scuola, in linea con le indicazioni metodologiche circa la scadenza temporale e le modalità di analisi suggerite da Coonan (2001). In questo modo gli insegnanti possono verificare in maniera analitica il modello e le modalità di apprendimento effettivamente utilizzate in classe. Grazie ai dati analizzati, il docente osservatore potrà inoltre approfondire aspetti relativi alla metodologia e agli strumenti realizzati e suggerire, infine, delle ragioni educative e dei percorsi alternativi nell'ottica del miglioramento della propria prassi didattica (Nunan 1990).

5.7 Il modello G.O.P.P.

Il metodo G.O.P.P. (Goal Oriented Project Planning) si presta a essere usato in riunioni scolastiche, secondo il modello di apprendimento che si sta

definendo. Per questo carattere partecipativo, esso è orientato all'analisi dei problemi e degli obiettivi da parte degli attori principali, con lo scopo di incidere con efficacia sulla realtà sulla quale si interviene. I soggetti, dunque, esercitano un controllo costante su tutto il ciclo di analisi dell'intera gestione (Bussi 2001) del processo. L'interazione e l'integrazione dei vari punti di vista per l'articolazione dei problemi e degli obiettivi determinerà un'investigazione precisa così come l'emergere di uno schema di riferimento comune per focalizzarsi su interventi specifici. Il G.O.P.P., pertanto, premia la progettualità avanzata e il pensiero induttivo, dal momento che si risale da ciò che non funziona per poi ricavare una sua regola di funzionamento.

Le tecniche che realizzano l'idea di fondo del suddetto metodo, presentano una caratteristica comune, ossia sono tecniche di visualizzazione per il funzionamento del quale occorre una disposizione dei partecipanti a semicerchio e l'utilizzo di cartoncini colorati da apporre in fogli di carta stesi alla pareti visibili a tutti. Ciò permette al gruppo di prendere visione dei problemi emersi e di concertare delle azioni produttive in relazione agli ambiti di intervento.


Analisi dei problemi	Descrizione
	<p>In un diagramma ad albero, le relazioni di causa-effetto dovrebbero essere costruite con un movimento che va dal basso verso l'alto.</p>

Fig. 12 - Attività di diagnosi attraverso il G.O.P.P. Nostra elaborazione

Dal processo di ricerca avviato attraverso l'albero dei problemi, prendono avvio le fasi di progettazione del quadro logico che contempla la strategia e le mosse per conseguire gli obiettivi generali e specifici.

5.7 Il diagramma di Ishikawa

Dal nome dell'inventore giapponese, il diagramma di Ishikawa è noto dal 1943 anche come diagramma a lisca di pesce o di causa-effetto. Si tratta di una tecnica grafica utile nei lavori di gruppo al fine di:

- a) identificare le cause che sono all'origine di un problema;
- b) analizzare in maniera analitica il nesso causa-effetto di un determinato evento;
- c) riprogettare il processo;
- d) risolvere problemi di comunicazione nel gruppo.

Pur procedendo in maniera retroattiva, la tecnica in questione (fig. 13) ha il vantaggio di offrire una visione completa e sistemica del processo continuativo della qualità in rapporto a ciò che si è fatto e agli effetti scaturiti.

Ogni lisca ha il compito di individuare il perché in relazione ai motivi che hanno determinato uno specifico intervento. Si viene a comporre il quadro delle cause che non impedisce né inibisce i partecipanti di proporre successivamente dei suggerimenti dinanzi all'evidenza empirica dei fatti.

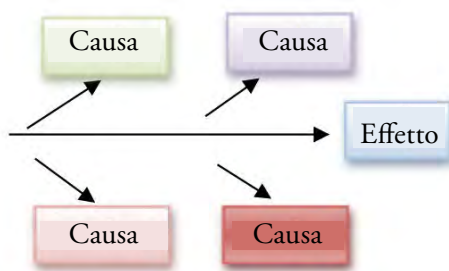


Fig. 13 - Diagramma a lisca di pesce. Nostra elaborazione

5.8 Mappe concettuali

Veloci e pratiche da realizzare, le mappe concettuali si propongono di focalizzarsi sul problema e modificare la situazione critica tracciando i suoi spostamenti, i suoi legami forti e deboli con i singoli aspetti o le cause. Criterio portante e strutturale di questa tecnica, è che le connessioni delineate seguono un andamento logico e continuativo che consolida i vari passaggi e le operazioni che sono alla radice del problema investigato.

Per essere svolte correttamente, richiedono 3 passaggi che sottolineano il movimento a più direzioni dei punti emersi, vale a dire:

- a) definire il problema;
- b) focalizzazione sul problema;
- c) effettuare connessioni.

La dimensione del cambiamento, dunque, segue una logica di connessione e di spiegazione delle cause. Ogni punto indicato è parte del problema in quanto ne è collegato, per cui si potrebbe risalire dai singoli aspetti trovati per ricomporre il problema e verificare la corretta successione delle concause che lo hanno generato.

Un'altra modalità che si presta come la prima a essere svolto in gruppo consiste nell'effettuare la ricerca della cause che stanno alla base di criticità e trovare una spiegazione. In questo caso, il problema precedentemente individuato potrà essere collegato a un obiettivo; le successive ramificazioni prospetteranno una ricerca sul senso di ciò che è stato fatto e soprattutto, l'introduzione di nuove idee, di soluzioni possibili che creeranno un movi-

mento ulteriore, creativo e dinamico nel collegare gli aspetti del problema individuati alle loro reciproche soluzioni.

5.9 La tecnica “Sei cappelli per pensare”

In un contesto organizzativo come quello analizzato, dove la conoscenza è un fattore strutturante e condiviso, si è propensi a utilizzare una tecnica di gruppo chiamata “sei cappelli per pensare”. Uno degli autori dell’articolo, ha avuto modo di verificare l’efficacia di questa tecnica “colorata” all’interno di un *focus group*, di un’azienda e del dipartimento di studi di italianistica in Corea, concludendo che tale modalità può essere estesa all’ambito didattico in forma di tecnica di controllo del processo allo scopo di:

1. analizzare gli errori e i problemi;
2. valutarne l’entità;
3. ricercare nuove idee e soluzioni.

In origine, la regola di funzionamento della suddetta modalità inventata da De Bono (2011), prevede che i componenti del gruppo assumano un atteggiamento o uno stato psicologico unanime nell’affrontare un dato problema. “Indossando” tutti insieme il cappello di un solo colore, si conquista la possibilità di ottimizzare i tempi della discussione evitando così le divisioni interne e di conseguenza, il suo ulteriore protrarsi.

Altro aspetto significativo è che la tecnica può essere utilizzata per l’insegnamento delle lingue straniere, prestandosi di fatto ai *giochi di ruolo* che contraddistinguono la *suggestopedia*. Infatti, ognuno dei 6 partecipanti, dovrà interpretare una parte al fine di essere coinvolto emotivamente nell’esamina del problema ed esprimere quel particolare punto di vista. Quindi, lo scopo della tecnica consiste rispettivamente:

- a) nel focalizzarsi sul problema reale;
- b) nell’indagarlo a tutto tondo affrontando tutti gli aspetti;
- c) nel far emergere le più disparate considerazioni regolate però da personaggi che, visto il ruolo, assumeranno una condotta costruttiva e critica nell’affrontare la criticità.

In questa direzione, la modalità dei “sei cappelli per pensare” evita domande generali per concentrarsi sui fatti concretamente accaduti.

6. Risultati attesi

L’assunzione di un orientamento strategico di questo tipo determina una serie di implicazioni che riguardano differenti livelli (organizzativo, strategico e tattico).

Piano organizzativo

- a) Un rafforzamento dell'organizzazione grazie alla diffusione di un modello circolare e dialogico dei processi;
- b) un rafforzamento della cultura dell'organizzazione;
- c) un miglioramento della qualità dei rapporti personali;
- d) un confronto più libero e un migliore scambio di idee;
- e) un rafforzamento delle competenze attraverso la circolazione delle informazioni e delle prassi lavorative;
- f) ottimizzazione dei tempi;
- g) eliminazione del personale che non funge da supporto ai processi decisionali per la definizione del valore del prodotto linguistico;
- h) creare valore all'interno del gruppo o dell'unità di lavoro;
- i) studiare e definire gli interventi da attuare per il miglioramento del sistema;
- l) processo di autorealizzazione delle persone.

Piano strategico

- a) Lo spazio è aperto e scardina i concetti di gerarchia e controllo; ciò contribuisce a una cultura organizzativa favorevole alla condivisione;
- b) la condivisione delle informazioni facilita la conversazione e l'interazione fra pari, superando barriere di tipo psico-affettivo e distribuendo fiducia a più elementi. In casi come questi, la comunicazione interna diventa più rapida, fluida e soprattutto viene affrontata *de visu*;
- c) comportamenti e attitudine costruttive, indirizzate verso gli obiettivi del gruppo;
- d) senso di appartenenza a una comunità di pratica professionale;
- e) maggiore autonomia e responsabilità del team organizzativo e di tutte le sue componenti nel perseguire una visione e degli obiettivi chiari;
- f) coordinamento sulle azioni da svolgere;
- g) processi decisionali più flessibili e adattabili al contesto.

Piano tattico

- a) Gli spazi di lavoro rappresentano luoghi di incontro fra le persone; di comunicazione e di collaborazione; in questo modo si incrementa il piacere e la produttività lavorativa;
- b) gli ambienti sono multifunzionali ai compiti e all'operatività del gruppo; non marcano nessuna gerarchia né vietano i passaggi; in questa prospettiva, gli spazi informano e raccontano in maniera continua i valori e i principi che regolano l'organismo;

- c) coordinamento;
- d) comprendere cosa, dove, come e perché agire;
- e) individuazione ed eliminazione delle criticità;
- f) trasformazione delle problematiche in aree di forza costante e coerente;
- g) ottimizzazione dei tempi;
- h) eliminazione degli sprechi;
- i) creare valore riconsiderando l'efficienza e le *performances* degli allievi;
- j) creare valore partendo proprio dal processo di analisi dei diversi percorsi e ambiti didattici.

La strategia di valore scaturita dal processo di analisi e di verifica dello stato di salute del progetto si esprime in termini di sviluppo della conoscenza, delle competenze collettive, di ricchezza relazionale e di individuazione di tutti quei fattori che ostacolavano la diffusione della qualità e la corretta distribuzione del valore culturale ai destinatari. Per le organizzazioni culturali che guardano oltre la superficie, si tratta di un modo di ridisegnare i confini facendo leva sulla varietà delle prestazioni che ogni risorsa è in grado di impiegare per la ricerca di nuove prospettive e lo sviluppo continuo e migliorativo delle attività didattiche. In quest'ottica, la ricerca della qualità genera nuove idee sul futuro in base a bisogni emergenti e specifici: in questo caso si pongono le premesse per condurre il processo verso l'innovazione.

7. Conclusioni

La consapevolezza che un'organizzazione culturale ha di *lavorare per processi* costituisce una scelta strategica finalizzata all'analisi e al controllo della qualità della proposta formativa/educativa. L'assunzione di un paradigma euristico e di un modello circolare di lavoro hanno come effetto quello di produrre dei miglioramenti specifici sulla coesione dell'organismo, aumentandone di fatto la multifunzionalità, le interdipendenze e il senso di responsabilizzazione dei diversi attori. Si acquista quindi un valore intrinseco e trasversale all'offerta linguistica che, richiamandosi ai momenti strategico-tattici dei monitoraggi e di sostegno alla didattica, diventa significativa più del valore economico ricavato dall'adesione ai corsi di lingua. Ciò trova fondamento nella convinzione che il valore reale per un'organizzazione è il risultato della capacità di combinare le competenze delle persone in quanto ciò genera *un'esperienza collettiva* di risposte che, svolte secondo una modalità collaborativa, produce valore all'insieme. Con quest'ultima definizione, si intendono dei percorsi adattivi segnati nell'ordine:

- a) da comportamenti che sono stili di essere coerenti col contesto sociale e organizzativo;

- b) da modi di appropriarsi del sapere che premiano le abilità di pensiero e le risorse didattiche di accesso alla conoscenza, facilitatrici del processo cognitivo ed emotivo dei soggetti;
- c) da attitudini al fare secondo criteri educativi ed un orientamento progettuale leggibile nell'ambito del contesto organizzativo e dell'esperienza delle persone;
- d) dalla condivisione sul funzionamento dei processi che rafforza la consapevolezza di operare nella direzione giusta per *l'organizzazione che apprende* e per lo studente;
- e) dalla condivisione degli obiettivi generali e specifici.

Secondo questa linea interpretativa, la qualità avviene e agisce su ogni spazio e in ogni momento di confronto fra gli individui che hanno una rotta precisa per mezzo di cui orientare le proprie scelte e avviare un cambiamento di senso (*sense making*). All'interno di questa cornice dialogica e narrativa, si configura un organismo vivente e vitale, votato alla valorizzazione delle persone e delle loro competenze essendo queste ultime indirizzate verso il benessere sociale, educativo, culturale ed economico del contesto, dell'organizzazione e dello studente. A tal proposito, le tecniche illustrate sono indice di come si rappresenta se stessi e di come si voglia attuare una didattica per processi con il fine di analizzare se la proposta di intervento didattico sia calibrata sul modo in cui gli allievi apprendono. Da questa prospettiva che mira a ridefinire il sistema educativo e pedagogico, lo studente costituisce l'autentico valore sociale dell'istituzione in quanto è considerato un capitale unico e distintivo come lo sono tutti gli individui la cui idea di essere cammina parallelamente alla propria motivazione ad apprendere.

Riferimenti bibliografici

- AICQ (2001), *Linee guida ISO 9004:2000, Sistemi di gestione per la qualità negli istituti scolastici per il miglioramento delle prestazioni*, Milano, TQM.
- Ally Mohamed (2008), "Foundations of Educational Theory for Online Learning", in Terry Anderson (ed.), *The Theory and Practice of Online Learning*, Edmonton, AU Press, 15-44; <<http://stoa.usp.br/fap0459/files/1073/6047/TerryAndersonEntireBook.pdf>> (10/2014).
- Alosco Salvatore (1991), *La formazione degli insegnanti: formazione iniziale e formazione in servizio in Italia e in altri Paesi della CEE*, Messina, EDAS.
- Alvesson Mats (1996), *Prospettive culturali per l'organizzazione*, Milano, Guerini e Associati.
- Amari Monica (2006), *La progettazione culturale. Metodologia e strumenti di cultural planning*, Milano, Franco Angeli.
- Argano Lucio, Dalla Sega Paolo (2009), *Nuove organizzazioni culturali*, Milano, Franco Angeli.
- Argyris Chris, Schön Donald (1998), *Apprendimento organizzativo. Teoria, metodo e pratiche*, Milano, Guerini e Associati.

- Balboni P.E. (2011 [2004]), *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, UTET.
- (2011), *Conoscenza, verità, etica nell'educazione linguistica*, Perugia, Guerra.
- (2013), *Fare educazione linguistica: insegnare italiano, lingue straniere e lingue classiche*, Torino, UTET.
- Biamonti Alessandro (2012), *Learning environment. Nuovi scenari per il progetto degli spazi della formazione*, Milano, Franco Angeli.
- Bollo Alessandro (2012), *Il Marketing della cultura*, Roma, Carocci.
- Borello Enrico, Luise M.C., a cura di (2011), *Gli italiani e le lingue straniere. Made in Italy, economia delle lingue e formazione*, Torino, UTET.
- Bussi Federico (2001), *Progettare in partenariato*, Milano, Franco Angeli.
- Butera Federico (1984), *L'orologio e l'organismo*, Milano, Franco Angeli.
- (1990), *Il castello e la rete*, Milano, Franco Angeli.
- Calvani Antonio (2011), *Principi dell'istruzione e strategie per insegnare. Criteri per una didattica efficace*, Roma, Carocci.
- Carlsson Bo, Stankiewicz Edward (1991), "On the Nature, Function and Composition of Technological Systems", *Journal of Evolutionary Economics* 1, 93-118.
- Chesbrough Henry, Rosenbloom Richard (2002), "The Role of the Business Model Incapturing Value from Innovation: Evidence from Xerox Corporation's Technology Spin-Off Companies", *Industrial and Corporate Change* 11, 3, 529-555.
- Cohen Wesley, Levinthal Daniel (1990), "Absorptive Capacity: A New Perspective on Learning and Innovation", *Administrative Science Quarterly* 35, 128-152.
- Coniglione Francesco (1991), *Realtà ed astrazione. Scuola polacca ed epistemologia post-positivista*, Catania, CUECM.
- Coonan M.C. (2001), *La ricerca azione*, Venezia, Cafoscarina.
- De Bono Edward (2011), *Sei cappelli per pensare*, Milano, Bur.
- Freddi Giovanni (2010), *Lingue: strumenti di humanitas. Studi, saggi, modelli educativi e glottodidattici, bibliografie*, Milano, EDUCatt.
- Freiburg Jerome (1998), "Measuring School Climate: Let Me Count the Ways", *Educational Leadership* 56, 1, 22-26.
- Gabrielli Gabriele, a cura di (2006), *Conoscenza, apprendimento, cambiamento*, Milano, Franco Angeli.
- Gagnér M.R. (1973), *Le condizioni dell'apprendimento*, Roma, Armando.
- Giddens Anthony (1991), *Sociologia*, Bologna, Il Mulino.
- Giovanardi Claudio, Trifone Pietro (2012), *L'italiano nel mondo*, Roma, Carocci.
- Goodman Nelson (1978), *Way of Worldmaking*, Indianapolis (IN), Hackett.
- Grant Robert (1991), "The Resource Based Theory of Competitive Advantage: Implication for Strategy Formulation", *California Management Review*, Spring, 114-135.
- Grassilli Bianca, Fabbri Loretta (2003), *Didattica e metodologie qualitative. Verso una didattica narrativa*, Brescia, La Scuola.
- Hofstede Geert, Neuijen Bram, Ohayv Daval Sanders (1990), "Measuring Organizational Cultures: A Qualitative and Qualitative Study across Twenty Cases", *Administrative Science Quarterly* 10, 286-316.
- Klotz Mary (2006), "Culturally Competent Schools: Guidelines for Secondary School Orincipals", *NASP Journal* 3, 11-14.

- Lave Jean, Wenger Etienne (1991), *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, Cambridge UP.
- Mackay Colin, Cousins Rosanna, Kelly Peter, Lee Steve, McCaig Ron (2004), "Management Standards and Work-related Stress in the UK: Policy Background and Science", *Work & Stress* 18, 2, 91-112.
- Margiotta Umberto (1997), *Pensare in rete*, Bologna, CLUEB.
- Margiotta Umberto, Balboni P.E., a cura di (2005), *Progettare l'università virtuale*, Torino, UTET.
- Mezzadri Marco (2005), *La qualità nell'insegnamento delle lingue straniere*, Perugia, Guerra-Soleil.
- Montironi Marina (2006), "Il knowledge management in una knowledge company: il caso RSO", in Gabriele Gabrielli (a cura di), *Conoscenza, apprendimento, cambiamento*, Milano, Franco Angeli, 319-330.
- Normann Richard (1985), *La gestione strategica dei servizi*, Milano, ETAS.
- Nunan David (1990), *Understanding Language Classrooms. A Guide for Teacher-Initiated Research*, New York (NY), Prentice Hall.
- Paladino Angela (2008), "Creating an Interactive and Responsive Teaching Environment to Inspire Learning", *Journal of Marketing Education* 30, 3, 185-188.
- Pellerey Michele (1994), *Progettazione didattica: metodi di progettazione educativa scolastica*, Torino, SEI.
- Ricoeur Paul (1978), "Explanation and Understanding: On Some Remarkable Connections among the Theory of the Text, Theory of Action, and Theory of History", *The Philosophy of Paul Ricoeur: An Anthology of His Work*, Boston (MA), Beacon Press, 149-166.
- Rinvoluti Mario (2009), "The Inevitability of Student Creativity", *Synergies Europe* 4, 167-172.
- Schein E.H. (2000), *Cultura d'azienda e leadership. Una prospettiva dinamica*, Milano, Guerini e Associati.
- Serragiotto Graziano, Maugeri Giuseppe (2012), "Nuove coordinate per lo sviluppo degli Istituti italiani di cultura in ambito organizzativo", *ITALS* 10, 29, 93-126.
- Siemens George (2005), "Connectivism: A Learning Theory for the Digital Age", *International Journal of Instructional Technology & Distance Learning* 2, 1, <http://www.itdl.org/Journal/Jan_05/index.htm> (10/2014).
- Smeriglio Donatello (2012), *Il cervello connesso*, Milano, Franco Angeli.
- Sutherland Louise (2002), "Developing Problem Solving Expertise: the Impact of Instruction in a Question Analysis Strategy", *Learning and Instruction* 12, 155-187.
- Torresan Paolo (2012), "Il modello motivazionale dell'Analisi Transazionale quale frame per osservare e valutare percorsi educativi e formativi", *Formazione & Insegnamento* X, 1, 11-16.
- Ziegenfuss James (1995), "Are You Growing Systems Thinking Managers: Use a System Model to Teach and Practice Organizational, Analysis and Planning, Policy and Development", *Systems Practice* 5, 5, 509-527.

Terza età e educazione linguistica. Narrazione e letterature come spazio per la memoria, la saggezza e la creatività

Maria Cecilia Luise

Università degli Studi di Firenze (<mariacecilia.luise@unifi.it>)

Abstract

People, all over the world, are getting older and older: older adults are an increasingly important part of society, even though they are often discriminated against and simply considered weak and unproductive. In fact, psychological and neurobiological medical research has proved that changes occurring in the minds and brains of older adults do not simply imply losses, but also modifications that allow self-adaptation to physical aging; at the same time geragogy has highlighted the fact that older adults have great growth and educability potentialities. Yet, the educability of the elderly is based on the psychological and neurological characteristics of age: it is worth giving past and autobiographical memory, creative skills and wisdom the opportunity of growth through the study of languages and literature as a cultural and intercultural challenge, as well as through the autobiographical method.

Keywords: *third age, older adults' brains, language teaching, languages and literature, autobiographical method*

Introduzione

Uno dei dibattiti culturali di questi ultimi anni, del quale si trova testimonianza anche sulla stampa nazionale, oltre che nei contesti accademici e scolastici, riguarda il valore della cultura umanistica nel mondo d'oggi e le possibilità di occupazione di chi ha compiuto studi di tipo letterario, umanistico, classico. Riteniamo che chi fa studi linguistico-letterari di ambito umanistico possa e debba applicare le competenze acquisite anche in campi



di studio e professionali finora poco o per nulla esplorati. In questo saggio presenteremo uno di questi campi di ricerca e di prassi, l'educazione linguistica e letteraria destinata ad un pubblico di anziani, declinando il tema non tanto per un lettore glottodidatta, quanto per uno studioso di ambito umanistico-letterario al quale la glottodidattica può dare nuovi spazi di studio e applicazione, e, nello stesso tempo, dal quale la glottodidattica può ricevere contributi fecondi.

Un simile obiettivo ci porta a delineare un inquadramento generale dello stato dell'arte delle caratteristiche neurobiologiche e psicologiche della terza età e dell'educazione linguistica degli anziani, a partire dalle quali il glottodidatta può sperimentare e applicare modelli e tecniche di insegnamento delle lingue, mentre l'umanista può ritagliarsi un ambito di studio e intervento in campi quali l'educazione letteraria e il metodo narrativo.

1. Chi sono gli anziani?

La popolazione mondiale è sempre più vecchia, e il fenomeno riguarda in particolar modo i paesi del primo mondo, Italia in testa. Gli anziani sono una parte sempre più consistente della società odierna, e pongono questioni nuove relative alla demografia, al welfare, alla salute, al sistema pensionistico, all'intergenerazionalità, alle opportunità per tutti di essere non soltanto parte della società, ma soprattutto di essere parte attiva e consapevole della società.

La nozione di "terza età" o anzianità è complessa, e non può essere ridotta solo ad una questione anagrafica: ruota infatti attorno a fattori biologici ma anche psicologici e sociologici. Accanto all'*età anagrafica* possiamo infatti considerare un'*età biologica* legata alla longevità dell'organismo, un'*età psicologica* legata alle capacità psichiche e cognitive, un'*età sociale* legata al rapporto dell'individuo con l'ambiente e le persone che lo circondano (Birren, Cunningham 1985).

L'invecchiamento può essere definito come una serie di processi che portano alla riduzione progressiva della riserva funzionale, che dipende da fattori sia genetici sia ambientali, e la persona anziana all'interno di questi processi complessi attraversa diverse fasi di sviluppo, in un percorso lungo e differenziato.

Nella definizione di anziano un primo aspetto da considerare è quando inizia l'età anziana: non è facile stabilire quando una persona entri indiscutibilmente nella terza età, concetto sul quale influisce, oltre all'atteggiamento degli altri e della società spesso costruito su stereotipi, anche la percezione di sé che la persona possiede.

In questo quadro sfaccettato, possiamo comunque fare nostra una considerazione: secondo i principali istituti statistici italiani ed europei, il limite dell'età adulta è 64 anni, con la conseguente entrata nella vecchiaia a 65 anni.

Un secondo aspetto da considerare è la suddivisione dell'età anziana in fasi con caratteristiche diverse. Le scienze sociali distinguono 3 categorie di persone che hanno superato l'età adulta: incipienti (dai 58 ai 64 anni); giovani-vecchi (dai 65 ai 74 anni); anziani (oltre i 74 anni).

Possiamo quindi concludere che la terza età viene fatta iniziare di solito a 65 anni, e che da quell'età in avanti l'individuo, lungi dall'essere "arrivato" ad uno stadio conclusivo e stabile della vita, continua ad evolversi attraverso diversi passaggi.

2. *La percezione degli anziani nella nostra società*

Da lungo tempo il processo di progressivo invecchiamento della popolazione dei paesi occidentali viene percepito come un problema, invece di essere considerato come una grande conquista, conseguenza e parte di una serie di trasformazioni e processi di sviluppo della medicina e dell'economia, della politica e della cultura.

Oggi gli anziani sono oggetto di una discriminazione in base all'età che coinvolge pregiudizi sia sulle loro capacità e caratteristiche psicologiche, sia sul loro ruolo e il loro contributo all'interno della società. Vincere questi pregiudizi significa mettere in atto azioni politiche, sociali e culturali che vadano oltre la visione dell'anziano solo come portatore di bisogni per riconoscere, invece, il valore aggiunto che può dare alla società la sua partecipazione attiva, partecipazione che richiede l'accesso agli strumenti che permettono la comprensione e l'adattamento al mondo che lo circonda.

Sull'onda degli studi e delle riflessioni che negli ultimi anni sono stati compiuti attorno ai concetti di Educazione Permanente, di *Lifelong Learning* e *Lifewide Learning*, riteniamo che il campo delle proposte formative per la terza età sia fondamentale per dare risposte ad una fascia di popolazione quale quella anziana, che chiede servizi piuttosto che assistenza.

La formazione e l'istruzione sono il requisito fondamentale per affrontare un mondo in continua evoluzione e sempre più complesso: la loro principale finalità è la promozione di una *cittadinanza attiva*, intesa in termini di partecipazione, coinvolgimento e impegno nella vita sociale, di conoscenza dei propri diritti e di esercizio dei propri doveri. Declinare il concetto di cittadinanza attiva in competenze è un primo passo verso una progettazione educativa che vada nella direzione di favorire l'esercizio della cittadinanza stessa (Luppi 2008, 79). Tra queste competenze sono centrali quelle linguistiche e quelle interculturali e sociali.

La sfida sulla quale intendiamo riflettere riguarda in generale la formazione e l'educazione delle generazioni più anziane, in particolare le potenzialità della formazione e dell'educazione linguistica e letteraria.

3. *Pedagogia, andragogia e geragogia*

Se l'essere umano è caratterizzato dall'*educabilità* intesa come predisposizione e capacità di apprendere (Luppi 2008), queste caratteristiche non si esauriscono, come si è pensato per lungo tempo, con il tramontare dell'infanzia e della prima giovinezza, ma perdurano per tutta la vita.

L'età evolutiva di conseguenza non si limita ai primi anni di vita per poi esaurirsi, ma dura per tutto l'arco della vita in un processo di sviluppo continuo la cui principale finalità è l'adattamento alle sempre mutevoli condizioni e alle situazioni interne ed esterne alla persona; allo stesso modo, anche la predisposizione ad apprendere perdura tutta la vita, in un complesso intreccio di legami tra apprendimento e sviluppo.

All'interno di questo quadro concettuale, accanto alla tradizionale disciplina della *pedagogia*, che presuppone ci sia un'età dello sviluppo definita e finita, è nata la disciplina dell'*andragogia*, intesa come educazione dell'adulto, basata sul principio che non esiste un unico periodo di sviluppo evolutivo: l'individuo mantiene per tutta la vita potenzialità di crescita e il discente adulto ha precise caratteristiche cognitive e psicologiche, diverse in buona parte da quelle dei bambini e dei giovani, caratteristiche che devono essere tenute in conto per la definizione di approcci, metodologie didattiche ed educative, e tecniche a loro rivolte.

L'andragogia, così definita per la prima volta nell'Ottocento ma solo negli ultimi decenni posta come scienza accanto alla pedagogia, ha dato vita a sua volta ad una branca definita *geragogia*.

Il termine nasce in ambito geriatrico, quindi medico-assistenziale, ed indica "quella branca gerontologica interdisciplinare che, in analogia alla scienza pedagogica, presiede a quell'insieme d'insegnamenti, il cui apprendimento e la cui attuazione dovrebbe condurre al fine ultimo di una vecchiaia vitale e attiva" (<<http://www.geragogia.net/geragogia/educazione.html>>, 11/2014), per poi applicarsi in altri campi, compreso quello didattico ed educativo.

L'educazione della persona anziana ha lo scopo di permetterle di adattarsi a condizioni di vita in continua evoluzione e che creano sempre nuovi bisogni, sviluppando, attraverso azioni educative e formative rispettose delle caratteristiche del discente, la spinta verso un'ulteriore realizzazione di sé e verso l'arte di invecchiare con successo, cioè di invecchiare mantenendo una buona forma fisica, un buon funzionamento mentale, un attivo impegno sociale.

3.1 *L'invecchiamento di successo o successful aging*

Il concetto di *successful aging* viene elaborato da Rowe e Kahn (1998), come risposta alle domande che i due si erano posti su come evidenziare gli aspetti positivi della vecchiaia. Alla base dell'invecchiamento di successo ci sono tre fattori principali: la prevenzione di malattie e disabilità, il mantenimento delle capacità cognitive e dell'attività fisica, lo svolgimento di attività produttive e/o sociali. Secondo gli studiosi che si sono occupati di *successful aging*, se nell'invecchiamento di successo hanno un ruolo fondamentale la dignità, l'autonomia, le relazioni sociali e affettive, l'assenza di sofferenza, non necessariamente si invecchia con successo solo in assenza di malattie, ipotesi irrealistica visto che esse sono una parte inevitabile della senescenza.

Il concetto parte dalla considerazione che invecchiare è l'obiettivo di tutti gli esseri umani, e sottolinea che l'invecchiamento di successo non è l'imitazione o la continuazione della gioventù, anzi, considera la continuità e la stabilità come fattori di insuccesso, che negano la necessaria evoluzione dell'essere umano lungo le diverse stagioni della vita.

Vaillant (2002) definisce l'invecchiamento di successo invecchiamento "sano", durante il quale l'anziano può avviarsi alla creatività, approfittando del tempo libero dal lavoro e dando importanza allo sviluppo intellettuale e sociale: infatti, il tempo ricreativo rappresenta una parte indispensabile dell'invecchiamento di successo.

3.2 Parole chiave dell'educazione degli anziani

Educabilità

L'andragogia e la geragogia hanno alla base l'idea che non esiste un limite cronologico all'educabilità dell'essere umano. Anche l'anziano quindi ha un potenziale evolutivo che gli permette di apprendere e di essere educato. La percezione degli ampi margini di crescita che ancora caratterizza la personalità e la mente dell'anziano può fornire un potente motore motivazionale verso le attività educative e formative.

Gratuità

L'anziano, ormai fuori dalle dinamiche competitive e carrieristiche del mondo del lavoro, senza necessità di certificazioni formali o di titoli legali di studio, con la possibilità di concentrarsi sulle proprie inclinazioni personali, può concedersi il lusso di avvicinarsi ad una esperienza formativa in modo gratuito, senza finalità meramente strumentali, ma per il piacere di imparare, per il gusto di rispondere ad una sfida personale, per arricchire la propria vita con nuove esperienze. Questo carattere gratuito dell'educazione degli anziani, che non esclude la compresenza di spinte strumentali quali "imparo una lingua straniera per poter viaggiare all'estero" o di interesse al raggiungimento di buone valutazioni finali, non solo ha un potenziale motivante molto forte, ma permette di liberare le caratteristiche più personali e creative dell'individuo in funzione della crescita formativa.

Libertà

L'età anziana è caratterizzata dal "tempo liberato", liberato dagli impegni pressanti della famiglia da accudire, dai tempi strutturati del lavoro, dalla ricchezza di relazioni sociali che il ruolo produttivo comporta. È un

tempo che spesso viene vissuto come “vuoto” dall’individuo, che si percepisce inattivo e si isola, e dalla nostra società, che sopravvaluta il ruolo produttivo delle persone: proprio per questo il “vuoto” va riempito con la partecipazione ad attività sociali, educative e formative. Il “tempo libero”, sinonimo di tempo svuotato di senso, va considerato invece un dono in grado trasformare l’età anziana in “età libera”. La dilatazione del tempo libero fa sì inoltre che non ci sia più la percezione tipica degli adulti che “il tempo è denaro” e che quindi ogni istante dell’attività formativa debba essere sentito come altamente produttivo, e ciò permette tempi per l’apprendimento più distesi e meno concitati, favorendo, accanto alla tradizionale didattica in aula, le attività di autoformazione.

Socialità e intergenerazionalità

La solitudine e la mancanza di strumenti per comprendere il mondo delle generazioni più giovani sono rischi tipici della vita dell’anziano. Il carattere sociale delle attività proposte all’interno delle iniziative formative e il contatto con persone di età diverse devono caratterizzare l’educazione degli anziani coinvolgendoli “in esperienze educative che favoriscano l’attivazione di dinamiche comunicative e di processi di apprendimento cooperativo” (Luppi 2008, 95).

4. Caratteristiche evolutive della terza età

Gli anziani subiscono il diffuso pregiudizio che con l’avanzare dell’età tutte le capacità psichiche, intellettive, sensoriali, fisiche possano solo deteriorarsi e diminuire. In realtà queste capacità subiscono sicuramente dei cambiamenti, ma non necessariamente questi comportano solo esiti negativi, deprivativi, deteriori: l’evoluzione della persona anziana è una ulteriore tappa di sviluppo, finalizzata all’adattamento alla naturale riduzione progressiva delle riserve funzionali; il naturale declino di alcune facoltà e di alcune capacità legato all’età viene infatti, nell’invecchiamento fisiologico e non patologico, compensato da un’evoluzione delle strategie di *problem solving*, delle modalità di relazione con il mondo e con gli altri, della percezione di sé, dei propri bisogni e della propria biografia.

Le differenze rispetto ai giovani non stanno nella capacità di apprendere nuove nozioni, ma nelle modalità di farlo; sono ormai superate le concezioni sul limite temporale della neurogenesi e sulla perdita irreversibile e debilitante di memoria degli anziani: la capacità di generare neuroni si mantiene a tutte le età e la naturale involuzione di questa capacità che appare verso i settant’anni viene compensata per un tempo molto lungo (anche fino ai novant’anni) dalla plasticità e dalla ridondanza che caratterizzano il cervello umano, così come la naturale decadenza di alcune parti della memoria, in

particolare della memoria di lavoro, possono essere naturalmente compensate al punto da non far percepire differenze nelle performance legate ai ricordi tra giovani e anziani che hanno mantenuto la mente in esercizio per tutta la vita.

4.1 *Teorie sull'invecchiamento*

Le teorie sull'invecchiamento si sono sviluppate all'interno di diversi campi di studio, dalla genetica alla medicina, dalla biochimica alla psicologia, ricordiamo solo la *Teoria psicosociale dello sviluppo* di Erickson (1999), la *Teoria dell'attività* di Havinghurst (1963), la *Teoria degli stadi di sviluppo* di Schaie (1977), la *Teoria del disimpegno* di Cumming e Henry (1961). Non è questa la sede per una loro rassegna precisa, qui accenniamo soltanto, per i fini di questo saggio, ad alcuni punti che accomunano le più recenti ricerche in merito:

- l'idea di base che si cresce per tutta la vita;
- la dimostrazione dell'esistenza di meccanismi anche molto sofisticati per mantenere l'efficienza del sistema cognitivo in situazione di decadimento fisiologico di alcune funzioni;
- il ruolo centrale per l'anziano dell'esperienza pregressa e della memoria storica e autobiografica nel comprendere e confrontarsi con il mondo attuale e per leggere quello che accade intorno a sé;
- l'importanza della saggezza e il suo legame con le notevoli capacità creative che l'anziano possiede.

Di seguito riprendiamo quella che oggi è una delle teorie più accreditate sull'invecchiamento, la *prospettiva dell'arco di vita*.

4.2 *La prospettiva dell'arco di vita e il baltesiano modello SOC*

La prospettiva dell'arco di vita dei Baltes (Baltes M.M., Baltes P.B. 1990) è una teoria che fornisce una concezione positiva dell'invecchiamento visto come un processo:

- che fa parte dello sviluppo ontogenetico dell'essere umano,
- che è caratterizzato da eterogeneità, variabilità, plasticità,
- che è influenzato da un gran numero di fattori interni ed esterni all'individuo,
- che per tutti questi motivi va affrontato da una prospettiva interdisciplinare.

Le caratteristiche indicate dai Baltes implicano che l'invecchiamento comprenda, come qualsiasi altra età dello sviluppo umano, una presenza concomitante sia di perdite sia di guadagni: questo non vuole però incentivare visioni "ingenue" dell'anzianità, soprattutto di quella avanzata, e quindi non si nega il fatto che nella vecchiaia le perdite possano comportare situazioni svantaggiose per l'individuo e che il declino fisico sia una realtà da accettare e dominare.

La teoria della prospettiva dell'arco di vita e la centralità dell'idea dell'invecchiamento come compresenza di massimizzazione dei guadagni e minimiz-

zazione delle perdite è alla base del modello baltesiano per un invecchiamento di successo detto SOC: Selezione, Ottimizzazione, Compensazione.

Il primo processo, la Selezione, agisce sugli obiettivi di sviluppo che la persona si ripromette di perseguire, ed è influenzato da elementi contestuali, quali per esempio il tempo a disposizione o i mezzi che si possono utilizzare, e da elementi legati alla storia personale, ai valori scelti come rappresentativi di se stessi, alla cultura di appartenenza; è un processo che permette all'individuo di concentrare le sue energie su specifici e circoscritti ambiti, eliminando tutto quanto viene ritenuto superfluo o poco importante.

Una volta selezionati gli obiettivi, l'Ottimizzazione permette di valorizzare al massimo le risorse disponibili al fine del loro raggiungimento, sfruttando fino in fondo le capacità residue.

Qualora le risorse siano insufficienti o compromesse, il processo di Compensazione porta o al ridimensionamento e alla revisione degli obiettivi, o allo sfruttamento di risorse diverse, di riserva, anche esterne all'individuo.

La terza età nei citati studi baltesiani è dunque un periodo della vita nel quale entrano in gioco le capacità e le caratteristiche sviluppate in precedenti età: abilità e strategie che possiamo definire "di riserva", mai utilizzate fino in fondo, e conoscenze, esperienze, valori che definiscono il Sé.

Dal punto di vista psicologico, il Sé e le caratteristiche della personalità nella vecchiaia subiscono ben poche riduzioni e danni, e quindi possono costituire una solida base per mantenere l'integrità dell'Io, per affrontare momenti di stress, per liberare energie e potenzialità fino a quel momento inespresse, quali per esempio quelle creative.

Dal punto di vista cognitivo nella vecchiaia i meccanismi "fluidi" della mente, quelli che costituiscono l'hardware del cervello, decadono, ma vengono compensati da elementi del software della mente, e in particolare dall'esperienza e dalla saggezza.

4.3 Intelligenza cristallizzata, memoria, creatività e saggezza

L'invecchiamento quindi presuppone cambiamenti neurologici, psicologici e cerebrali. Qui ricordiamo brevemente solo pochi fenomeni essenziali, sottolineando comunque che i processi di invecchiamento sono soggetti ad una grande variabilità interindividuale e che l'invecchiamento è un processo multifattoriale nel quale interagiscono in modi diversi fattori biologici, psicologici e ambientali.

Nelle persone anziane in generale c'è un declino della velocità di ri-elaborazione e di esecuzione di compiti mnestici (Amoretti, Andreani, Dentici, Cavallini 2004, 21), ma la memoria non decade in maniera uniforme: nell'invecchiamento non patologico c'è un peggioramento di funzionamento della memoria di lavoro e a breve termine soprattutto in compiti di rievocazione e recupero, mentre viene conservata la memoria autobiografica e la memoria a lungo termine per eventi lontani (Albanese, Cristini, Porro 2010). Nell'ese-

cuzione di compiti mnestici da parte degli anziani inoltre ha una grande influenza il contesto: le prestazioni eseguite in ambienti ecologici per esempio, sono migliori e paragonabili a quelle di soggetti giovani.

Riguardo all'evoluzione dell'intelligenza, riprendiamo la distinzione tra intelligenza fluida e intelligenza cristallizzata elaborata da Raymond Cattell e John L. Horn negli anni 1970-1990. Cesa Bianchi scrive al riguardo:

L'intelligenza cristallizzata riflette l'effetto dell'acculturazione; essa si riferisce all'insieme delle conoscenze diffuse in un ambiente che l'individuo è riuscito ad acquisire, all'esperienza compiuta nel corso della vita, alla capacità di comprendere i messaggi che vengono comunicati, alla capacità di giudizio e ragionamento nelle situazioni quotidiane. Abilità associate all'intelligenza cristallizzata intervengono nella formazione di concetti, nel ragionamento, nel giudizio sociale, nella scoperta di analogie e nella costruzione di associazioni. Varie ricerche documentano che l'intelligenza cristallizzata non declina fino ad età molto avanzata, anzi può migliorare con l'età per l'effetto cumulativo dell'esperienza acquisita dall'individuo. L'intelligenza fluida fa riferimento ad abilità non trasmesse dalla cultura, e riguarda, per esempio, il riconoscimento delle relazioni spaziali o il ragionamento induttivo, risente delle condizioni cerebrali e il suo declino inizierebbe, secondo alcuni fra i 40 e i 50 anni o, secondo altri, verso i 65 anni. (2013, 18)

E sono proprio la conservazione e il miglioramento dell'intelligenza cristallizzata, intelligenza che permette di fronteggiare nuove situazioni con l'aiuto dell'esperienza e di scoprire nuove analogie e associazioni di concetti che appaiono dissimili, che fanno in modo che nella terza età la saggezza e la creatività diventino risorse preziose per l'anziano.

La creatività, una volta attribuita solo ai bambini e agli artisti, è invece presente in tutti e per tutta la vita: nell'anziano sono da una parte la gratuità e la libertà dell'apprendimento (cfr. par. 3.2) e dall'altra il mantenimento e lo sviluppo dell'intelligenza cristallizzata che permettono una nuova stagione creativa. La creatività nella terza età è distaccata dalle pressioni sociali, permette di mantenere un ruolo partecipativo a livello socio-culturale, si nutre delle esperienze vissute e dell'equilibrio interiore raggiunto con l'età, migliorando le possibilità di adattamento ai cambiamenti ambientali: l'invecchiamento di successo è anche un "invecchiamento creativo", che però deve trovare "luoghi creativi" sia fisici sia immateriali per essere realizzato (Bresolin, Gallucci, Minello 2007, 121), quali per esempio esperienze di comunicazione e di relazione, attività legate all'arte e alla letteratura.

Infine, è una creatività lontana dall'idea impressionistica della pura intuizione, del pensiero totalmente divergente, per essere invece frutto del pensiero misto in parte divergente e in parte convergente, in stretta relazione con la saggezza.

La maturità infatti comporta il potenziamento della capacità mentale di sfruttare le esperienze acquisite e di risolvere problemi complessi basan-

dosi sul riconoscimento di modelli cognitivi sviluppati nelle età precedenti: è quello che Goldberg (2005) chiama “il paradosso della saggezza”, concetto che viene di norma associato alla vecchiaia. Nel suo modello la saggezza è un’expertise che permette di “vedere attraverso le cose” attraverso il prisma dell’esperienza, cioè di riconoscere modelli cognitivi già sperimentati e di applicarli in situazioni nuove, in un’attività creativa che coinvolge entrambi gli emisferi cerebrali.

5. *Le lingue straniere nella terza età*

Se nel concetto di invecchiamento di successo sono elementi fondamentali il mantenimento delle capacità cognitive e lo svolgimento di attività sociali, è chiaro come e perché impegnarsi nello studio di una lingua possa essere uno strumento per raggiungere e vivere una vecchiaia creativa, “saggia” e sana.

Gli ultimi decenni hanno portato allo sviluppo di società sempre più complesse, all’interno delle quali le richieste riguardanti le competenze linguistiche e interculturali connesse alle lingue straniere sono andate moltiplicandosi e diversificandosi, espandendosi al di fuori dei tradizionali confini scolastici, adattandosi a nuovi bisogni e nuovi ruoli.

Da una parte abbiamo una società complessa, nella quale la mobilità delle persone, delle idee, degli oggetti e la diffusione dei mezzi di comunicazione portano all’interno di ogni casa, nelle piazze, nelle strade e nei contesti sociali di incontro individui e lingue straniere. Dall’altra abbiamo una parte sempre più consistente della popolazione, gli anziani, che, grazie ai cambiamenti socioculturali degli ultimi decenni e al continuo miglioramento delle condizioni di salute ed autonomia personale connesse all’avanzare dell’età, sono presenti e partecipi in luoghi e situazioni che richiedono competenze linguistiche e interculturali: gli anziani di oggi viaggiano molto più di quelli di un tempo, utilizzano strumenti informatici, sono coinvolti in attività sociali, ricreative, di volontariato e associazionismo che li mettono in diretto contatto con lingue e culture “altre”.

Le linee di una *glottodidattica geragogica* sono ancora poco diffuse, così come le esperienze di insegnamento delle lingue ad anziani sono meno documentate rispetto a quelle rivolte a bambini o adulti. In ambito italiano alcuni lavori sono stati fatti all’interno delle Università della terza età (tra i quali Balboni 1996), a livello italiano ed europeo, alcune esperienze sono state premiate negli ultimi anni all’interno del “Label Europeo per progetti innovativi nell’insegnamento e nell’apprendimento delle lingue” (<<http://www.programmallp.it/labeleuropeolingue/>>, 10/2014), mentre altre esperienze sono rintracciabili tra quelle realizzate dalla Rete europea *Learning in later life*, che promuove l’educazione degli over 50 a livello accademico, rete alla quale aderiscono istituzioni di tredici paesi. Sempre a livello europeo, un progetto interessante per la mappatura di esperienze di insegnamento delle lingue ad anziani in molti pa-

esi europei e per l'ideazione di un quadro metodologico e didattico è il progetto sviluppato all'interno del Programma Socrates Grundtvig *Language Course Teaching Methods for Senior Citizens* (<http://eacea.ec.europa.eu/llp/projects/events/february_2008/documents/sll.pdf>, 10/2014). Infine, uscendo dal contesto europeo, ricordiamo soltanto il Progetto *Analysis of Second Language Training Programs for Older Adults in Canada, 2007-2008*, pubblicato dall'*Institute for Life Course and Aging* dell'Università di Toronto.

Gli studi relativi alle modalità di insegnamento e apprendimento delle lingue da parte degli anziani sono per lo più concentrati sulla confutazione del concetto di "periodo critico" per l'acquisizione linguistica che risale a Lenneberg (1967), inizialmente esteso all'età subito successiva alla pubertà, per poi essere ampliato a tutte le età dell'uomo (Singleton, Lengyel 1995), e su elementi specifici quali l'acquisizione degli aspetti fonetici (Bongaerts 1997; Hakuta 2001; Hakuta *et al.* 2003), la memorizzazione (Scott 1994), il ruolo delle caratteristiche individuali dell'apprendente (Dörnyei, Skehan 2003; Munoz 2006) e l'influenza nella didattica delle lingue delle limitazioni sensoriali tipiche dell'età avanzata (Thonn 2005).

In questa sede non intendiamo approfondire i temi di cui sopra, solo accennati allo scopo di rappresentare l'articolazione del tema della glottodidattica geragogica, ma sottolineare due aspetti dell'educazione linguistica che possono arricchirsi del contributo non solo dei glottodidatti, ma anche degli umanisti.

Le lingue possono dare un ulteriore valore se il loro studio non è limitato agli aspetti meramente strumentali dello sviluppo delle competenze comunicative, ma è collegato alla narrazione e alle letterature in quelle lingue, intese non come storia della letteratura, ma come forma di comunicazione, prodotto ed espressione della comunicazione umana. Le lingue e le letterature sono infatti settori privilegiati per valorizzare e accrescere i punti di forza dell'anziano, per indurlo ad acquisire strumenti e competenze culturali e interculturali, ma sono anche terreno per lo sviluppo delle capacità creative, strumento per la narrazione e l'auto-narrazione che negli anziani è naturalmente rivolta al passato, e per il recupero dell'esperienza volta in saggezza, punto di contatto intergenerazionale e modalità di trasmissione transgenerazionale.

5.1 Narrazione, memoria, creatività e lingue nella terza età

Il valore della narrazione per l'essere umano trova conferme in diversi campi, dagli studi antropologici di Bateson, alla filosofia di Ricoeur, alla pedagogia di stampo bruneriano (Bruner 1990; Demetrio 1999, 14).

Con *metodo narrativo* si intende una serie di tecniche che sfruttano a scopi conoscitivi la narrazione: il pensiero narrativo, diverso dal pensiero logico o paradigmatico (Smorti 1994), si sviluppa molto presto nel bambino, e per tutta la vita raccontare e raccontarsi sono strumenti per conoscere sé, gli altri e il mondo.

Una declinazione del metodo narrativo è il *metodo autobiografico*, all'interno del quale la narrazione di storie della propria vita è finalizzata ad attribuire significati soggettivi e culturalmente situati alle esperienze e a rendere esplicito e plausibile il proprio percorso esistenziale.

Raccontare e raccontarsi, scrivere, leggere e ascoltare racconti, biografie e autobiografie è quindi al centro del metodo narrativo o autobiografico: le sue origini sono nella psicologia culturale di Bruner (1990), secondo il quale la costruzione dell'identità dell'uomo e l'attribuzione di significati all'ambiente e alla realtà avvengono a partire dall'infanzia e fino all'età anziana attraverso la narrazione e l'autonarrazione. La cultura impone sistemi simbolici che si costituiscono come modelli, e tra questi modelli le espressioni linguistiche, le forme della narrazione danno un senso alle azioni individuali.

Demetrio (1996), schematizza gli effetti delle pratiche narrative nei contesti di formazione e di educazione in: effetto di eterostima, quando il narratore si sente riconosciuto nella relazione con chi lo ascolta; effetto di autostima, quando il narratore dimostra che sa usare gli strumenti comunicativi per esprimersi; effetto di esostima, quando il narratore non solo si riconosce in quanto ha prodotto, ma è anche in grado di arricchire con altri linguaggi i suoi racconti.

Il metodo narrativo viene utilizzato nelle scienze sociali, in psicologia e in campo formativo con funzione terapeutica, orientativa, educativa, e la narrazione è anche uno degli strumenti per l'educazione interculturale, in quanto permette di incontrare lingue, culture, identità nuove e di uscire da questo incontro diversi. La pedagogia interculturale fondata sul *raccontarsi* nella pratica si collega strettamente con l'educazione linguistica, con l'uso dei linguaggi verbali e non verbali.

La narrazione e l'autobiografia hanno un ruolo importante nella terza età in quanto sono connesse con la reminiscenza e i processi di revisione della propria vita (Birren J.E., Birren B. 1996), e in quanto contribuiscono ai processi di adattamento richiesti dalla vecchiaia favorendo il senso di integrazione (Birren, Deutchman 1991); permettono di spiegare a sé e agli altri chi siamo e chi siamo stati nel corso degli anni passati: anche per questo l'anziano tende a raccontare vicende autobiografiche, a richiamare alla mente avvenimenti vissuti nel passato e ad avere episodi di reminiscenza.

Il raccontarsi e l'ascoltare racconti sono pratiche intimamente legate all'educazione linguistica, alle lingue e alle letterature: attraverso le narrazioni appartenenti a letterature "altre" e attraverso i propri racconti autobiografici da una parte ci si confronta e ci si nutre di mondi culturali diversi e quindi di diversi significati della realtà, dall'altra si creano *movimenti letterari personali*, sviluppando l'immaginazione e la creatività, trasformando la propria storia in un evento "letterario" (Demetrio 1996), costituendosi come testimoni di una propria cultura; da una parte si incontrano e si sperimentano diverse forme di espressione della storia personale e collettiva, dall'altra si fortificano le relazioni e si ampliano le possibilità di crearne di nuove attraverso un repertorio più ampio di lingue e linguaggi.

L'uso delle storie, raccontate o ascoltate, è pervasivo nell'insegnamento linguistico (Rossiter 2002): studi di caso, *role playing*, simulazioni, tecniche di *storytelling*, sono tutte attività ed esercizi che fanno parte dell'insegnamento di lingua e che, se declinate sul piano autobiografico, narrativo e letterario, possono motivare in modo profondo lo studente anziano verso le lingue e le culture straniere. Inoltre, gli aspetti narrativi e autobiografici possono servire per collegare all'esperienza e al sistema mnemonico il nuovo lessico della lingua studiata ai fini della sua acquisizione.

Il legame con la creatività è evidente: lingue, linguaggi e letterature possono, come già evidenziato sopra (*infra* 4.3) costituirsi come “luoghi creativi”, all'interno dei quali gli anziani possono trarre motivazione all'impegno dello studio. L'accostamento e la lettura di opere letterarie è inoltre un'attività gradita dagli studenti di lingue della terza età, in quanto mossi spesso da motivazioni di tipo culturale piuttosto che strumentale (Villarini, La Grassa 2010, 97). Accostamento e lettura di opere letterarie – nello specifico contesto della didattica per adulti della terza età – significa prendere le distanze dalla tradizione della didattica della letteratura come storia della letteratura secondo una logica di successione temporale, per passare invece alla “letteratura nella storia”, significa non tanto insegnare ad amare la letteratura, come invece è necessario in contesto scolastico, ma piuttosto:

... dare coerenza e sistematicità alle esperienze di una vita di lettore, offrire l'ordito critico su cui tessere la trama delle proprie letture, dando strumenti di analisi ma soprattutto costruendo quell'ipertesto storico e culturale che spesso è mancato. (Balboni 2004, 37)

Elementi qualificanti per una didattica delle lingue e della letteratura rivolta a studenti anziani stanno nel fatto che l'accostamento a testi letterari porta alla scoperta di diverse forme espressive, di nuove lingue e linguaggi, non necessariamente solo scritti, nel momento dell'unità didattica dell'analisi; nella successiva fase di sintesi, invece, alla sintesi critica di tipo cognitivo nella quale il testo può essere contestualizzato storicamente e culturalmente e collegato ad altri testi con i quali ha affinità, può seguire una sintesi nello stesso tempo esistenziale ed emotiva, all'interno della quale trovano posto l'immaginazione e la narrazione (Balboni 2004, 44).

Il testo letterario entra così in risonanza con le strutture cognitive e con la personalità del discente, permettendo interpretazioni del lettore anziano reale nuove rispetto a quelle del lettore ideale (Iser 1974); diventa mezzo per il recupero del passato e per il collegamento con il presente, mezzo di contatto con temi universali ma anche con realtà attuali; è terreno per lo sviluppo delle capacità creative e riflessive, per confronti intergenerazionali e interculturali nell'interpretazione dei significati e delle forme; si costituisce infine come strumento geragogico di cura dell'anziano intesa come spinta verso una “vecchiaia di successo”.

Riferimenti bibliografici

- Albanese Antonietta, Cristini Carlo, Porro Alessandro (2010), *Il viaggio verso la saggezza. Come imparare a invecchiare*, Milano, Franco Angeli.
- Amoretti Guido, Andreani Dentici Ornella, Cavallini Elena (2004), *La memoria degli anziani*, Gardolo, Erickson.
- Balboni P.E., a cura di (1996), *Lo studio delle lingue nelle università della terza età*, Vicenza, Del Rezzara.
- a cura di (2004), *Educazione letteraria e nuove tecnologie*, Torino, UTET.
- Baltes M.M., Baltes P.B, eds (1990), *Successful Aging: Perspectives from the Behavioral Sciences*, New York (NY)-Cambridge, Cambridge UP.
- Birren J.E., Cunningham W.R. (1985), “Research on the Psychology of Aging: Principles, Concepts and Theory”, in J.E. Birren, K.W. Schaie (eds), *Handbook of the Psychology of Aging*, New York (NY), Van Nostrand Reinhold, 3-34.
- Birren J.E., Deutchman Donna (1991), *Guiding Autobiography Groups for Older Adults*, Baltimore (MD), Johns Hopkins UP.
- Birren J.E., Birren Betty (1996), “Autobiography: Exploring the Self and Encouraging Development”, in J.E. Birren (ed.), *Aging and Biography: Explorations in Adult Development*, New York (NY), Springer Publishing, 283-299.
- Bongaerts Theo, van Summeren Chantal, Planken Brigitte, Schils Eric (1997), “Age and Ultimate Attainment in the Pronunciation of a Foreign Language”, *Studies in Second Language Acquisition* 4, 19, 447-465.
- Bresolin Ferruccio, Gallucci Maurizio, Minello Alessandro (2007), “Sviluppo, qualità della vita e longevità creativa”, *Aggiornamenti Sociali* 2, 119-128; <<http://www.sigg.it/public/doc/DASCARICARE/778.pdf>> (11/2014).
- Bruner J.S. (1990), *Acts of Meaning*, London-Cambridge (MA), Harvard UP.
- Cesa Bianchi Marcello (1998), *Psicologia dell'invecchiamento: caratteristiche e problemi*, Roma, Carocci.
- (2013), “Invecchiare mentalmente: ieri, oggi e domani”, *Turismo e Psicologia* II, 11-23; <http://journals.padovauniversitypress.it/turismoepsicologia/sites/all/attachments/papers/Invecchiare%20mentalmente%20C%20ieri%20oggi%20e%20domani_1.pdf> (11/2014).
- Cumming Elaine, Henry William (1961), *Growing Old: The Process of Disengagement*, New York (NY), Basic Books.
- De Beni Rossana, a cura di (2009), *Psicologia dell'invecchiamento*, Bologna, Il Mulino.
- Demetrio Duccio (1996), *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Cortina Raffaello.
- (1999), “Pedagogia interculturale: raccontarsi e raccontare tra memoria e progetto”, in Centro Come, *Per “fare” Educazione interculturale*, <http://www.centrocome.it/come_files/userfiles/File/MaterialiEStrumenti/Culture/per_fare_educuzione_interculturale.pdf> (11/2014).
- Dörnyei Zoltán, Skehan Peter (2003), “Individual Differences in Second Language Learning”, in C.J. Doughty, M.H. Long (eds), *The Handbook of Second Language Acquisition*, Oxford, Blackwell Publishing, Chapter 18.
- Erikson Erik (1999), *I cicli della vita. Continuità e mutamenti*, Roma, Armando.
- Goldberg Elkhonon (2005), *Il paradosso della saggezza. Come la mente diventa più forte quando il cervello invecchia*, Milano, Ponte alle Grazie.

- Hakuta Kenji (2001), "A Critical Period for Second Language Acquisition?", in D.B. Bailey, J.T. Bruer, F.J. Symons, J.W. Lichtman (eds), *Critical Thinking about Critical Periods*, Baltimora, Brookes, 193-205.
- Hakuta Kenji, Bialystok Ellen, Wiley Edward (2003), "Critical Evidence: A Test of the Critical-Period Hypothesis for Second-Language Acquisition", *Psychological Science* 1, vol. 14, 31-38.
- Havighurst Robert (1963), *Successful Ageing*, in Clark Tibbits, Wilma Thompson Donahue (eds), *Process of Ageing*, New York (NY), Atherton Press, 299-320.
- Iser Wolfgang (1974), *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore (MD), Johns Hopkins UP.
- La Grassa Matteo, Villarini Andrea (2010), *Apprendere le lingue straniere nella terza età*, Perugia, Guerra.
- Lenneberg Eric (1967), *Biological Foundations of Language*, New York (NY), Wiley.
- Luppi Elena (2008), *Pedagogia e terza età*, Roma, Carocci.
- Munoz Carmen, a cura di (2006), *Age and the Rate of Foreign Language Learning*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Perez Maura (2007), "La narrazione come dispositivo di educazione interculturale", *Infanzia* 12, 545-548.
- Rossiter Marsha (2002), "Narrative and Stories in Adult Teaching and Learning", *ERIC Digest* 241, 1-2.
- Rowe J.W., Kahn R.L. (1998), *Successful Ageing*, New York (NY), Random House.
- Schaie K.W. (1977), "Toward a Stage Theory of adult Cognitive Development", *Journal of Aging and Adult Development* 8, 44-55.
- Schlepppegrell Mary (1987), "The Older Language Learner", *ERIC Clearinghouse on Languages and Linguistics*, <<http://www.ericdigests.org/pre-927/older.htm>> (11/2014).
- Scott M.L. (1994), "Auditory Memory and Perception in Younger and Older Adult Second Language Learners", *Studies in Second Language Acquisition* 16, 263-281.
- Serra Borneto Carlo (2007), "Perché apprendere le lingue nella terza età?", in Guido Natalia, Monica Lippolis (a cura di), *Valorizzare l'insegnamento e l'apprendimento linguistico. Il Label Europeo in Italia*, Roma, ISFOL, 73-83.
- Singleton David, Lengyel Zsolt, eds (1995), *The Age Factor in Second Language Acquisition: A Critical Look at the Critical Age Hypothesis*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Singleton David, Ryan Lisa (2004), *Language Acquisition. The Age Factor*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Smorti Andrea (1994), *Il pensiero narrativo*, Firenze, Giunti.
- Thonn Jessica (2005), "Adapting the L2 Classroom for Age-related Vision Impairments", *The Internet TESL Journal* 4, vol. XI, <<http://iteslj.org/Techniques/Thonn-Vision/>> (11/2014).
- Vaillant G.E. (2002), *Aging Well*, Boston (MA), Little, Brown and Co.
- Villarini Andrea, La Grassa Matteo (2010), *Apprendere le lingue straniere nella terza età*, Perugia, Guerra.

OSSERVATORIO

Il romanzo italiano nel mito di Proust
(e nel mancato mito di Svevo).
Riflessioni a margine di *Non dimenticarsi di Proust*,
a cura di Anna Dolfi (FUP 2014, pp. 603)

Recensione di Giuseppe Girimonti Greco
Università degli Studi di Milano (<girimontigrecog@yahoo.it>)
Ezio Sinigaglia
Scrittore (<eziosini@gmail.com>)

1. Introduzione

Il bel volume curato da Anna Dolfi per la Firenze University Press, *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna* (2014), può soddisfare, com'è lecito aspettarsi da un libro di questa mole – che raccoglie una trentina di contributi accomunati da un tema così affascinante, e il cui solo, prezioso “Indice dei nomi” occupa un intero sedicesimo –, le curiosità più svariate: proustismo e “proustologia” (Enza Biagini), Proust letto da Beckett (Luigi Ferri) e dalla critica francese militante (Riccardo Barontini su Bachelard, Michela Landi su Barthes, Clélie Millner su Deleuze), Proust e la critica italiana (Raffaele Manica su Debenedetti, Paolo Orvieto su Citati, Manuele Marinoni sul gruppo solariano), l'influenza di Proust sulla poesia italiana (Yannick Gouchan su Bertolucci e Francesca Bartolini su Caproni), sulla narrativa francese (Anne-Yvonne Julien su Claude Simon) e statunitense (Giuseppe Panella su Kerouac), la presenza di Dante in Proust (Claude Perrus), le riduzioni teatrali e cinematografiche della *Recherche*, cui è dedicata un'ampia sezione (Myriam Tanant su Malaparte, Paul Magoutier su Visconti e altri episodi della fortuna cinematografica europea di Proust, Giulia Tellini sull'adattamento teatrale di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi).

Ma di particolarissimo interesse questa raccolta di saggi risulta per il lettore e – perché no? – lo scrittore italiano che senta l'esigenza di ripercorrere e meglio comprendere l'interminabile viaggio dell'arte narrativa nel nostro paese dall'arretratezza alla modernità. Le *ben* 600 pagine del libro diventano *soltanto* 600 se considerate in quest'ottica peculiare: sotto il segno di Proust, e delle ricadute della sua opera sulla nostra letteratura, sono infatti riuniti qui non meno di quindici saggi dedicati a critici, poeti, traduttori e romanzieri italiani, e vengono analizzati, a volte anche per esteso, alcuni dei più significativi lavori di altrettanti narratori (anche escludendo dal novero Natalia Ginzburg, ritrat-



ta da Mariolina Bertini soprattutto nella sua attività di traduttrice, e Curzio Malaparte, del quale Tanant riepiloga la sfortunata ma originalissima stagione di drammaturgo in volontario esilio a Parigi)¹. E proprio questo è, fra i tanti possibili, il percorso di lettura che qui si è scelto.

“Sotto il segno di Proust” significa sotto l’angolatura, non frequentissima neppure nei repertori storici o antologici della narrativa italiana del Novecento, del rinnovamento dei temi, delle strutture, delle forme e della lingua del romanzo. Una prospettiva di vivo e pungente interesse, specie se si pensa che l’arco temporale abbracciato dalle opere prese in esame copre, stando agli anni di pubblicazione, oltre un secolo: dal 1898 (*Senilità* di Svevo) al 2004 (*La misteriosa fiamma della regina Loana* di Eco). Vi resta dunque compreso, seppure con qualche salto e qualche inevitabile lacuna, tutto il Novecento, cioè l’intero secolo lungo il quale il romanzo contemporaneo occidentale ha trovato tempo e modo di nascere, imporre e diffondere le sue novità, esplorare audacemente novità ulteriori e, da ultimo, indietreggiare fin quasi a negarsi.

2. Una nonna e due padri

Cominciare da Svevo è insieme necessario e paradossale. Perché naturalmente Svevo è, fra tutti gli scrittori italiani presi in considerazione nei vari contributi, il solo di cui si possa dire con certezza che è stato del tutto immune, almeno per quel che concerne i suoi tre romanzi maggiori, dal mito di Proust: infatti lo ha preceduto. È pur vero, e Giovanni Palmieri non manca di ricordarlo nel suo breve e densissimo saggio, che un ipotetico influsso di Proust su Svevo non è da escludere, limitatamente all’episodio della morte del padre nella *Coscienza di Zeno*, che presenta qualche analogia con la morte della nonna nella *Recherche*. Le date (e la natura onnivora e poliglotta di Svevo lettore) quantomeno non lo escludono. Ma basta una rilettura della pagina sveviana in questione, nelle poche righe del suo climax drammatico e grottesco, per dissipare ogni dubbio sull’assoluta autonomia dell’invenzione:

E si rizzò. A mia volta, subito spaventato dal suo grido, rallentai la pressione della mia mano. Perciò egli poté sedere sulla sponda del letto proprio di faccia a me. Io penso che allora la sua ira fu aumentata al trovarsi – sebbene per un momento solo – impedito nei movimenti e gli parve certo ch’io gli togliessi anche l’aria di cui aveva

¹ La “Premessa” al volume, a firma della curatrice, offre un’ampia rassegna degli studi proustiani più recenti, scrupolosamente censiti e commentati in un ricchissimo apparato di note (che aggiorna la già copiosa bibliografia ragionata contenuta in Dolfi 1996). Per ulteriori approfondimenti si possono consultare Agostini-Ouafi 2004, Francioni 2010, Gervasi 2011, Girimonti Greco e Perrier 2012 (che copre l’arco temporale 2002-2007 e integra le precedenti rassegne bibliografiche curate, per l’area italiana, da Bogliolo 1985 e da De Agostini 1990 e 2005) e Girimonti Greco 2014, 60.

tanto bisogno, come gli toglievo la luce stando in piedi contro di lui seduto. Con uno sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto, come se avesse saputo ch'egli non poteva comunicarle altra forza che quella del suo peso e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto! (Svevo 1969, 645)

La grandiosità, l'enormità si direbbe perfino, della scena edipica in cui il padre sceglie, come ultimo atto della sua vita terrena, di schiaffeggiare il figlio, quasi fosse mosso dal desiderio di pronunciare contro di lui una sentenza inappellabile, richiama alla memoria, ben più della pagina proustiana, il racconto di Kafka, *La condanna*, specie in quella "Schreckbild" (Kafka 1994, 49; "spaventosa immagine", trad. it. di Paoli 1970, 131) in cui il padre appare a Georg, ritto in piedi sul letto, così alto sopra il figlio da appoggiarsi "nur eine Hand... leicht an den Plafond" (ivi, 48; "con una mano... un po' al soffitto", trad. it. *ibidem*), nell'atto di formulare arcane e terribili accuse contro di lui.

Le simmetrie sono numerose e perfino inquietanti: entrambe le coppie padre/figlio vivono insieme, e sole, dopo la morte della madre/moglie; i due padri, dapprima coricati a letto e assistiti dai figli ritto in piedi, si drizzano all'improvviso contro i figli, ribellandosi alle loro cure da cui apparentemente si sentono imprigionati (Zeno trattiene il padre "con mano vigorosa poggiata sulla sua spalla" per impedirgli di alzarsi [Svevo 1969, 644]; Georg ha appena finito "das Deckzeug besser um ihn zu legen" [Kafka 1994, 48; "incalzargli ancora le coperte", trad. it. di Paoli 1970, 130]); entrambi i padri compiono gesti che, pur nella condizione di debolezza fisica in cui si trovano, ne simboleggiano con forza la supremazia facendoli giganteggiare sulla scena (come si è visto, il padre di Zeno, con triplice iterazione, "alzò la mano alto alto"; il padre di Georg che pochi istanti prima era apparso al figlio come "noch immer ein Riese" [Kafka 1994, 44; "ancora un gigante", trad. it. di Paoli 1970, 128] si erge sul letto, sfiorando con la mano il soffitto). Senza contare che entrambi i figli si sentono in colpa per le loro bugie, di cui Zeno si autoaccusa e Georg viene apertamente accusato dal padre: la cosa non può certo meravigliare per Zeno, nelle cui parole verità e menzogna si mescolano sempre in modo tale da riuscire indistricabili a lui stesso, ma può destare maggiore curiosità nel caso di Georg, personaggio kafkiano dalle oscure doppiezze che lo rendono a tratti stranamente simile a Zeno. Tutto il racconto, dalle premesse di tranquilla routine quotidiana fino al terribile scontro con il padre, ruota intorno alla misteriosa figura di un amico d'infanzia di Georg che da parecchi anni vive all'estero, a Pietroburgo. Con questo personaggio Georg è in costanti rapporti epistolari ma, per ragioni non troppo chiare (a quanto sembra "konnte man ihm... keine eigentlichen Mitteilungen machen" [Kafka 1994, 40; "non gli si potevano comunicare notizie vere e proprie", trad. it. di Paoli 1970, 128]) si limita nelle sue lettere "immer nur über bedeutungslose Vorfälle zu schreiben, wie sie sich... in der Erinnerung ungeordnet aufhäufen" (ivi, 42; "a parlare solo di casi insignificanti come si presentano confusamente alla memoria", trad. it. ivi, 127).

In particolare l'amico pietroburchese è stato sempre tenuto all'oscuro, fino alla fatale domenica che costituisce il presente narrativo del fidanzamento di Georg "mit einem Fräulein Frieda Brandenfeld" ("con una certa signorina Frieda Brandenfeld"), in sostituzione del quale gli è stato invece annunciato, "die Verlobung eines gleichgültigen Menschen mit einem ebenso gleichgültigen Mädchen dreimal in ziemlich weit auseinanderliegenden Briefen" (*ibidem*; "in tre lettere piuttosto distanti tra loro, il fidanzamento di un qualsiasi tizio con una ragazza ugualmente indifferente", *ibidem*). Se questi comportamenti e queste frasi non sembrano ancora degni di figurare nella *Coscienza* come credibili *pastiches*, basterà aggiungere che, dopo la terza lettera, l'amico di Pietroburgo "sich dann..., ganz gegen Georgs Absicht, für diese Merkwürdigkeit zu interessieren began" (*ibidem*; "cominciò d'un tratto ad interessarsi di questo fatto [il fidanzamento dei due quasi sconosciuti] contro l'intenzione" di Georg, *ibidem*).

Ecco un caso in cui, più che a circostanziali influenze o a veri e propri imprestiti (del tutto impossibili da Svevo a Kafka e sommamente improbabili nella direzione contraria), occorre pensare ad analogie più sottili e insieme più profonde, a somiglianze per così dire olfattive che consentono a due scrittori contemporanei ma perfettamente sconosciuti l'uno all'altro di cogliere nell'aria del loro tempo il profumo di una psicologia nuova.

3. Due gelosi a Parigi, uno a Trieste

Una conferma di questo fenomeno ci viene dallo stesso saggio di Palmieri, che si occupa principalmente delle "convergenze parallele" (240-243) fra Proust e Svevo e in particolare, nella prima parte, dei modi in cui la definizione di Svevo come "Proust italiano" (234-235) fu costruita nel 1925 dalla critica francese, per poi essere rapidamente abbandonata con grande sollievo dello scrittore italiano. Nel fitto intreccio di articoli, lettere e riflessioni che affollano queste pagine viene riportato un brano della lettera che Svevo scrisse il 17 febbraio 1926 al giovane Montale: "In quanto al Proust, m'affrettai di conoscerlo quando l'anno scorso il Larbaud mi disse che leggendo *Senilità* (ch'egli come Lei predilige) si pensa a quello scrittore" (234-235). Qui il lettore ben agguerrito ma non specialista, conoscitore magari appassionato sia di Proust sia di Svevo ma ignaro di questa minuta documentazione epistolare e giornalistica, può a buon diritto sorprendersi: non tanto della predilezione accordata da Valéry Larbaud (e dallo stesso Montale) a *Senilità*, quanto piuttosto del fatto che l'accostamento di Svevo a Proust nasca nel critico francese dalla lettura di *Senilità* anziché da quella della *Coscienza*. Ma la ragione, semplicissima, di questo apparente paradosso è spiegata dallo stesso Svevo in un passaggio, riprodotto nella pagina successiva del saggio di Palmieri, del suo *Profilo autobiografico*: "Fu anche scoperta una certa analogia fra i rapporti di Emilio con Angiolina e quelli dello Swann con Odette" (236). La parola che qui nessuno pronuncia è "gelosia". È la finezza psicologica con cui il tema della gelosia viene trattato

nei due romanzi a giustificare l'associazione di idee tra *Senilità* e *Un amore di Swann*. Siamo dunque di fronte, anche in questo caso, a somiglianze di profumi e di sensibilità olfattive².

Chiunque abbia un minimo di familiarità con la *Recherche* – e in special modo con i mille tranelli che il geloso (Swann innamorato di Odette e, più tardi, il Narratore innamorato di Albertine) è capace di tendere a se stesso, in un caleidoscopio di illuminazioni morbose e geniali dalle quali prendono vita intelligentissime strategie autodistruttive – non può che restare affascinato, a una rilettura anche frettolosa e frammentaria della “notte dell'ombrellaio” in *Senilità* (Svevo 1969, 1002-1008)³, dalle impressionanti analogie, esaltate ben più che attenuate dalle drastiche differenze di ambientazione, di atmosfere urbane e sociali, di tecniche di scrittura. Ad accomunare i due casi parigini a quello triestino concorre un dato del quale sarebbe impossibile sopravvalutare l'importanza: l'Angiolina di Emilio Brentani, a somiglianza dell'Odette di Swann e dell'Albertine di Marcel, non è una moglie, che si credeva irreprensibile, improvvisamente sospettata di adulterio (si pensi alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj che, pubblicata appena nove anni prima di *Senilità*, sembra appartenere a un altro secolo), ma una ragazza leggera e disinvolta di cui sono note, anche se mai nei dettagli, le passate avventure. E di conseguenza la “piovra” della gelosia sembra non avere mai tentacoli a sufficienza per aderire a tutti i sospetti che la realtà e la fantasia offrono al suo pasto di autentica *gourmande* della sofferenza: nomi e cognomi di rivali, luoghi e ore degli incontri clandestini, baci e carezze, intrecci di corpi, modalità di accoppiamento scaturiscono infatti con identica forza persuasiva e crudeltà persecutoria dagli indizi del presente come dall'abisso mai sufficientemente rischiarato del passato e da quello, più tormentoso ancora e più terribile perché di minuto in minuto incombente, ignoto e inconoscibile, dell'avvenire.

Almeno due luoghi dell'episodio notturno in cui Emilio dà la caccia al fantasma di Angiolina per le vie di Trieste, lungo i saliscendi di un “giro enorme” (1006), meritano di essere analizzati un po' più a fondo per mettere in luce, da una parte, un notevole esempio di simmetria con alcune pagine di Proust e, dall'altra, la modernità (e la precocità quasi inverosimile) dell'approccio di Svevo.

A un certo punto del suo inseguimento insensato, “dinanzi al caffè Fabris”, Emilio crede di veder passare “Angiolina accompagnata da Giulia e da un uomo che doveva essere l'ombrellaio”. Immediatamente quella che non era all'inizio che una vaga impressione si trasforma nel suo cuore in certezza: “A

² Su questi temi si vedano Bessière 1996, 121-133 e Chardin 2006, 171-187.

³ Si rimanda qui all'*editio princeps* del 1898, non soltanto perché si fa preferire per la sua autenticità (l'edizione del 1927, com'è noto, è tutta intessuta di modifiche, piccole e grandi, che Svevo inghiotti contro voglia), ma anche e soprattutto per l'importanza che il dato cronologico ha nell'argomentazione che segue.

tanta distanza riconobbe la fanciulla saltellante graziosamente come quando voleva piacere a lui”. Allora Emilio cambia il percorso programmato, perché ormai non si tratta che di raggiungerla, affrontarla e dirle le parole di disprezzo che ha elaborato: “Poche e durissime e fredde”. Questo sembra essere lo scopo della sua corsa, a meno che non sia semplicemente quello di vedere Angiolina (“... quanto più attendeva, tanto più forte si faceva la sua speranza di vederla quella stessa notte”). Ma, quando infine Emilio si avvicina abbastanza al terzetto da poter gettare in faccia ad Angiolina il suo “sguardo calmo e ironico preparato con tanta fatica”, la fanciulla saltellante si rivela per quello che è: “Ebbe una grande sorpresa vedendo una faccia ignota, di vecchia, asciutta asciutta” (1006-1007).

Tutto questo sembra davvero molto proustiano: non soltanto perché gli inganni della memoria e la difficoltà di trattenere nel ricordo i volti degli esseri amati costituiscono un *topos* tra i più noti e studiati della *Recherche*, ma anche perché lo scambio di persona, insuperabile colmo del ridicolo nella “notte dell’ombrellaio” di Emilio, richiama irresistibilmente lo scambio di finestra, non meno insuperabile colmo del ridicolo nella “notte di M. de Forcheville” di Swann (Proust 1978, 292). Ma è inutile dire che nessuna influenza o suggestione è possibile, in questo caso, tra un autore e l’altro: il romanzo di Svevo fu pubblicato nel 1898 ma restò sconosciuto a tutti almeno fino al 1925, mentre il primo volume della *Recherche* vide la luce quindici anni dopo.

Un altro contrattempo occorso a Emilio in quella stessa notte (1007-1008) è di grandissimo interesse in questa analisi: in quel suo “giro enorme” che sembra circondare Trieste dall’alto come il volo affamato di un rapace, Emilio si trova a percorrere, quasi sempre di corsa più che al passo, anche strade di terra e ghiaia, non lastricate. In una di queste scivola o inciampa, e “... per salvarsi dalla caduta si contuse le mani sulla grezza muraglia”. Poco dopo arriva alla meta della sua cavalcata notturna: la casa di Angiolina, che trova naturalmente “tutta chiusa, avvolta nel silenzio” (altro particolare che richiama alla mente la notte di Swann: la reticenza colpevole dell’amata si mostra anche e soprattutto così: attraverso il segreto della finestra buia, derisoria e insultante come una scena muta). Allora Emilio, seduto su un muricciolo, “[g]uardò le sue mani ferite: – Queste ferite non c’erano prima! – pensò. *In quel modo ella non l’aveva ancora trattato*”⁴ (1008). Ecco un simbolo davvero formidabile, nella sua scarna evidenza, del meccanismo della gelosia: le ferite che il geloso si procura da solo, per un piacere masochistico, si rovesciano nella sua fantasia in ferite inflittegli dall’essere amato per un simmetrico piacere sadico. La gelosia crea dal nulla, evocando tradimenti forse inesistenti, un inesistente atto erotico.

⁴ Corsivo nostro.

4. *Il mancato mito di Svevo e l'eterna questione della lingua*

È pur vero che *Senilità* alberga nel suo seno pagine (quelle sulla sorella Amalia e la triste casa in cui i due fratelli convivono) ancora tinte di suggestioni naturalistiche delle quali Svevo riuscirà a liberarsi completamente solo un quarto di secolo più tardi con *La coscienza di Zeno*. Ma resta il fatto che là dove è in scena il rapporto fra Emilio e Angiolina, un rapporto tortuoso e ambiguo che si svolge molto più nella coscienza di Emilio che non negli interni e nelle vie di Trieste, la scrittura di Svevo è, nella sua cinica analisi psicologica, di una modernità sbalorditiva. Bisogna infatti pensare che se, nel panorama italiano, *Senilità* si trova a essere pressoché coetanea di romanzi come *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro (1895) e *Le vergini delle rocce* di D'Annunzio (1895) e ad anticipare di cinque anni *Elias Portolu*, primo lavoro di una certa importanza di Grazia Deledda (1903), e di sei *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello (1904), anche nel panorama europeo, in gran parte per ragioni anagrafiche, Svevo non è stato preceduto da nessuno dei grandi innovatori del romanzo novecentesco: nel 1898 Joyce e Virginia Woolf hanno sedici anni, Proust ne ha ventisette ma è lontano ancora un decennio dalla "rivelazione" da cui sgorgherà la *Recherche*, Musil – per quanto precoce – pubblicherà *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (*I turbamenti del giovane Törless*), a ventisei anni, solo nel 1906. Quanto a Thomas Mann, che difficilmente può essere considerato un innovatore ma che è almeno portatore di una sensibilità nuova, pubblicherà il suo primo romanzo, *I Buddenbrook*, la più ottocentesca di tutte le sue opere, nel 1901.

Di qui una paradossale domanda che, durante la consultazione di questo importante volume, continua a insinuarsi nelle piccole cellule grigie (per dirla con Hercule Poirot) del lettore e – eventualmente – scrittore italiano: perché non è mai nato, almeno in Italia, un mito di Svevo?

Naturalmente non si può cercare di rispondere a una domanda così complessa e inquietante in questa sede: ci vorrebbe un intero libro, fondato su una mole di documentazione che costerebbe anni raccogliere. Ma, nel seguire gli stenti, zoppicanti primi e secondi passi dei narratori italiani che, nel solco dell'illuminazione proustiana, cercano di produrre un romanzo moderno, non si può fare a meno di pensare che, pur senza necessariamente mitizzare Svevo ma semplicemente leggendolo, si sarebbero risparmiati una non piccola quantità di fatica.

Tra molteplici avversità (le vuote retoriche di un Risorgimento ormai morto e sepolto, il dannunzianesimo imperante, un verismo mai pienamente maturato e già esangue, un'estetica crociana antiquatissima che resterà predominante addirittura fino all'inizio del secondo dopoguerra, l'irruzione letale del fascismo) il problema cruciale che il romanzo italiano deve affrontare nella sua difficile, lenta evoluzione resta ancora e sempre quello della lingua. Costruirsi una lingua agile, acuta e quotidiana, capace di modellare i per-

sonaggi, penetrare le psicologie e sostenere il canto del racconto: questo è il compito, il più delle volte immane, che il narratore italiano, al tramonto del vecchio secolo e nei primi decenni del nuovo, deve affrontare in solitudine. In pratica si potrebbe dire che Manzoni, con la scelta di andare a lavare la sua storia nelle acque dell'Arno anziché in quelle dei Navigli o del lago di Como, abbia creato un capolavoro e, insieme, le premesse per renderne impossibile ogni altro. Il toscanismo dei puristi impastoia per decenni la lingua italiana nella palude di un'artificiosità macchinosa e innaturale che soffoca la prosa e la sua vocazione a narrare. L'italiano di Dante e quello dell'Ariosto o del Tasso risultano, paradossalmente, meno estranei al lettore di oggi di quanto non lo sia la lingua astrusa di certi romanzieri del nostro secondo Ottocento (e, purtroppo, anche del primo Novecento): più familiari, più comprensibili addirittura, ma soprattutto più funzionali al racconto.

A conquistarsi una prosa insieme semplice e personale ci riescono in pochi, pochissimi, capaci di sfruttare con il proprio talento una situazione vantaggiosa. Ci riesce Federigo Tozzi (peraltro del tutto sconosciuto in vita) che, essendo senese, non aveva bisogno di artifici per scrivere in un toscano piano, corretto e quotidiano. Ci riesce, a quarant'anni, Giovanni Verga, grazie non soltanto a un'illuminazione felice ma certo anche al lungo praticantato come autore di romanzi popolari, che aveva, se così si può dire, "abbassato" e reso quindi più funzionale la sua prosa. E ci riesce soprattutto Italo Svevo che, nella sua marginalità di cittadino austro-ungarico, è provvidenzialmente sordo ai dibattiti dei cenacoli letterari della penisola e si forgia con originalità sorprendente un suo italiano aspro, "rozzo" (come amava definirlo lui stesso) e volentieri scorretto, ma anche rapido, pratico, flessibile, meravigliosamente adatto ai suoi scopi. In questa lingua, la più lontana che si potesse immaginare dal manzonismo e dalle regole intransigenti della Crusca, Svevo scrisse infatti, con *La coscienza di Zeno*, il primo capolavoro indiscusso, destinato a resistere al tempo e alle mode, della narrativa italiana dopo (*oltre ottant'anni dopo*) *I promessi sposi*.

5. Un'altra marginalità fruttuosa: la Sardegna

Fra tutti i romanzieri interessati dall'ampia rassegna offerta da *Non dimenticarsi di Proust*, una delle personalità più notevoli è quella di Giuseppe Dessì, che compare in ben tre contributi: nella premessa di Anna Dolfi⁵, nello studio di Francesca Nencioni sugli echi della *Recherche* in Dessì stesso e in Michele Prisco, e nel saggio di Oleksandra Rekut-Liberatore sul tema della malattia in Proust e nello scrittore sardo.

⁵ Non sarà superfluo notare che Anna Dolfi, la curatrice del libro, ha dedicato a Dessì numerosi studi (si veda almeno Dolfi 2004), e ha curato varie edizioni di suoi romanzi. Inoltre la Fondazione Giuseppe Dessì di Villacidro è tra gli enti e istituti patrocinatori del volume.

Per apprezzare la semplice bellezza della prosa che Giuseppe Dessì ha saputo presto modellarsi e la sua rarità nel circostante panorama italiano, il lettore-detective non ha che da confrontare tra loro due brevi frammenti che sono riprodotti in questo libro a distanza di un centinaio di pagine l'uno dall'altro. Il primo è di Alessandro Bonsanti, uno degli scrittori di spicco del gruppo di *Solaria*, rivista importante per la sua appassionata e precoce divulgazione dell'opera di Proust negli anni Venti: a questo "decennio solariano" è dedicato un saggio di Manuele Marinoni che ripercorre a volo d'uccello ma in modo esauriente, oltre al contributo critico della rivista al nascente proustismo italiano, anche le prove narrative di alcuni dei suoi esponenti, come Alberto Carocci, Pier Antonio Quarantotti Gambini e, appunto, Alessandro Bonsanti (di sfuggita, anche Elio Vittorini). Il brano è estratto dal racconto *Cavalli di bronzo*, pubblicato su *Solaria* nel 1956, cioè nella piena maturità dell'autore, nato nel 1904:

In quella solitudine e in quel silenzio ideali, lo spettacolo che si aveva davanti diventava veramente meraviglioso, e non già perché appariva composto di elementi tutti nella loro varia specie, di straordinaria bellezza, ma perché pareva di scorgerli, non già nella loro realtà, tuttavia effettiva, sibbene trasfigurati, e come posti pertanto un po' più su del reale, o, se si vuole, al di fuori di esso. (Bonsanti 1956, 263)

Il secondo frammento appare proprio in apertura del saggio di Francesca Nencioni ed è tratto da *San Silvano* (1939), il primo romanzo di Giuseppe Dessì (che aveva già al suo attivo alcuni racconti), pubblicato a trent'anni:

I colori danno rilievo alla distanza che passa tra albero e albero. Un ciuffo di canne in riva a un fosso, verdissime, che si indovinano tenere e acquose, ferma il mio occhio mentre l'autobus procede lentamente, crea distanze, limita e allarga a un tempo il paesaggio... (Dessì 2003, 64)

Inutile dire che questi due frammenti di prosa italiana si trovano nello stesso volume perché accomunati dall'influenza che la lettura di Proust ha esercitato sui loro autori, spronandoli a esprimere nella scrittura i loro mondi interiori. Ma quali effetti diversi questa lettura ha prodotto! In Bonsanti, che di Proust sembra subire il fascino soprattutto per quel che concerne la complessità della frase, si sente passo passo la fatica di procedere, lungo i tornanti di una punteggiatura ardua e imprecisa e i paracarri degli avverbi pesanti e insieme leziosi, per una strada che non conduce il lettore in nessun luogo perché, di quegli elementi del paesaggio "tutti nella loro varia specie, di straordinaria bellezza" (Bonsanti 1956, 159), non ne viene inciso nello sguardo o anche soltanto nominato neppure uno. In Dessì la frase è breve, la sintassi pressoché assente, mentre di Proust si avverte, colta con sensibilità raffinata, la capacità di dipingere la profondità dello spazio con pochi tratti concreti: gli alberi, il ciuffo di canne, l'autobus dal quale il Narratore osserva il paesaggio, i colori. Questi colori, in special modo, "che danno rilievo alla distanza... tra

albero e albero” (Dessi 2003, 64) in un paesaggio evidentemente boschivo, richiamano con irresistibile suggestione la similitudine “comme le chant d’un oiseau dans une forêt relevant les distances” (Proust 1913; “come il canto di un uccello in una foresta, segnando le distanze”, trad. it. di Ginzburg 1978, 5) risonante in quella prima pagina della *Recherche* che ogni proustiano conosce quasi a memoria: e tuttavia, a dimostrazione che ogni scrittore di vaglia sa differenziarsi a sufficienza dai propri modelli per piegare perfino le citazioni ai propri fini, la misura della profondità si sposta in Dessì dal senso dell’udito a quello della vista, e a cantare le distanze sono adesso i colori.

Dessi, insomma, ha assimilato di Proust alcuni temi centrali (la memoria, il decadimento dei corpi, il potere evocativo della musica, il mistero del sonno) e alcune tecniche per così dire pittoriche o fotografiche, ma si è forgiato un suo stile personale, una sua lingua semplice e snella, adatta all’indugio descrittivo come al ritmo della narrazione. Di certo la formazione di uno scrittore non avviene sulle pagine di un solo autore ma risulta dal mutevole intreccio di alcune letture illuminanti e fondative. E non sarà azzardato immaginare che uno degli autori-faro di Dessì sia stata la sua conterranea Deledda. Autodidatta, nutrita di limitate letture, Grazia Deledda è considerata un frutto tardivo (e miracoloso) del nostro verismo regionale, ma la forza della sua scrittura fa sospettare che sia piuttosto riduttivo e fuorviante liquidarla come una semplice epigona del naturalismo italiano. Di certo non poteva essere e non fu un’innovatrice ma, godendo dalla sua Sardegna di una marginalità per così dire simmetrica a quella triestina di Svevo, fu toccata dal problema della lingua solo dal punto di vista, molto personale, della necessità di fabbricarsene una. E non si può negare che vi sia riuscita. Il suo italiano asciutto, piano, fluido, attraversato da una pulsazione lirica che trascina il racconto, sarebbe potuto servire di modello a molti, e ancor oggi accusa ben poco il peso degli anni. Basti a confermarlo questo breve frammento, che segue immediatamente l’incipit di *Canne al vento*, romanzo pubblicato oltre un secolo fa, nel 1913:

Eccolo tutto ai suoi piedi, silenzioso e qua e là scintillante d’acque nel crepuscolo, il poderetto... e le siepi di fichi d’India che lo chiudono dall’alto in basso come due muri grigi serpeggianti di scaglione in scaglione dalla collina al fiume, gli sembrano i confini del mondo. (Deledda 1994, 13)

Anche qui descrizione essenziale del paesaggio, tutta volta a tracciare le linee che definiscono insieme l’ambiente e il personaggio che lo osserva. Colori, forme, oggetti, distanze, confini: tutto in poche righe, e nient’altro. Dessì è di un’altra generazione (di quasi quarant’anni più giovane) e imbevuto di una cultura ben più vasta e cosmopolita, ma lo sguardo della Deledda sembra aver contribuito a educare il suo sguardo.

Molto interessante e godibile, anche perché continuamente animato dal raffronto tra pagine della *Recherche* e pagine estratte dai vari racconti e romanzi

di Dessì (che, con la loro sostanziale identità di luoghi e il caratteristico fluire delle vicende e dei personaggi da una storia all'altra, disegnano un'opera di singolare unità), è il saggio di Rekut-Liberatore sulla forte presenza del tema della malattia (e della morte) nei due autori. Ancora una volta questi accostamenti consentono di apprezzare la passione e l'intelligenza con cui Dessì, fin dal tempo delle primissime prove narrative, aveva letto e assimilato Proust, metabolizzandone gli apporti nutritivi fino a trasformarli in energia creatrice sua propria. A differenza di altri autori citati e analizzati in questo libro, non c'è mai in Dessì sospetto di imitazione del modello ma, tutt'al più, omaggio trasfigurato.

Sarebbe paradossale tacere, dopo quanto si è venuti dicendo fin qui, che la malattia è anche uno dei temi privilegiati di Svevo, a tal punto che, nella *Coscienza*, si trasforma addirittura nel filo conduttore del romanzo. È vero che la malattia di Zenò è soprattutto disagio psicologico o, montalianamente, "male di vivere" (Montale 1942, 52), mentre nell'opera di Dessì, a somiglianza di quanto avviene in Proust, si affollano le malattie del corpo, le patologie anche endemiche, i traumi più disparati, con tutto il loro corredo di sintomi, diagnosi, terapie, e medici spesso ridicolizzati – cosicché i medici condotti della Sardegna rurale appaiono come un'inedita variante collettiva del mondano Cottard. Ma si può simmetricamente osservare una ben poco casuale ricorrenza, nell'opera narrativa di Dessì, di mali misteriosi, di piccoli disturbi o minuscoli traumi che grandeggiano per oscurare malesseri assai più profondi, di pazienti che rifiutano le cure, di altri che sembrano crogiolarsi nella loro condizione di malati amorevolmente assistiti dai congiunti. Muovendo da esempi come quello del giovane Filippo, co-narratore del romanzo *Michele Boschino* (1942), che "non riuscì mai a dire a [sua] madre ch'er[a] contento di star[sene] a letto con le gambe ingessate" (Dessì 1975, 123-124), un confronto fra i testi di Dessì e quelli di Svevo, condotto con altrettanta dovizia di estratti e con un'analisi altrettanto stringente, potrebbe forse dar luogo a interessanti triangolazioni.

6. Proust dalla parte di Firenze e da quella di Milano

Il Narratore deve scrivere la recensione di un romanzo, intitolato *Da porta a porta*, il cui autore si chiama Eliphas Coen. Di che razza di romanzo si tratti, è presto detto:

L'autore ha impiegato 703 pagine per raccontare di un personaggio che apre una porta, attraversa a passo normale una stanza arredata in modo comune e ne riesce dalla porta all'altra estremità. Da dove venga, dove vada non è detto e risulterebbe irrilevante; attraversa la stanza e basta. Pare di capire che Eliphas Coen, scrivendo il suo libro, si sia proposto di rovesciare una pratica compositiva molto usata: quella di condensare in poche ore di racconto una vita intera. Il racconto, nella sua cronologia esterna, può occupare per esempio un solo pomeriggio: ma provvidenziali flashes, intermittenze della memoria, recuperi psicologici... permettono al personaggio (e all'autore) di rap-

presentare tutt'intera la propria vita. Coen si è buttato dall'altro versante: tutta la vita basta a malapena per attraversare una stanza da porta a porta. Difatti entra da un lato ragazzo di dodici anni e ne esce settantenne. (Gramigna 1975, 15-16)

Inutile dire che lo scrittore Eliphaz Coen e il suo romanzo *Da porta a porta* non esistono se non nella realtà di un altro romanzo, quello di Giuliano Gramigna, intitolato *Il testo del racconto*, nel quale la recensione da scrivere costituisce la vera e propria scintilla del motore narrativo e che, a differenza dell'altro, occupa soltanto 171 pagine, compreso un "Errata corrige" dove l'autosarcasmo di Gramigna tocca il suo apice, e un indice dei capitoli denominato "Tavola dei temi". Queste poche informazioni e, ancor più, il breve frammento riprodotto bastano a far capire che siamo qui di fronte a un ludico metaromanzo, genere letterario che Gramigna frequentò assiduamente fino almeno alla fine degli anni Settanta, cioè fino a quando il romanzo sperimentale ebbe in Italia cultori e, soprattutto, editori disposti a pubblicarli: in seguito rallentò la sua produzione narrativa fino ad abbandonarla del tutto e preferì concentrarsi sulla sua rigogliosa attività di poeta. Oltre che, naturalmente, su quella di critico: come dire che, fra tutti i critici italiani grandi lettori di Proust (Debenedetti, Contini, Macchia, Orlando, Lavagetto, Bertini, Galateria, Beretta Anguisso-la, Citati) Gramigna fu senza dubbio quello che con maggior costanza e con i risultati più notevoli scrisse romanzi in proprio⁶: uno di questi, *Marcel ritrovato* (1969), che come il titolo lascia intuire è una specie di viaggio alla ricerca della *Ricerca* e del suo autore, trova giustamente un posto di un certo rilievo nel saggio che Andrea Gialloredo dedica al "proustismo lombardo" (339-366).

Bisogna dire (e i vari contributi del volume lo mettono egregiamente in risalto) che la critica italiana, nella ricezione dell'opera di Proust, si è fatta decisamente onore, sia per precocità dell'illuminazione sia per continuità e profondità dell'indagine. Anche a prescindere dall'episodio del giornalista-scrittore Lucio D'Ambra che nel lontano 1913 (cioè a pochi mesi dall'uscita del primo volume della *Recherche*, pubblicato da Grasset a spese dell'autore) scrisse sulla *Rassegna contemporanea* una recensione profetica⁷, citata sia nel contributo di Biagini sia in quello di Bertini, il caso di Debenedet-

⁶ Di Debenedetti ricordiamo almeno *Amedeo e altri racconti* (1926), *Otto ebrei* (1944) e *16 ottobre 1943* (1945). Di Francesco Orlando il folgorante romanzo breve *La doppia seduzione*, uscito per Einaudi nel 2010, poco prima della sua morte.

⁷ Si legge in una maneggevole antologia della critica proustiana italiana più volte ristampata (Pinto e Grasso 1990, 1-3), che raccoglie, fra le prime testimonianze, anche quelle di Ungaretti (1919), Cecchi (1922), Ojetti (1923), nonché la celebre recensione di Croce (*Un caso di storicismo decadentistico*, 1945) – un esempio di "allergia" al "tono" Proust che tanto piaceva a Giacomo Debenedetti (ma in una storia, ancora tutta da scrivere, della critica anti-proustiana va citata anche la ben più ambigua e paradossale stroncatura di Borgese, dall'eloquente titolo *Proust o il miele del sonno*, del 1923).

ti (ripercorso qui da Raffaele Manica) è davvero esemplare. Il suo saggio del 1925, che precede addirittura, di due anni, l'uscita del *Temps retrouvé*, si pone infatti come una pietra miliare della critica proustiana, e non solo nel panorama italiano.

Il saggio di Andrea Gialloredo (che si occupa non soltanto di Gramigna, ma anche di Luigi Santucci e di Alberto Vigevani) mette bene in luce, nelle sue pagine introduttive, come la ricezione di Proust in Italia si sia, nel tempo, ramificata in due "scuole" sia di pensiero (teorico-critica) sia di azione (estetico-narrativa). La "linea portante del proustismo di matrice fiorentina" coglie dell'opera proustiana soprattutto l'aspetto tematico cui sembra consacrarla il suo titolo (il Tempo e la sua investigazione) e si concentra quindi "sulla letteratura di memoria e sul romanzo di formazione" (340): gli scrittori vicini a questo "proustismo toscano" di cui trattano i vari contributi raccolti in questo volume sono, oltre ai già citati narratori del gruppo di *Solaria*, il toscano Romano Bilenchi (saggio di Alberto Cadioli), lo stesso Dessì (che a Pisa, dove frequentò l'università, ampliò molto i suoi orizzonti isolani), ma anche figure geograficamente lontane da Firenze come Fausta Cialente (che nacque a Cagliari, si considerò sempre triestina e visse un po' dappertutto, Egitto compreso, e alla quale è dedicato l'ampio, coinvolgente studio di Bruno Mellarini), il campano Michele Prisco (che condivide con Giuseppe Dessì la trattazione del già citato saggio di Francesca Nencioni) e, in modo più circostanziale, Elsa Morante (di cui Marco Rustioni analizza l'ultimo romanzo, *Aracoeli*) e Umberto Eco che, nella sua *Regina Loana* (saggio di Ulla Musarra-Schroeder), mette in scena, quasi in un gioco di specchi con la memoria involontaria di matrice proustiana, le amnesie ancor più involontarie (e indesiderate) del suo personaggio.

A questo proustismo toscano, più precoce, si viene poi ad affiancare, in un "lento ma tenace sedimentarsi" (340), un proustismo lombardo che ha appunto nei tre autori studiati da Gialloredo altrettanti notevoli esempi e in Gramigna la sua punta più avanzata. Non che questa diversa tradizione di lettura di Proust escluda dal suo campo d'indagine il tema centrale della memoria: ma lo integra con (e sembra principalmente interessata a) altri due aspetti affascinanti della *Recherche*, cioè la sua natura di romanzo-saggio, capace di racchiudere nel suo ventre tutto il sapere dell'epoca, e la sua aspirazione filosofica al trascendente, che la percorre da cima a fondo come un fiume carsico, ora affiorante ora nascosto ma mai interrotto nel suo fluire. È sicuramente meritevole di maggiori approfondimenti l'acuta interpretazione di Gialloredo, secondo la quale questi due filoni di ricerca trovano a Milano il loro centro d'investigazione ideale grazie al parallelismo solo in apparenza paradossale con il capolavoro manzoniano: in effetti, a parte l'aspirazione al trascendente della quale per Manzoni non è lecito dubitare, l'analogia vale anche per la struttura di grande romanzo-saggio dei *Promessi Sposi* dove, e fin dalle primissime pagine, la vicenda si intreccia di continuo con la storia politica, religiosa, del costume e della medicina.

Qui a noi interessa però soprattutto un altro elemento di novità della *Recherche* che attrae la speculazione critica di Gramigna e che concorre a imprimere alla sua produzione narrativa la svolta decisiva: il romanzo di Proust *parla di se stesso*. Questa affermazione può certo suonare riduttiva, considerando la sterminata vastità dell'opera e l'innumerabile quantità dei temi che la compongono. Ma, pur senza voler prendere per buono il provocatorio riassunto della *Recherche* proposto da Genette ("Marcel devient écrivain", poi corretto in un meno laconico "Marcel *fin*it par devenir écrivain", Genette 1972, 75; 1982, 280), resta indubitabile il fatto che il lettore, quando arriva alla fine della sua fatica, scopre che l'immensa opera appena terminata gli ha raccontato la storia della propria genesi. Questo aspetto meta-romanzesco deve aver attratto irresistibilmente Gramigna fin dalla sua prima lettura di Proust e aver fatto scattare in lui la molla del romanziere sperimentale. Anche a non voler considerare il caso macroscopico del *Marcel ritrovato*, un omaggio a Proust non manca mai, nei romanzi di Gramigna. Nel brano estrapolato dal *Testo del racconto* e riprodotto in apertura di questo paragrafo si parla, infatti, pur senza mai nominarlo, proprio di Proust. Sarà facile verificare che il modello di "racconto" che viene contrapposto all'immaginaria vicenda narrata da Eliphas Coen è proprio la *Recherche*: in questa visione meta-romanzesca la cronologia esterna occupa un solo pomeriggio (il pomeriggio del ricevimento-*matinée* a Palazzo Guermantes nel *Temps retrouvé*), ma "provvidenziali flashes", "recuperi psicologici" e, soprattutto, le inconfondibili "intermittenze della memoria" rendono possibile "al personaggio (e all'autore) di rappresentare tutt'intera la propria vita" (Gramigna 1975, 15). Ecco qui una ricaduta davvero speciale, e oltremodo suggestiva, del mito di Proust in Italia⁸.

7. Una lingua per tradurre

Di particolare pregio, in *Non dimenticarsi di Proust*, è la presenza di una sezione dedicata alle traduzioni italiane della *Recherche*. Vi compaiono due saggi che trattano della classica edizione einaudiana del 1946-1951 (Mariolina Bertini su Ginzburg e Francesca Bartolini su Caproni) e uno di Manuele Marinoni sulla traduzione interamente realizzata da Giovanni Raboni per Mondadori fra gli anni Ottanta e i Novanta⁹. Ciascuno dei tre contribu-

⁸ Sulla scaturigine tutta proustiana della vocazione meta-narrativa di Gramigna e Dessì si veda Turi 2007, 233-252.

⁹ La bibliografia sulle traduzioni italiane di Proust è ormai molto abbondante; ci limitiamo a citare due studi recenti: Raccanello 2008 e 2014. Un posto a se stante, rispetto alle integrali (Einaudi, Mondadori, Rizzoli, Newton Compton), occupano le traduzioni parziali di Schacherl, Debenedetti, Landini, Mucci, Del Buono. Quella di Bruno Schacherl (*Casa Swann* [1946], Firenze, Sansoni) è stata fatta oggetto di analisi comparative spesso ingenerose, mentre ha il merito di affiancarsi a quella di Ginzburg per la scelta di una lingua

ti offre spunti di notevole interesse. Ma, ai fini di questa analisi (che, come premesso, è deliberatamente sbilanciata sul versante della narrativa italiana e della sua evoluzione in particolare stilistica), è naturalmente il primo dei tre a richiamare una speciale attenzione.

Quando, nel 1937, accogliendo la richiesta di Giulio Einaudi in persona, si accinge al difficile compito, Natalia Ginzburg ha ventun anni e ne avrà trenta nel 1946, al momento della pubblicazione del primo volume, *La strada di Swann*, da lei tradotto. Gli anni di più intenso lavoro saranno quelli bellissimi, dal 1940 al 1943, un periodo che si può a buon diritto definire, per lei, di prima giovinezza. Ferma restando la preziosa assistenza offertale, specie nella fase iniziale, dal marito Leone Ginzburg (che Bertini non manca di ricordare), c'è di che domandarsi – alla luce di quanto si è venuti dicendo fin qui su una questione della lingua che, come si è visto, era ancora lontana dall'essere risolta e archiviata per la maggior parte degli scrittori più o meno in erba – da quale scrigno una ragazza così poco esperta sia riuscita a far saltar fuori un italiano capace di rendere la novità del francese di Marcel Proust, in tutta la sua ricchezza ma anche in tutta la sua fluida agilità e nel suo tono colloquiale (efficacissima, a questo proposito, la formula debenedettiana dello “sliricamento”). Qui si può osservare in azione un fenomeno noto ma forse mai sufficientemente studiato: in un paese come l'Italia di metà Novecento, dal glorioso passato letterario ma rimasto sorprendentemente povero di una grande, recente tradizione narrativa, le eccellenti traduzioni dei capolavori contemporanei possono produrre sulla lingua effetti più positivi di quanto spesso non facciano decine o centinaia di prodotti nazionali.

Per paradossale che possa sembrare, non è per nulla da escludere che tanti nostri scrittori e scrittrici che erano adolescenti negli anni Cinquanta e Sessanta siano stati per così dire folgorati sulla via di Damasco dalla lettura di Proust, non soltanto per la complessità della sua opera, le nuove strade che apriva nella memoria di ciascuno, le finezze inaudite dell'analisi, la ricchezza dei registri e il loro reciproco equilibrio, ma anche per il bell'italiano della sua prosa! Merito, è ovvio, non della sola Ginzburg, ma anche di tutti gli altri protagonisti della traduzione Einaudi che, per quanto criticabile per alcuni aspetti (uno dei quali è, appunto, la diversità di tocco che si avverte da un volume all'altro, da una mano all'altra), resta tuttora una delle migliori che la *Recherche* abbia “subìto” in tutto il mondo.

“sliricata”. Sulla traduzione di Debenedetti (di un solo *volet* del primo volume: *Un amore di Swann* [1948], Milano, Bompiani) si vedano Agostini-Ouafi 2003 e Agostini-Ouafi 2010, due studi importanti che presentano l'impresa traduttoria del nostro più autorevole lettore di Proust come esercizio ermeneutico alternativo e parallelo all'attività critica e come forma di lettura lenta e attenta, transitiva (particolarmente preziosa in quanto *medium* che favorisce non solo l'approfondimento dell'analisi dell'opera, ma anche la transizione verso la scrittura “in proprio”).

Riferimenti bibliografici

- (1890 [1889]) Tolstoj L.N., *Krejerova sonata*, Berlin, B. Ber. Trad. it. di Gianlorenzo Pacini (1991), *Sonata a Kreutzer*, Milano, Feltrinelli.
- (1901) Mann Thomas, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Berlin, S. Fischer Verlag. Trad. it. di Anita Rho (1952), *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Torino, Einaudi.
- (1906) Musil Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Wien-Leipzig, Wiener Verlag. Trad. it. di Anita Rho (1983), *I turbamenti del giovane Törless*, Torino, Einaudi.
- (1913), Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu, I, Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset; <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53077205s/f14.image.r=Proust,%20Marcel%201913.langFR>> (11/2014). Trad. it. di Natalia Ginzburg (1978), *Alla ricerca del tempo perduto, I, La strada di Swann*, Torino, Einaudi.
- (1942 [1925]) Montale Eugenio, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi.
- (1956) Bonsanti Alessandro, *Cavalli di bronzo*, Firenze, Sansoni.
- (1969) Gramigna Giuliano, *Marcel ritrovato*, Milano, Rizzoli.
- (1969 [1898]) Svevo Italo, *Senilità*, in Id., *Opera omnia*, a cura di Bruno Maier, II, *Romanzi*, Parte II, Milano, Dall'Oglio, 957-1096.
- (1969 [1923]) Svevo Italo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Opera omnia*, a cura di Bruno Maier, II, *Romanzi*, Parte II, Milano, Dall'Oglio, 597-955.
- (1972) Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- (1975 [1942]) Dessì Giuseppe, *Michele Boschino*, Milano, Mondadori.
- (1975) Gramigna Giuliano, *Il testo del racconto*, Milano, Rizzoli.
- (1982) Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. Trad. it. di Raffaella Novità (1997) di *Palimpsesti, La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- (1985) Bogliolo Giovanni, "Proust e la critica italiana", in Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto, I, Dalla parte di Swann*, trad. di M.T. Nessi Somaini, Milano, Rizzoli, 51-73.
- (1990) De Maria Luciano (a cura di), *Proust oggi*, bibliografia a cura di Daniela De Agostini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- (1990) Pinto Paolo, Grasso Giuseppe, *Proust e la critica italiana*, Roma, Newton Compton.
- (1994 [1913]) Deledda Grazia, *Canne al vento*, Milano, Giunti.
- (1994 [1913]) Kafka Franz, *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. Trad. it. di Rodolfo Paoli (1970), "La condanna", in Franz Kafka, *Tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 123-133.
- (1996) Bessière Jean, "De la justification littéraire de la jalousie. Tolstoï, Svevo, Proust", in Id. (éd), *La jalousie. Tolstoï, Svevo, Proust*, Paris, Champion, 7-40.
- (1996) Chardin Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Champion.
- (1996) Dolfi Anna, "Proust e il proustismo italiano", in Ead., *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 55-86.
- (1998 [1903]) Deledda Grazia, Elias Portolu (a cura di), *Vittorio Spinazzola*, Milano, Mondadori.
- (2003) Agostini-Ouafi Viviana, *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust*, Caen, PUC.

- (2003 [1939]) Dessì Giuseppe, *San Silvano*, a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Illisso.
- (2004) Agostini-Ouafi Viviana (ed.), *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, Caen, PUC.
- (2004) Dolfi Anna, *La parola e il tempo: Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un "roman philosophique"*, Roma, Bulzoni.
- (2004) Eco Umberto, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani.
- (2005) De Agostini Daniela (a cura di), *Journées Proust III. La "Recherche" tra apocalisse e salvezza*, Fasano, Schena.
- (2007) Turi Nicola, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, SEF.
- (2008) Raccanello Manuela, *Le prime traduzioni italiane della Recherche di Proust*, Trieste, Edizioni del Tornasole.
- (2010) Agostini-Ouafi Viviana, *Poetiche della traduzione: Proust e Debenedetti*, Modena, Mucchi.
- (2010 [1895]) D'Annunzio Gabriele, *Le vergini delle rocce*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, BUR
- (2010) Francioni Mirko, *La presenza di Proust nel Novecento italiano: Debenedetti, Morselli, Sereni*, Pisa, Pacini.
- (2010) Raccanello Manuela, *Proust in Italia: le traduzioni della Recherche*, Firenze, Le lettere.
- (2011) Gervasi Paolo, "Ricerca della creazione: la critica italiana e la funzione Proust", *Italianistica* XL, 3, 95-109.
- (2012) Girimonti Greco Giuseppe, Perrier Guillaume, "Rassegna di studi proustiani", *Quaderni proustiani* VI, 267-272.
- (2014) Girimonti Greco Giuseppe, "Se comparer à Proust: Barthes, la Recherche e il romanesque (con una nota su Debenedetti)", *Quaderni proustiani* VIII, 53-80.
- (2014 [1895]) Fogazzaro Antonio, *Piccolo mondo antico*, a cura di Tiziana Piras, Venezia, Marsilio.
- (2014 [1840-1842]) Manzoni Alessandro, *I promessi sposi*, a cura di Francesco De Cristofaro et al., Milano, BUR
- (2014 [1904]) Pirandello Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi.

Scholem poeta, tra messianesimo e impegno civile:
un'eredità da riscoprire
A proposito del volume di Gershom Scholem,
Il sogno e la violenza. Poesie,
a cura di Irene Kajon (Giuntina 2013, pp. 147)

Recensione di Diana Battisti
Università degli Studi di Firenze (<diana.luna.battisti@gmail.com>)

Giunge inattesa e folgorante la produzione poetica di Gershom Scholem, presentata in traduzione italiana con testo originale tedesco a fronte da Irene Kajon in queste 21 liriche nate tra gli anni Venti e la scomparsa dell'autore nel 1982. Si tratta di testi depositati in forma manoscritta o dattiloscritta presso la Biblioteca Nazionale Israeliana e la Biblioteca dell'Università Ebraica di Gerusalemme (Archivio Gershom Scholem nel Dipartimento Manoscritti ed Archivi), dove l'autore fu docente per molti anni. Le liriche tradotte nella raccolta rappresentano una parte consistente di tutte le composizioni poetiche presenti in Archivio, di cui solo alcune furono riprodotte da Scholem stesso nei suoi diari e carteggi (editi postumi nella seconda metà degli anni Novanta) o su riviste come contributi in forma separata.

Ci troviamo di fronte alla prima traduzione italiana offerta ai lettori, una traduzione che tiene conto di quelle già apparse in francese, inglese ed ebraico. Kajon rinuncia a rendere in italiano le rime e la ritmica dei versi tedeschi ma ne conserva i toni e le ricchissime suggestioni, mettendo pienamente in luce il volto di questo Scholem segreto ed esprimendone l'altissimo contenuto concettuale in maniera puntuale, documentata e rigorosa. La sua lettura filosofica, volutamente non compattata in un'edizione critica strettamente filologica, ci espone infatti il teologo laico, il filosofo ebreo, lo storiografo e saggista accademico in queste pagine dense di elementi illuminanti nei confronti di tutto il percorso intellettuale e della posizione culturale dell'autore. In risalto viene messa soprattutto la funzione euristica della poesia in questo particolare contesto, poesia che diviene irrinunciabile per il giovane Scholem non solo come genere letterario in cui manifestare pensieri e affetti ma come sfera di contatto tra l'umano e il divino, tra il discorso e l'ineffabile.

Fondamentale appare fin dagli esordi poetici l'associazione di idee politiche e filosofiche che si saldano nell'esperienza ebraica del pensatore, oltre



che dello storico, che ha scelto come proprio oggetto d'indagine l'esistenza umana *tout court*. Nei versi storicamente e civilmente culminanti di questa raccolta si riconoscono i tratti del Secolo Breve e delle sue oltranzze quasi inimmaginabili su scala mondiale; quella che lo Scholem lirico ci offre qui è una testimonianza pronta a cogliere la vita nella sua insopprimibile disponibilità ad accogliere, o quantomeno a riconoscere, quei disegni imperscrutabili che si muovono imprevedibili, invisibili ma incessanti tra terrestre e celeste.

Cruciale per la rappresentazione del rapporto tra tempo messianico e storico l'incontro con Walter Benjamin nel 1915, anno che segna per Scholem il distacco dall'ortodossia ebraica cui si era avvicinato dopo il suo *barmitzwah*, come testimoniano anche le note dei diari scholemiani scritti fra il 1913 e il 1917. Benjamin nel frattempo ha già incontrato il pensiero sionista ed ha elaborato, a cavallo tra 1912 e 1913, la propria idea di *Kulturjudentum* (ebraismo culturale) e di letterato europeo, come testimoniano i suoi primi studi e diari. La scelta benjaminiana di integrare la tradizionale distinzione tra tradizione scritta e orale con la filosofia a lui contemporanea comporta necessariamente il recupero di Halakhah e Haggadah, presenti nella sua opera fin dall'inizio¹.

I diari di Scholem attestano certamente le letture di testi appartenenti alla tradizione rabbinica; tuttavia, nelle annotazioni del 1916, spesso la Halakhah viene paragonata ad un campo di macerie o ad una distesa di cadaveri, più che ad un'arena, sottolineando polemicamente, ma non senza rammarico, la distanza e la freddezza dell'ortodossia rispetto alle esigenze degli ebrei viventi, auspicando la raccolta dei frammenti di quel sistema in un nuovo edificio letterario, in un progetto umano in grado di riacquistare il proprio slancio vitale.

Se è vero che nel carteggio con Benjamin si può leggere un approfondimento della riflessione poetica, vale anche l'inverso: le sette poesie dedicate a Benjamin (di cui ben quattro come regali di compleanno) si nutrono dello studio, risalente agli anni in cui il Positivismo svalutava il non-razionale, del legame tra ebraismo e mito come strato profondo del pensiero (e non come

¹ Il termine "Halakhah" (da "olech", "cammino", "vado" quindi "via da percorrere") si riferisce ad un corpus letterario di testi legali rabbinici che rappresenta il sistema complessivo delle leggi religiose ebraiche, divise in leggi relative a Dio ("bein adam la-Makom") e leggi che riguardano le relazioni tra persone ("bein adam la-chavero"). La "Halakhah" è la guida completa di tutti gli aspetti della vita umana, sia materiale che spirituale: le sue linee guida ed opinioni coprono una vastissima gamma di situazioni e principi, nel tentativo di realizzare ciò che è implicito nel comandamento biblico centrale di essere "santi, perché Io, il Signore, Dio vostro, sono santo" (Levitico 19:2) e costituiscono l'applicazione pratica delle 613 "mitzvòt" ("comandamenti") esposte nella Torah. La "Haggadah" (letteralmente "racconto", "narrazione") è invece una forma letteraria non giuridica, rappresentata da una narrazione usata nel Talmud e in alcune parti della liturgia ebraica: contiene omelie rabbiniche, aneddoti storici, esortazioni morali, consigli pratici in vari campi, dagli affari alla medicina.

elemento opposto al pensiero stesso). Il dialogo costante intessuto con Benjamin intorno a questi temi si svolge talora con toni ironici e leggeri, altrove con voci assai più gravi, chiamando in causa la *Auseinandersetzung* (discussione filosofica) in corso riguardo all'idea di redenzione e al concetto di metafisico che per entrambi si configura come un luogo aperto più che come un porto sicuro, come testimoniano rispettivamente scritti come l'incompiuto *Metaphysik der Jugend* (1913; *Metafisica della gioventù*, trad. it a cura di Agamben 1997) di Benjamin e la poesia scholemiana "Der Ball" (1918; "Il ballo", trad. it. di Kajon 2013, 40). Da qui s'innesta quel fertile scambio di idee su sionismo, antimilitarismo, messianesimo, linguaggio biblico, poesia e redenzione, destinato ad accompagnare come un filo rosso l'amicizia tra i due, fuori e dentro la letteratura. Benjamin e Scholem condividono come elementi di fede la *Offenbarung* (Rivelazione) e la *Lehre* (Dottrina/Insegnamento), ma le interpretano in maniera diversa in base ai differenti impulsi che spingeranno le loro vite in direzioni diverse.

A differenza di Benjamin, Scholem nutre precoci sospetti nei confronti dei movimenti giovanili estetizzanti ed astorici che si illudono di bastare a se stessi per mettere in atto una rinascita creativa. La forte coscienza storica e civile dello scrittore, che frequenta e difende i circoli sionisti in Germania, si salda fermamente all'universalismo, alla cultura dell'individuo profondo e all'idea di *Bildung* radicata in un'antica sapienza comunicata all'essere umano fin dai primordi, incorporandone la dimensione mitica e, al contempo, proiettandosi oltre gli indicibili orrori della violenza storica, fin dagli anni giovanili e ben dopo la crisi delle relazioni ebraico-arabe nella Palestina degli anni Trenta e Quaranta: lo spirito della poesia e della mistica si afferma in questi componimenti come critica del potere e slancio verso la pace, individuando nella comune aspirazione alla liberazione dall'oppressione l'esigenza che unisce l'umanità intera.

Ancora nel rapporto tra le lettere e le poesie si affaccia prepotentemente il mondo dell'epoca, l'anticipazione del futuro, una visione libera, un gioco vero fondato su regole. Quasi come una dichiarazione d'intenti, in questo senso, può essere letta allora la poesia in forma di alfabeto filosofico, *Amtliches Lehrgedicht* (1927; "Poema didascalico", trad. it. di Kajon 2013, 46), che plasma lo scherno verso i *Bildungsphilister*, i professori universitari e gli accademici allineati col potere: la loro deontologica sete di conoscenza può produrre soffocanti congressi e attestati ufficiali, ma ben poca intelligenza e verità.

Sganciandosi coraggiosamente da ogni appartenenza o identificazione, Scholem coglie i frutti maturi dell'albero della conoscenza universale: tra le molte letture, influenzano l'autore soprattutto la rinascita del Romanticismo dopo la crisi della filosofia idealistica, gli studi di mistica nei circoli intellettuali e accademici tedeschi degli anni Venti e la necessità presentata da Martin Buber di ritornare al mito e al senso del divino. Tuttavia Scholem costruisce, all'interno di questa vastissima rete di riferimenti, una propria posizione au-

tonoma, pacifista e simpatizzante con gli anarchici. Si distanzia dagli accademici che non possono recuperare la concezione ebraica di redenzione e di messianesimo basandosi su un atteggiamento pseudo-scientifico-oggettivo, per il fatto che la tradizione ebraica si fonda in primis sulla memoria che unisce le generazioni, non sulla storiografia. Dall'altro lato, alla strada della ricerca viene riconosciuto il primato di essere l'unica percorribile per gli ebrei moderni, introdotti nelle scienze filologiche e storiche.

Un altro *Leitmotiv* della raccolta è rappresentato dalla meditazione sull'esistenza ebraica nella Diaspora, che in alcune liriche si sviluppa inizialmente in risposta alle riflessioni di personaggi come Eva Ehrenberg² e Ingeborg Bachmann. La lirica intitolata "An Frau Eva Ehrenberg" (1962; "Alla signora Eva Ehrenberg", trad. it. di Kajon 2013, 84), costituisce un documento importante riguardo alla posizione di Scholem rispetto al problematico rapporto tra *Deutschtum* (germanesimo) e *Judentum* (ebraismo): l'autore non crede nel dialogo ebraico-tedesco, non ci ha mai creduto, e sostiene che parlarne ancora dopo Auschwitz sarebbe nient'altro che una bestemmia. L'antefatto che precede questa polemica, nella quale Scholem viene coinvolto agli inizi degli anni Sessanta, è rappresentato da quell'invito, rifiutato, a contribuire con un saggio ad un volume in onore della giornalista, poetessa e saggista ebrea tedesca Margarete Susman. Da Gerusalemme Scholem scrisse una lettera al giovane autore tedesco Manfred Schlösser, nella quale chiariva la propria visione riguardo alla natura assolutamente illusoria di un dialogo ebraico-tedesco, fata Morgana inseguita dalle generazioni ebraiche dell'età dell'emancipazione in Germania. Tale lettera venne poi pubblicata appunto nel volume dedicato a Susman in occasione del novantesimo compleanno della scrittrice, divenendo famosa sotto il titolo programmatico "Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch", suscitando forti reazioni tra gli intellettuali dell'epoca fra cui la stessa Ehrenberg, con la quale la questione si sarebbe protratta fino al 1965, come documentato dai carteggi, portando ad una moderazione dei toni e ad un tentativo di riappacificazione, pur mantenendo le rispettive posizioni³.

² Eva Ehrenberg, née Sommer (Francoforte sul Meno 1891 – Londra 1973) sposa lo storico tedesco Victor Ehrenberg, cugino di Franz Rosenzweig, cui la stessa Eva è vicina in quanto frequentatrice del Lehrhaus da questi fondato e diretto. Nel 1939 emigra a Londra da Praga, per rimanervi il resto della vita; è da lì che nel 1965 scrive a Scholem una poesia dal tono caustico-polemico in risposta alla sua lettera del 1964 intitolata "Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch" (Contro il mito del dialogo ebraico-tedesco), pubblicata provocatoriamente in quello stesso anno proprio nel volume a cura di Manfred Schlösser, *Auf gespaltenem Pfad. Zum neunzigsten Geburtstag von Margarete Susman* (229-232).

³ Per un approfondimento della comprensione scholemiana dei complessi intrecci tra religiosità cristiana in Germania e mistica ebraica, non solo negli anni Sessanta ma fin dagli inizi dei suoi studi di storico delle religioni e qabbalista, si veda la raccolta di lezioni tenute dallo stesso Scholem risalente al 1941, intitolata *Major Trends in Jewish Mysticism*. Recentemente

Di tutt'altro tenore il confronto con Ingeborg Bachmann, che Scholem conosce nel 1967 tramite il comune amico Theodor W. Adorno: a quello stesso anno risale la poesia "An Ingeborg Bachmann" (trad. it. di Kajon 2013, 88), concepita come risposta al testo *Was ich in Rom sah und hörte*⁴ (1955; *Quel che ho visto e udito a Roma*, trad. it. di Pietra, Raja 2002), nel quale la scrittrice faceva riferimento al ghetto romano in rapporto al tema della redenzione. Bachmann nello Yom Kippur individuava simbolicamente un contrasto tra un tempo irredento e la realtà della presenza divina nel Tempo stesso, presenza che avvicina gli umani perdonandoli. Nel tempo così come lo concepisce la poetessa austriaca si situerebbe il contrasto pena/consolazione, oscurità del male/gioia della tradizione che va avanti incessante; Scholem, invece, non crede che tali contrasti sussistano nel tempo storico, individuando in essi piuttosto una condizione di malinconia aperta comunque verso il futuro e verso l'innovazione.

Scholem compie il proprio percorso rimanendo sempre nell'ebraismo, indagando il rapporto ebraismo-modernità a partire da questo contesto che lui vede come organico e vivo, pur nelle sue contraddizioni e forse proprio in ragione di esse:

Judaism cannot be defined according to its essence, since it has no essence. Judaism cannot therefore be regarded as a closed historical phenomenon whose development and essence came into focus by a finite sequence of historical, philosophical, doctrinal, or dogmatic judgements and statements. Judaism is rather a living entity which for some reason has survived as the religion of a chosen people. Indeed, for such a people to have endured for three thousand years as a recognizable entity, a phenomenal fact for which nobody has any truly sufficient explanation, is in itself an enigma. The continued survival of the Jewish people seems to suggest that the Jews have in fact been chosen by someone for something. (Scholem 1974)⁵

L'ebraismo non può essere definito in base alla sua essenza perché non ha un'essenza. Quindi l'ebraismo non può essere visto come un fenomeno storico concluso la cui evoluzione ed essenza siano state determinate da una precisa sequenza di affermazioni e giudizi storici, filosofici, dottrinali o dogmatici. L'ebraismo è piuttosto un'entità vivente che per qualche ragione è sopravvissuta come religione di un popolo eletto. In effetti, che un popolo simile sia sopravvissuto per tremila anni come un'entità riconoscibile – fenomeno per cui nessuno ha trovato una spiegazione del tutto soddisfacente – costituisce di per se stesso un enigma. La persistente sopravvivenza del popolo ebraico sembra suggerire che gli ebrei siano stati effettivamente scelti da qualcuno per un qualche scopo. (Trad. it. di Buscaglione Candela 2005, 21)

sono stati pubblicati alcuni studi sull'argomento allargando l'analisi delle relazioni ebraico-tedesche anche ad altri autori ed intellettuali del secondo dopoguerra. Si vedano ad esempio gli studi di Katja Garloff (2005) e Andrea Heuser (2011).

⁴ Si tratta in realtà di una raccolta di corrispondenze e articoli redatti da Ingeborg Bachmann per la radio di Brema nel 1954, pubblicati in italiano per la prima volta nel 2002. "Was ich in Rom sah und hörte", Akzente, Jg. 1, Heft 1, Februar 1955, 50-53.

⁵ Il discorso ("What Is Judaism?") fu tenuto in occasione della conferenza presso il Center for the Study of Democratic Institutions di Santa Barbara in California nel 1974.

Come si collegano i grandi temi delle poesie con la filosofia e gli epistolari lasciatici dallo studioso? Gli scritti più noti sono senza dubbio quelli storici e filologici, pur rimanendo Scholem sempre coinvolto, nei suoi studi, nella Qabbalah che per lui si lega indissolubilmente al mito come processo cosmico⁶. A tali studi si affiancano le poesie, in cui spesso trova voce la sfiducia nella possibilità di continuare ad alimentare il sogno di rinascita di fronte alla violenza della Storia. Le liriche affiorano dunque in un terreno minato, quello al confine tra speranza e disperazione, tra sacro e profano, parola e silenzio, fede e ateismo, in un equilibrismo paradossale che permette a Kajon di riconoscere in Scholem l'erede consapevole e legittimo del cosiddetto "nichilismo religioso", fondato da Shabbetay Tzvi e Nathan di Gaza nel XVII secolo⁷.

La forma del pensiero scholemiano come ha contribuito a sviluppare un superamento dell'identità nazionale? Si parla, a proposito di Scholem, di un sionismo sovranazionale, di quel che egli stesso vedeva come il solo e unico movimento vitale e dinamico nell'intero ebraismo tedesco. Con questo si intende il progetto non di edificare uno Stato ebraico, ma piuttosto di creare in Palestina un nuovo centro d'impulso per la cultura ebraica. Theodor Herzl, in questo senso, viene visto non come capo politico ma come poeta visionario che concilia l'ideale messianico con l'azione nella storia. Individualità universale e sogno di redenzione e di riscatto sia del popolo ebraico che del singolo, del giusto. Il tipo di sionismo professato da Scholem si chiarisce nelle poesie come essenziale momento umanizzante, fraternizzante al di là di ogni barriera e incomprendimento.

⁶ "Qabbalah" ("ricezione", "accoglimento") si riferisce ad un insieme di insegnamenti elevati e profondi che riguardano il "Sod" ("segreto") da interpretare e studiare nell'esegesi ebraica della Torah. La Qabbalah mira a definire la natura del cosmo e dell'essere umano, della natura del rapporto col divino e dello scopo di ogni singola esistenza, presentando metodi di studio e di elaborazione per aiutare la comprensione di questi concetti e raggiungere quindi la realizzazione spirituale.

⁷ La corrente sabbatiana pone l'accento sulla nozione di paradosso come centro di gravità e di equilibrio tra concetti complessi e spesso in contraddizione tra loro, come ad esempio gli attributi divini (dolcezza e rigore, celatezza e rivelazione). Il movimento sabbatiano fu dichiarato eretico all'interno dell'ebraismo e si sviluppò attorno alla figura del qabbalista Shabbetay Tzvi (1626-1676), la cui idea centrale era quella della redenzione messianica. Nella Qabbalah, la diffusione dei testi segreti (dunque Sefer Ha Zohar, Sefer Yetzira, Sefer Ha Bahir, ecc.) tra le masse incolte costituisce un indizio dell'arrivo del Messia. Nathan di Gaza, altro esponente del sabbatanesimo, affermò di aver avuto la "visione del carro", nella quale gli venne comunicato che Shabbetay Tzvi era il messia. Ghematricamente parlando la parola "messia" è equivalente al nome del serpente dell'Eden, "nachàsh"; entrambe infatti corrispondono al numero 358. Pertanto il Messia, secondo i sabbatiani, doveva immergersi nella più totale impurità per liberare le scintille di luce e di sapienza imprigionate nelle *gelipboth* (scorie, bucce di energia materiale). Questa teoria è giustificata da quella concezione nota nell'ebraismo come "doglie del messia", ossia quel determinato periodo in cui le tenebre prevalgono sulla luce prima della redenzione finale.

Haim N. Bialik (1873-1934)⁸ e Shmuel Y. Agnon (1888-1970)⁹ sono figure centrali del movimento sionista cui si rapportano le poesie in riferimento al rapporto tra storia ed ideale messianico. Il centro della storia non è qui lo Stato ma la società libera, di cui Herzl si fa emblema unificando nella propria figura la cultura nazionale e quella universale ed incarnando l'utopia di un ritorno alla religiosità profonda ed alla vita ebraica prima ancora che a Sion, non nel senso di un ritorno al passato, ma piuttosto come recupero di un Oriente non-violento, basato sul comandamento "non uccidere", sul ripudio della violenza in netto contrasto con una Europa sanguinaria, conformista, borghese e guerrafondaia. Anche lo scrittore galiziano Agnon, che Scholem incontra frequentando gli ambienti degli *Ostjuden* (ebrei dell'Europa centro-orientale), influenza la sua riflessione sulla rinuncia alla violenza e sull'ansia di redenzione e lo porta a misurarsi con la sofferenza della diaspora. La voce di questo confronto prende i toni di un lamento sommesso che sconfinava quasi nel silenzio, nonostante la necessità di cantare, con tutto il dolore che questa posizione comporta, le vicende di un popolo che ha ripudiato la violenza ma

⁸ Scrittore e poeta di lingua ebraica nato in Ucraina, dopo aver frequentato la prestigiosa *yeshiva* (accademia talmudica) di Volozhin in Lituania e aver studiato il russo e il tedesco a Odessa, si trasferisce in Palestina nel 1925 (visitata già nel 1904 e nel 1908), stabilendosi a Tel Aviv. Breve ma importante anche il soggiorno a Varsavia (1903-1905), come redattore della rivista in lingua ebraica *Ha-Shiloah*, fondata dall'amico, mentore ed ispiratore Ahad Ha'am. Sostenitore dell'idea di uno stretto legame tra aspetto halakhico delle fonti ebraiche (in particolare del Talmud) e aspetto teologico-filosofico haggadico, espresso in forme narrative, Bialik sceglie una posizione intermedia fra tradizione ebraica e rinnovamento; la sua opera sottolinea la dimensione spirituale del linguaggio lirico in cui una soggettività dialoga con altre soggettività sulla base di un'esperienza storica comune. Negli anni dei suoi studi a Odessa compone poesie che riflettono temi e stilemi della *Haskalah* (Illuminismo ebraico) e frequenta gli ambienti sionisti e letterari della città. Il suo accorato appello per il risveglio e la modernizzazione linguistica-letteraria ha influenzato profondamente il Rinascimento ebraico ed il percorso di molti intellettuali contemporanei tra Europa e Palestina.

⁹ Nato sotto il nome di Shmuel Yosef Czaczkes nell'allora austro-ungarica Galizia, fin dall'età di otto anni Agnon compone poesie sia in ebraico che in yiddish, iniziando a pubblicarle da adolescente; tuttavia abbandona lo yiddish dopo il trasferimento a Giaffa, in Palestina, nel 1907. Dal titolo del suo racconto breve "Agunot", pubblicato sulla rivista *Ha-Omer* nel 1908, prende il nome Agnon (che diventa legalmente il suo cognome dal 1924). Nel 1912 Agnon si reca a Berlino per continuare gli studi letterari e resta in Germania fino al 1924, frequentando i circoli intellettuali in cui erano presenti gli *Ostjuden*, lavorando come assistente universitario, co-fondando la rivista *Der Jude* e sposando l'attivista Esther Marx, per poi trasferirsi con lei a Gerusalemme e in seguito a Talpiot. Come romanziere Agnon intreccia spesso riferimenti biblici a modelli derivanti dal *Bildungsroman* europeo ma anche da testi qabbalistic; lo scrittore, che nel 1966 ottiene il Nobel per la letteratura *ex aequo* con l'autrice Nelly Sachs, dà voce alla sofferenza della diaspora, dell'esilio di Israele ma è considerato da Scholem soprattutto un narratore universale, un grande classico in grado di parlare alle generazioni presenti e future.

che difende il proprio ideale di giustizia anche a costo di un tributo elevatissimo di vite umane. Si fa strada la distinzione scholemiana tra un concetto nazionale di ebraismo, che conduce ad Eretz Israel, ed un concetto mistico-sovrannazionale che approda a Zion e che si fa erede dell'ideale messianico di reciproca comprensione e pacifica convivenza fra popoli, in linea con l'appoggio dato da Scholem all'associazione Brit Shalom nei suoi primi anni in Palestina, nel tentativo di preparare un dialogo autentico arabo-ebraico e di vivere insieme in una stessa terra.

In tutto questo, ecco che la poesia si afferma come forma di pensiero in grado di produrre e vivificare spazi nuovi nel senso letterale del termine. Tracce significative di questo percorso rimangono, ad esempio, nella lirica intitolata "Begegnung mit Zion und der Welt" (1930; "Incontro con Sion e col mondo", trad. it. di Kajon 1913, 62). Si delinea qui un rapporto dialettico tra religione e politica, tra tradizione secolare e religiosa e tra Sion ed il mondo. Il poeta-mistico secondo l'accezione scholemiana si proietta oltre la dimensione spaziotemporale, pur sempre restando legato al mondo grazie alla propria eticità umana, il cui senso nascosto/manifesto si forma da un Divino situato al di là dell'Essere.

Alla mistica ed alla poesia appartiene la sfera mitica originaria, infantile, semplice e distante dal fenomenico in modo diverso ma non opposto alle scienze matematiche. Nazionale può essere per Scholem soltanto la forma, non il contenuto della poesia, giacché i frutti più elevati di ogni popolo e di ogni epoca sono sempre cosmopoliti. Forse il manifesto di questo pensiero potrebbe essere la poesia "Gruß vom Angelus" (1921; "Un saluto dall'angelo", trad. it. di Kajon 1913, 58), concepita come regalo per il ventinovesimo compleanno di Walter Benjamin, in cui l'Io lirico (il quadro di Paul Klee acquistato da Benjamin e portato con sé attraverso avventure, disavventure e fughe tra Monaco, Parigi e la Spagna) pronuncia parole ambigue, malinconiche e in bilico tra nascosto e manifesto:

Der ich entstamme, jene Welt,
ist maßvoll, tief und klar
was mich im Grund zusammenhält
erscheint hier wunderbar.

(Scholem 1921, 58)

Di dove sono giunto, quel mondo
è misurato, profondo e chiaro
ciò che nelle fibre mi compone
qui appare miracoloso.

(Trad. it. di Kajon 2013, 59)

Il quadro in questione fu lasciato in eredità allo stesso Scholem, dopo il suicidio di Benjamin, per poi essere donato a Israele; esso si ripresenta in *Über den Begriff der Geschichte* (1940; *Tesi di filosofia della storia*, trad. it. di Solmi 1962, 75-86), preceduto proprio da una citazione tratta dalla poesia summenzionata dell'amico Gershom/Gerhard. A proposito dell'angelo Benjamin stesso afferma:

Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind aus- gespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. (Benjamin 1940, 697)

Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.

(Trad. it. di Solmi 1962, 80)

E ancora una volta l'acquarello di Klee, immagine ossessionante e protettiva al tempo stesso, si riaffaccia dalle pagine del saggio *Walter Benjamin und sein Engel* (1972; *Walter Benjamin e il suo angelo*, trad. it. di Mandalari 1978) di Scholem, all'interno del quale il lettore trova anche il breve racconto benjaminiano *Agesilaus Santander*, cuore del segreto racchiuso dall'ala dell'angelo e chiave del percorso occulto nella vita di Benjamin stesso, amico e intimo affine di Scholem per tanti anni.

Se è lecito parlare di un genio tutelare di Walter Benjamin, esso può dirsi concentrato in questo angelo; e nella sua luce saturnina si svolse la vita stessa dello scrittore... quale egli l'ha descritta, con una visione profondamente melanconica, in una lettera a me indirizzata il 26 luglio 1932, un giorno prima del suicidio meditato ma poi non eseguito. (Mandalari 1978, 64)

Si sa come andarono poi le cose, come si richiusero le porte della Storia, che cosa ne fu di Walter Benjamin e di quella generazione ribelle di "gabbiani ipotetici", per dirla con Giorgio Gaber, che dispiegarono le loro ali senza essere capaci di volare e di spiccare il volo. Oggi sembra che quell'eredità abbia ormai pochi cultori. Scholem con le sue poesie ha certamente mantenuto fede fino all'ultimo a questo impegno; ha detto a lungo, contro e nonostante ogni rassegnazione, cose che altri non dicevano, e non dicono tuttora, e le sue liriche sono un esercizio critico raro, espressione di una lotta interiore ed esteriore che investe capillarmente, sino all'incandescenza e allo scontro frontale, tutti gli ordinamenti sociali e politici dell'intelligenza servile e tutti gli inganni della Storia.

Riferimenti bibliografici

- (1941) Scholem Gershom, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalem, Schocken.
- (1955) Bachmann Ingeborg, "Was ich in Rom sah und hörte", *Akzente* 1,1, Feb. 1954, 50-53. Trad. it. di Kristina Pietra, Anita Raja (2002), *Quel che ho visto e udito a Roma*, Macerata, Quodlibet.
- (1955) Benjamin Walter, *Schriften*, hrsg. von T.W. Adorno, G. Adorno, 2 Bde., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. it. e introduzione di Renato Solmi (2006), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- (1962) Buber Martin, *Werke*, voll. I e III, München, Kösel-Verlag.
- (1964) Scholem Gershom, "Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch" (Contro il mito del dialogo ebraico-tedesco), in Manfred Schlösser (Hrsg.), *Auf gespaltenem Pfad. Zum neunzigsten Geburtstag von Margarete Susman*, Darmstadt, Erato-Presse, 229-232. Trad. it. di Claudia Sonino (1997), "Ebrei e tedeschi", *Lettera internazionale* 51-52, 41-47.
- (1975 [1970]) Scholem Gershom, *Who Is a Jew?*, in Id., *וגב מירב: דברי חזון השרוי יקרפ: Devarim be-go: pirke morashah u-tehiyah*, Tel Aviv, 'Am 'oved, 591-598. Trad. it. di Paola Buscaglione Candela (2005), *Tre discorsi sull'ebraismo*, Firenze, Giuntina, 9-19.
- (1977 [1913]) Benjamin Walter, *Metaphysik der Jugend*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann, II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 91-104. Trad. it. di Giorgio Agamben (1997 [1982]), *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, in Walter Benjamin, *Opere*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi.
- (1978 [1972]) Benjamin Walter, *Walter Benjamin und sein Engel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. it. di M.T. Mandalari (1978), *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano, Adelphi.
- (1980) Desideri Fabrizio, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori Riuniti.
- (1980) Schiavoni Giulio, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Palermo, Sellerio.
- (1981) Rutigliano Enzo, *Lo sguardo dell'angelo. Su Walter Benjamin*, Bari, Dedalo.
- (1984 [1974]) Scholem Gershom, *What Is Judaism?*, in A.A. Cohen, Paul Mendes-Flohr (eds), *Contemporary Jewish Religious Thought: Original Essays on Critical Concepts, Movements, and Beliefs*, New York (NY), Scribner Sons, 505-508. Trad. it. Paola Buscaglione Candela (2005), *Tre discorsi sull'ebraismo*, Firenze, Giuntina, 21-27.
- (1986) Cacciari Massimo, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi.
- (1991) Alter Robert, *Necessary Angels: Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin and Scholem*, Cambridge (MA), Harvard UP.
- (1991 [1940]) Benjamin Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann, I/2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 690-708. Trad. it. a cura di Renato Solmi (1962), "Tesi di filosofia della storia", *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 75-86.
- (1992) Mosès Stéphane, *L'Ange de l'Histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil.
- (1993) Dan Joseph, Schäfer Peter (eds), *Gershom Scholem's Major Trends in Jewish Mysticism 50 Years After: Proceedings of the Sixth International Conference on the History of Jewish Mysticism*, Tübingen, Mohr Siebeck.

- (1994) Mendes-Flohr Paul (ed.), *Gershom Scholem: The Man and His Work*, Albany (NY), SUNY Press.
- (1998) Cavarocchi Arbib Marina (a cura di), *Mistica, utopia e modernità. Saggi sull'ebraismo*, Genova, Marietti.
- (2001 [1968]) Scholem Gershom, *Walter Benjamin*, in Id., *Ueber Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 132-164.
- (2002 [1973]) Scholem Gershom, *Einige Betrachtungen zur jüdischen Theologie in dieser Zeit*, in Itta Shedletzky, Gershom Scholem (Hrsgg.), *»Es gibt ein Geheimnis in der Welt«. Tradition und Säkularisation* (C'è un segreto nel mondo. Tradizione e secolarizzazione), Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 7-47. Trad. it. di Paola Buscaglione Candela (2005), *Alcune riflessioni sulla teologia ebraica nella nostra epoca*, in Gershom Scholem, *Tre discorsi sull'ebraismo*, Firenze, Giuntina, 29-81.
- (2005) Garloff Katja, *Words from Abroad. Trauma and Displacement in Postwar German Jewish Writers*, Detroit (MI), Wayne State UP.
- (2006) Pignotti Sandro, "Walter Benjamin e 'l'idea del letterato europeo", *Annali di Ca'Foscari*, XLV, 1-2, 191-224.
- (2007) Giuliani Massimo (a cura di), *Educazione e giudaismo. Un dialogo pedagogico*, Brescia, Morcelliana.
- (2011) Heuser Andrea, *Vom Anderen zum Gegenüber: „Jüdischkeit“ in der deutschen Gegenwartsliteratur* (Dal diverso al contrapposto: "ebraicità" nella letteratura tedesca contemporanea), Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag.
- (2011) Idel Moshe, *Saturn's Jews: On the Witches' Sabbath and Sabbateanism*, New York (NY), Continuum.
- (2013) Scholem Gershom, *Il sogno e la violenza. Poesie*, trad. it., introduzione e note a cura di Irene Kajon, Firenze, Giuntina.

Uno sguardo sulla ricerca L2: la situazione delle lingue ugrofinniche

Lena Dal Pozzo

Università degli Studi di Firenze (<lena.dalpozzo@unifi.it>)

1. Introduzione

Questo breve intervento vuole presentare la situazione della ricerca L2 nell'ambito delle lingue ugrofinniche, con particolare riferimento alle situazioni riguardanti la Finlandia e il finlandese e l'Estonia e l'estone. Dopo una sintesi dello sviluppo degli studi linguistici nei due paesi negli ultimi cinquant'anni verranno passati in rassegna alcuni tra i principali studi recenti in acquisizione L2.

2. Finlandia ed Estonia: correnti teoriche dagli anni '60 ad oggi

Seppur con le dovute differenze, Finlandia ed Estonia condividono un passato per certi versi simile da un punto di vista cronologico e contenutistico nello sviluppo della ricerca linguistica.

Gli anni '60 furono anni di profonde trasformazioni sociali, politiche, economiche e culturali in Finlandia e non è un caso che è proprio a partire da questi anni che ebbero inizio importanti cambiamenti anche nell'ambito della linguistica. Fred Karlsson (2001) ne ripercorre le tappe in maniera esauriente e dettagliata senza tralasciare alcuni tra i nomi più rilevanti per lo sviluppo della linguistica generale, e di diverse branche da essa derivate in Finlandia. Come è avvenuto anche in altri paesi, l'arrivo degli approcci di stampo strutturalista e generativista-trasformatore dagli Stati Uniti diedero nuovo slancio a una situazione che si era mantenuta piuttosto stabile (sulla linea normativa tradizionale) negli anni. Fu tra le Università di Turku e Helsinki che si formarono i primi giovani linguisti e gruppi di incontro informali: nel 1966 venne istituita la prima cattedra di linguistica generale proprio a Helsinki (Raimo Anttila, seguito poi da Fred Karlsson, tuttora attivo). Oggigiorno in Finlandia la ricerca linguistica è bene rappresentata e copre vari rami (tra cui psicolinguistica, fonologia, linguistica applicata, linguistica cognitiva, didattica delle lingue, oltre alla linguistica teorica all'interno della quale si è sviluppata in larga misura l'analisi del discorso, la tipologia, la Lexical Functional Grammar e l'approccio funzionale) e ha un'importante associazione, AfnLa (Finnish Association for Applied Linguistics). Inoltre, all'estero operano alcuni tra i più noti linguisti di fama internazionale che si



occupano anche di finlandese (nel quadro generativista ricordiamo Anders Holmberg 2005, 2010, Paul Kiparsky 1998, 2003, Elsi Kaiser 2006, 2008, Anne Vainikka 1989, 1993, 2003, solo per citarne alcuni).

L'Estonia fino agli anni '60 non ha un significativo sviluppo nell'ambito degli studi e della ricerca in linguistica teorica e si può dire che tale disciplina nacque in questi anni, in seguito all'importazione dagli Stati Uniti della linguistica strutturale e della grammatica generativa. Un'interessante seppur sintetica panoramica delle tendenze nella ricerca linguistica in Estonia si trova in Õim, Pajusalu e Trage (2006). Nel 1965 presso l'Università di Tartu venne, infatti, costituito il Generative Grammar Group, sotto la guida del professore Huno Rätsep, che fu fondamentale per lo sviluppo della ricerca linguistica. Tuttavia, al momento, la maggior parte della ricerca linguistica di ambito teorico rientra nella linguistica funzionale e cognitiva, basata sulle idee di Ronald Langacker (1987, 1991) e George Lakoff (1987, 1990) arrivate in Estonia a partire dagli anni '90. Per meglio inquadrare e discutere delle varie tendenze di ricerca presenti in Estonia, nel 2001 è stata organizzata un'importante conferenza che ha visto la partecipazione di numerosi linguisti (tra cui Martin Ehala sulle teorie linguistiche in generale, Ilona Tragel, Helge Metslang, Urmas Sutrop e Margit Langemets sulla linguistica cognitiva, Karl Pajusalu sulla Optimality Theory, Mati Ereht sulla tipologia linguistica e Krista Kerge sulla linguistica funzionale e applicata) e ha esplicitato lo status quo della ricerca linguistica in Estonia.

3. *La ricerca L2 sulle lingue ugrofinniche*

È indubbio che la ricerca linguistica portata avanti sulle cosiddette “lingue minori”, o comunque “altre” rispetto a quelle da sempre oggetto principale degli studi di linguistica teorica e acquisizionale (come tra le lingue germaniche inglese e tedesco, tra le lingue romanze francese, e in qualche misura spagnolo e italiano) possa arricchire la ricerca scientifica. Infatti, lingue tipologicamente distanti tra loro permettono, per esempio, di accertare o confutare teorie che esplorano gli universali linguistici, forniscono dati linguistici (corpora) nuovi per meglio comprendere i processi coinvolti nell'acquisizione L2 e individuare le fasi di apprendimento. A titolo esemplificativo, ma non esaustivo, ricordiamo nell'ambito teorico gli studi di indiscutibile importanza¹ condotti da Katalin É. Kiss (1987, 1994, 2002), Anna Szabolcsi (1994, 2003, 2012), Ferenc Kiefer (1994, 2009, 2014), Júlia Horváth (1986, 2014) sulla sintassi ungherese e Anders Holmberg (2005, 2010), Maria Vilkkuna (1989, 1992, 1998), Anne Vainikka (1989, 1993, 2003) e Paul Kiparsky (1998, 2003) su

¹ Le opere riportate non sono esaustive della vasta produzione scientifica degli studiosi citati ma, per ragioni di spazio, vuole essere indicativa di alcuni tra i loro studi più rilevanti.

quella finlandese che non hanno arricchito solo la ricerca legata alle due lingue in questione ma tutta la comunità scientifica linguistica internazionale.

Alcuni degli studi più recenti e rilevanti aventi come oggetto le lingue ugrofinniche nell'ambito della ricerca in acquisizione L2 sono stati riassunti da Suni (2012). Molti degli esempi riportati sono studi contrastivi che si concentrano su qualche specifico fenomeno linguistico, che riguardano progetti sociolinguisticamente orientati, ricerche inerenti a fenomeni di commutazione di codice (*code-switching*), intellegibilità crosslinguistica, o ancora studi sull'acquisizione bilingue o sulla questione dell'identità in individui bilingui. Il metodo comparativo (tra lingue ugrofinniche ma non solo) è sempre stato molto utilizzato negli studi linguistici ugrofinnici, e non solo in riferimento all'acquisizione L2. Gradualmente affiancato dall'analisi degli errori (*error analysis*), il metodo comparativo torna a emergere oggi in studi, per menzionarne alcuni, sull'influenza cross-linguistica (per esempio, si vedano gli studi che si incentrano sul finlandese: Kaivapalu 2005, 2009, Nissilä 2011, Spoelman 2012; sull'ungherese: Durst e Janurik 2011 che presentano anche un gruppo di parlanti di erzya-mordvino). L'analisi degli errori come metodo di ricerca in acquisizione L2, pur essendo nato negli anni '70, si è diffuso solo più tardi nell'ambito ugrofinnico (per esempio Lähdemäki 1995 sugli errori di apprendenti svedesi in finlandese L2, Pool 2007 sugli errori di apprendenti L2 di estone). I metodi basati sull'analisi degli errori e su un approccio didattico normativo alla grammatica L2 hanno ricevuto anche molte critiche. Tuttavia, recenti studi basati sull'analisi dei corpora, che si stanno diffondendo tramite vari progetti nell'ambito ugrofinnico, hanno mostrato una possibile e proficua rivalutazione dell'analisi degli errori. Nell'ambito dell'acquisizione del finlandese L2 ricordiamo il progetto di raccolta di corpus (ICLFI) condotto presso l'Università di Oulu (2007-2013, coordinatore: Jarmo Jantunen) con l'obiettivo di studiare le caratteristiche e gli universali nell'interlingua di parlanti di finlandese L2 aventi diverse L1 e residenti fuori dalla Finlandia. Infatti, l'interlingua, intesa come lingua in graduale via di sviluppo verso la cosiddetta lingua target (la L2) (Selinker 1972), ha assunto un valore sempre maggiore come oggetto di analisi nell'acquisizione L2. All'interno del progetto di Oulu sono nate varie pubblicazioni, tra articoli, tesi di laurea e tesi di dottorato, che discutono di aspetti linguistici specifici (ad esempio Spoelman 2012 sull'uso del caso partitivo, Akgül 2013 sull'emergenza e posizione sintattica degli aggettivi in finlandese L2 e L1). Tuttavia, l'analisi dell'interlingua in ambito finlandese non è limitato a questo grande progetto; si veda ad esempio lo studio di Ivaska (2011). L'autore, nel suo studio sull'emergenza di alcuni tipi di frase nell'interlingua di parlanti avanzati apprendenti di finlandese L2, adotta un approccio costruttivista (basato anche su Nick C. Ellis 2002 e sull'approccio associativo-cognitivo) che vede le strutture linguistiche come unità linguistiche schematiche e la centralità delle corrispondenze semantiche come elementi basilari della lingua. L'utilizzo di corpora

e l'adozione della *Construction Grammar* per discutere fenomeni linguistici nell'interlingua di apprendenti L2 sono comparsi quasi contemporaneamente anche in tutta la sfera ugrofinnica (Suni 2012, 418). Di recente, sulla scia della Teoria dei Sistemi Dinamici (*Dynamic Systems Theory*) proposta da de Bot e Larsen-Friemann (2011) come risposta alla difficoltà degli approcci tradizionali di spiegare la continua interazione di elementi e sottosistemi in continuo cambiamento sono nati alcuni studi anche in ambito ugrofinnico (si veda a riguardo Speolman e Verspoor 2010). Secondo questa teoria, che unisce in sé alcuni aspetti del connessionismo e dell'interazionismo che l'hanno preceduta, l'acquisizione L2 coinvolgerebbe sistemi complessi e aperti che interagiscono tra loro nel tempo e tra i vari livelli linguistici.

Gli approcci riguardanti la didattica L2 di finlandese, ungherese ed estone hanno avuto tendenze e sviluppi diversi nei tre paesi ma sono tuttavia accomunati dalla presenza di approcci formalistici, normativi, basati sull'importanza della morfologia che stanno lasciando spazio a visioni funzionaliste (si vedano i riferimenti in Suni 2012 tra cui Aalto *et al.* 2009; Csereklye e Nagy 2011; Pool 2010a). Oggigiorno molti studi sulla competenza L2 si basano inoltre, in tutt'e tre i paesi, sulle direttive presenti nel Quadro Comune di Riferimento per le Lingue (<http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_EN.pdf>). Suni (2012) conclude la sua rassegna constatando che nonostante quasi tutti gli ambiti relativi all'acquisizione e allo sviluppo di una L2 siano stati esplorati anche tra le lingue ugrofinniche tuttavia saranno tuttora benvenute ricerche che adottino teorie emergenti come la Teoria dei Sistemi Dinamici o gli approcci ecologici² oltre a coinvolgere anche lingue ugrofinniche minori (komi, udmurto, mari, sami, ecc.) e le possibili influenze crosslinguistiche in acquisizione. Tali ricerche possono avere interessanti ripercussioni in un'applicazione "pratica" nell'ambito della glottodidattica di area ugro finnica, poiché permettono, quelle già esistenti, e permetteranno, quelle future, di meglio individuare le fasi di acquisizione e le influenze reciprocamente possibili tra lingue appartenenti alla stessa famiglia linguistica ma fino ad oggi relativamente poco esplorate in confronto alle cosiddette lingue maggiori.

In conclusione, in questa breve panoramica ho voluto presentare le principali linee di ricerca sviluppatesi nell'ambito dell'acquisizione L2 e alcune tra gli studi e i progetti effettuati, sia da un punto di vista più teorico che da un punto di vista più legato alla glottodidattica. Moltissimi sono gli studi e gli autori non menzionati, non certo per una loro minore rilevanza quanto piuttosto per la natura sintetica di questo stesso contributo.

² Secondo questi approcci sulla didattica e l'acquisizione L2 il linguaggio è un sistema dinamico e complesso con ampio margine di variabilità individuale. Il contesto assume un ruolo fondamentale essendo considerato la fonte primaria dell'acquisizione (si veda ad esempio Larsen-Freeman 2006).

4. Alcuni progetti di rilievo in Finlandia su finlandese e lingue ugrofinniche

ICFLI (University of Oulu, corpus di finlandese L2), <<http://www.oulu.fi/suomitoisenakielena/node/20896>> (10/2014). Si tratta di un progetto di ricerca avviato nel 2007 sull'osservazione delle caratteristiche universali e specifiche di una lingua che emergono nella lingua dell'apprendente (*learner language*). Prevede la creazione di un corpus internazionale del finlandese dell'apprendente (International Corpus of Learner Finnish - ICLFI).

REMU (University of Eastern Finland, multilinguismo e intelligibilità in contesto finlandese-estone), <<https://www.uef.fi/en/remu2015/remu-in-english>> (10/2014). Il progetto di ricerca esamina gli elementi ai quali interlocutori e lettori prestano attenzione quando cercano di capire un testo in una lingua (tipologicamente) vicina ma nuova e vengono indagate le condizioni preesistenti di comprensione reciproca e le possibilità di multilinguismo ricettivo offerte da due lingue vicine come finlandese ed estone. Le lingue target sono quindi l'estone e il finlandese, così come le L1 dei partecipanti.

VIRSU (progetti e conferenze su finlandese ed estone), <<http://www.univie.ac.at/virsu/>> (10/2014). Organizzazione che si occupa di progetti di ricerca e conferenze dedicate a finlandese ed estone (il nome è un acronimo in cui VIR sta per *viro*, estone, e SU sta per *suomi*, finlandese). Nasce nel 1997 durante gli incontri finno-estoni che hanno avuto luogo a Tartu e Tallinn. Dal 2007 l'organizzazione si è aperta anche alle altre lingue ugrofinniche. L'obiettivo primario dell'organizzazione è di comparare le caratteristiche peculiari nell'acquisizione e nella didattica di queste lingue e analizzare la situazione linguistica nei paesi dove queste lingue sono parlate.

TOPLING (University of Jyväskylä, corpus e analisi dei processi di acquisizione del finlandese L2 scritto), <<https://www.jyu.fi/hum/laitokset/kielet/tutkimus/hankkeet/topling/en>> (10/2014). Progetto di ricerca (nome completo Project Paths in Second Language Acquisition) che ha come scopo principale la comparazione longitudinale delle sequenze di acquisizione nelle competenze scritte in finlandese, inglese e svedese come lingue seconde nel sistema educativo finlandese. L'obiettivo teorico che si prefigge è di esplorare le possibilità di combinare tre approcci nella ricerca L2 che si basano su aspetti linguistici (sviluppo di strutture grammaticali e vocabolario), aspetti legati al livello di competenza (si veda per esempio il Common European Framework of Reference for Languages, CEFR) e performance nei compiti linguistici (fluidità, accuratezza, complessità), per unirli in un unico modello, DEMfad, sviluppato durante un progetto antecedente.

Riferimenti bibliografici

(1972) Selinker Larry, "Interlanguage", *IRAL* 10, 209-230.

(1986) Horváth Júlia, *FOCUS in the Theory of Grammar and the Syntax of Hungarian*, Dordrecht, Holland, Foris Publications.

- (1987) É. Kiss Katalin, *Configurationality in Hungarian*, Dordrecht, Reidel.
- (1987) Lakoff George, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Chicago (IL), University of Chicago Press.
- (1987) Langacker Ronald, *Foundations of Cognitive Grammar, Volume I*, Stanford (CA), Stanford UP.
- (1989) Vainikka Anne, *Deriving Syntactic Representations in Finnish*, Amherst, University of Massachusetts (MA).
- (1989) Vilkuna Maria, *Free Word Order in Finnish: Its Syntax and Discourse Functions*, Helsinki, SKS.
- (1990) Lakoff George, "The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-Schemas?", *Cognitive Linguistics* 1, 1, 39-74.
- (1991) Langacker Ronald, *Foundations of Cognitive Grammar, Volume II*, Stanford (CA), Stanford UP.
- (1992) Vilkuna Maria, *Referenssi ja määräisyys suomenkielisten tekstien tulkinnessa* (Referenzialità e definitezza nell'interpretazione di testi in finlandese), Helsinki, SKS.
- (1993) Vainikka Anne, "Three Structural Cases in Finnish", in Anders Holmberg, Urpo Nikanne (eds), *Case and Other Topics in Finnish Syntax*, Holland, Kluwer Academic Publishers, 129-159.
- (1994) Kiefer Ferenc, É. Kiss Katalin (eds), "The Syntactic Structure of Hungarian", *Syntax and Semantics* 27, San Diego (CA)-New York (NY), Academic Press, 1-90.
- (1994) Kiefer Ferenc, "Aspect and Syntactic Structure", in Ferenc Kiefer, Katalin É. Kiss (eds), *The Syntactic Structure of Hungarian*, New York (NY), Academic Press, 415-446.
- (1994) Szabolcsi Anna, "The Noun Phrase", in Ferenc Kiefer, Katalin É. Kiss (eds), *The Syntactic Structure of Hungarian*, Syntax and Semantics 27, Academic Press, 179-274.
- (1995) Lähdemäki Eeva, *Mikä meni pieleen? Ruotsinkielisten virheet suomen ainekirjoituksessa* (Cos'è andato storto? Gli errori dei parlanti svedesi nella produzione scritta in finlandese), tesi di licenziatura non pubblicata (Unpublished licentiate thesis), Åbo Akademi.
- (1995) Vilkuna Maria, "Discourse Configurationality in Finnish", in Katalin É. Kiss (ed.), *Discourse Configurational Languages*, Oxford, Oxford UP, 244-268.
- (1998) Kiparsky Paul, "Partitive Case and Aspect", in Miriam Butt, Wilhelm Geuder (eds), *Projecting from the Lexicon*, Stanford (CA), CSLI (Center for the Study of Language and Information), 109-161.
- (1998) Vilkuna Maria, "Word Order in European Uralic", in Anna Siewierska (ed.), *Constituents Order in the Languages of Europe*, Berlin, Mouton de Gruyter, 173-233.
- (2001) Karlsson Fred, *Yleinen Kielitiede kautta aikojen* (La linguistica generale nel tempo), Publications of the Department of General Linguistics, University of Helsinki, 28.
- (2002) Ellis N.C., "Frequency Effects in Language Processing: A Review with Implications for Theories of Implicit and Explicit Language Acquisition", *Studies in Second Language Acquisition* 24, 2, 143-188.
- (2002) É. Kiss Katalin, *The Syntax of Hungarian*, Cambridge Syntax Guides, Cambridge, Cambridge UP.

- (2003) Kiparsky Paul, "Finnish Noun Inflection", in Diane Nelson, Satu Manninen (eds), *Generative Approaches to Finnic Linguistics*, CSLI, 109-161.
- (2003) Szabolcsi Anna, Brody Micheal, "Overt scope in Hungarian", *Syntax* 6, 1, 19-51.
- (2003) Vanikka Anne, "Postverbal Case Realization in Finnish", in Diane Nelson, Satu Manninen (eds), *Generative Approaches to Finnic and Saami Linguistics*, Stanford (CA), CLSI Publications, 235-266.
- (2005) Kaivapalu Annekatrin, "Lähdekieli kielenoppimisen apuna" (La lingua di partenza come aiuto nell'apprendimento linguistico), *Jyväskylän Studies in Humanities* 44, Jyväskylä, University of Jyväskylä.
- (2005) Holmberg Anders, "Is There a Little Pro? Evidence from Finnish", *Linguistic Inquiry* 36, 4, 533-564.
- (2006) Kaiser Elsi, "Negation and the Left Periphery in Finnish", *Lingua* 116, 3, 314-350.
- (2006) Larsen-Freeman Diane, "The Emergence of Complexity, Fluency, and Accuracy in the Oral and Written Production of Five Chinese Learners of English", *Applied Linguistics* 27, 590-619.
- (2006) Öim Haldur, Pajusalu Renate, Trigel Ilona, "A Short History of General Linguistics in Estonia: Slightly Biased towards Fred Karlsson in *A Man of Measure: Festschrift in Honour of Fred Karlsson on His 60th Birthday*", *SKY Journal of Linguistics* 19, 87-96.
- (2006) Suominen Mickael, Arppe Antti, Airola Anu *et al.* (eds), "A Man of Measure: Festschrift in Honour of Fred Karlsson on His 60th Birthday", *SKY Journal of Linguistics* 19, n.s.
- (2007) Eslon Pille, "Õppijakeelekorpused ja keeleõpe" (Corpus della lingua dell'apprendente e grammatica), in Pille Eslon (ed.), *Tallinna Ülikooli keelekorpusete optimaalsus, töötlemine ja kasutamine* (Ottimizzazione, modifica e uso dei corpus delle lingue dell'università di Tallinn), *Ülikooli eesti filoloogia osakonna toimetised* (Atti del Dipartimento di Filologia presso l'Università di Tallinn) 9, Tallinn, TLÜ Kirjastus, 87-120.
- (2007) Pool Raili, *Eesti keele teise keeleena omandamise seaduspärasusi täis- ja osasihitise näitel* (Acquisizione dell'oggetto totale e parziale da apprendenti L2 di estone), Tartu, Tartu UP.
- (2008) Kaiser Elsi, Trueswell J.C., "Interpreting Pronouns and Demonstratives in Finnish: Evidence for a Form-Specific Approach to Reference Resolution", *Language and Cognitive Processes* 23, 5, 709-748.
- 2009) Eslon Pille, "Eestikeelses tekstiloomes eelistatud konstruktsioonid ja käändevormid" (Costruzioni e casi preferiti nella creazione di testi in estone), in Pille Eslon, Katre Öim (eds), *Korpusuuringute metodoloogia ja märgendamise probleemid* (Metodologie di ricerche di corpus e problemi di classificazione), *Tallinna Ülikooli eesti keele ja kultuuri instituudi toimetised* (Atti del Dipartimento di Filologia presso l'Università di Tallinn) 11, Tallinn, Tallinna Ülikool, 30-53.
- (2009) Kaivapalu Annekatrin, "Vironkielisen suomenoppijan äidinkieli – ongelma, haaste vai voimavara?" (La lingua madre di un apprendente estone di finlandese – un problema, una sfida o una risorsa?), *Virittäjä* 113, 3, 382-401.
- (2009) Kiefer Ferenc, "A New Look at Information Structure in Hungarian", *Natural Language and Linguistic Theory* 27, 583-622.
- (2010) Holmberg Anders, "The Null Generic Subject Pronoun in Finnish: a Case of Incorporation", in Theresa Biberauer, Anders Holmberg, Ian Roberts, Michelle

- Sheehan (eds), *Parametric Variation: Null Subjects in Minimalist Theory*, Cambridge, Cambridge UP, 200-230.
- (2010a) Pool Raili, “Eesti keele teise keelena uurimine Tartu Ülikoolis – hetkeseis ja perspektiivid” (La ricerca dell’Università di Tartu sulla lingua estone come L2. La situazione presente e le prospettive future), *ESUKA – JEFUL* 1, 1, 5-20.
- (2010b) Pool Raili, “Vene ja eesti üliõpilaste valikud täis- ja osasihitise kasutamisel” (Le preferenze degli studenti russi e estoni nell’uso del complemento oggetto e del complemento di termine), *Lähivõrdlusi – Lähivertailuja* (Comparazioni vicine) 20, 191-216; <<http://dx.doi.org/10.5128/LV20.06>> (09/2014).
- (2010) Spoelman Marianne, Marjolijn Verspoor, “Dynamic Patterns in Development of Accuracy and Complexity: A Longitudinal Case Study in the Acquisition of Finnish”, *Applied Linguistics* 31, 4, 532-553.
- (2011) de Bot Kees, Larsen-Freeman Diane, “Researching Second Language Development from a Dynamic Systems Perspective”, in Marjorie Verspoor, Kees De Bot, Wander Lowie (eds), *A Dynamic Approach to Second Language Development: Methods and Techniques*, Amsterdam, John Benjamins, 5-24.
- (2011) Durst Péter, Boglárka Janurik, “The Acquisition of the Hungarian Definite Conjugation by Learners of Different First Languages”, *Lähivõrdlusi – Lähivertailuja* 21, 19-44; <<http://dx.doi.org/10.5128/LV21.0>> (10/2014).
- (2011) Ivaska Ilmari, “Lausetyyppien sekoittuminen edistyneessä oppijansuomessa – näkökulmana eksistentiaalilause” (La mescolanza di tipi frasali a livello avanzato nel finlandese dell’apprendente), *Lähivertailuja – Lähivõrdlusi* 21, 64-85, <<http://www.rakenduslingvistika.ee/ajakirjad/index.php/lahivordlusi/article/view/LV21.03>> (10/2014).
- (2011) Nissilä Leena, “Viron kielen vaikutus suomen kielen verbien ja niiden rektioiden oppimiseen” (L’influenza dell’estone nell’acquisizione dei verbi finlandesi e della loro reggenza), in *Acta Universitatis Ouluensis. Humaniora* 99, Oulu, University of Oulu, <<http://herkules oulu.fi/isbn9789514296161/isbn9789514296161.pdf>> (10/2014).
- (2012) Spoelman Marianne, *Prior Linguistic Knowledge Matter: the Use of the Partitive Case in Finnish Learner Language*, PhD thesis, University of Oulu.
- (2012) Suni Minna, “The Impact of Finno-Ugric Languages in Second Language Research: Looking Back and Setting Goals”, *Lähivertailuja – Lähivõrdlusi* (Comparazioni vicine) 22, 407-438; <<http://www.rakenduslingvistika.ee/ajakirjad/index.php/lahivordlusi/article/view/LV22.14>> (10/2014).
- (2012) Szabolcsi Anna, Aniko Csirmaz, “Quantification in Hungarian”, in Edward Keenan, Denis Paperno (eds), *Handbook of Quantifiers in Natural Language*, Heidelberg, Springer, 399-467.
- (2013) Akgül Anna, *Frekventtien adjektiivien kollokaatiot oppijansuomessa ja natiivisuomessa* (La collocazione degli aggettivi nel finlandese dell’apprendente e nativo), MA Thesis, University of Oulu.
- (2014) Horváth Júlia, “On Focus, Exhaustivity and Wh-interrogatives: The Case of Hungarian”, in Johan Brandtler, Christer Platzak, Valéria Molnár (eds), *Approaches to Hungarian*, Amsterdam, John Benjamins Publishers. Forthcoming.
- (2014) Kiefer Ferenc, “Derivation in Uralic”, in Rochelle Lieber, Pavol Stekauer (eds), *Oxford Handbook of Derivational Morphology*, Oxford, Oxford UP. Forthcoming.

Contributors

Elisabetta Adami (<e.adami@unich.it>) is a research fellow in English Language and Translation in the Department of Modern Languages, Literature and Cultures at the G. D'Annunzio University in Chieti-Pescara, Italy. Her research and publications focus on language, multimodal representation and communication in digital environments, and text production in social media and learning environments.

Carolina Argenta (<caroargen@gmail.com>) was born in Buenos Aires where she graduated from the *Colegio Nacional*. After having worked as a Spanish Language assistant in Paris, she obtained a degree in Languages, Literatures and Intercultural Studies at the University of Florence. She is currently enrolled in an MA degree course in Linguistics at the University of Pisa and also works as a freelance translator.

Diana Battisti (<diana.luna.battisti@googlemail.com>) received her doctorate in German-Italian Studies from the University of Florence and from the University of Bonn (Friedrich Wilhelms Universität Bonn). She has published on Adalbert Stifter and the *Ancien Régime*, Jean Paul and Carlo Dossi (*Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012; <<http://www.fupress.com/catalogo/estetica-della-dissonanza-e-filosofia-del-doppio-carlo-dossi-e-jeanpaul/2500>>) and is currently working on Benno Geiger's poems and translations.

Giovanna Brogi Bercoff (<giovanna.brogi@unimi.it>) was professor of Slav Studies and Ukrainian literature at the Universities of Urbino and Milano. She is a member of the Board of the Italian journals *Russica Romana* and *Studi slavistici*. She is foreign Member of the Academy of Sciences of Ukraine, Chair of the Italian Association of Ukrainian Studies (AISU), and President (1996-2013) of the International Commission for the History of Slav Studies. Her research interests include Renaissance and Baroque literature in Slav countries, epistolography and hagiography in Medieval Russia (XII-XVI centuries), plurilingualism and literature of Poland, the Ukraine and Russia (XVII-XVIII centuries), as well as history of Slav Studies. Her publications include: *Barocco letterario nei paesi slavi* (1996), *Ukraine's Re-Integration into Europe: a Historical, Historiographical and Politically urgent issue* (2005, co-edited with Giulia Lami), "La lingua letteraria in Ucraina: ieri e oggi" (*Studi slavistici* II, 2005), and *Kiev e Leopoli: il testo culturale* (2007, co-edited with Maria Grazia Bartolini).



Lena Dal Pozzo (<lena.dalpozzo@unifi.it>) holds a PhD in Cognitive Science from the University of Siena, and is currently teaching Finnish language at the University of Florence. Her research interests include second language acquisition, Finnish as foreign and as second language, Finnish syntax, as well as exploiting linguistic theory in language teaching.

Suso de Toro is the pseudonym of Xesus Miguel de Toro Santos, a Galician narrator, playwright and scriptwriter, born in Santiago de Compostela in 1956. He wrote more than twenty novels. During his long career he also contributed to the press and radio, and received many awards for his narrative production. His work has been translated into several languages. Two of his works were made into films.

Arianna Fiore (<arianna.fiore@unifi.it>) is a Spanish Literature research fellow at the University of Florence. Her research mainly focuses on the Iberian literary Avant-Garde, Spanish exile in Latin America both from the literary and historical points of view, and the connections between the exiles and the world of Italian culture and politics. She also investigates late nineteenth century Spanish Realism, in particular in the work of the Libertarian writers.

Coral García Rodríguez (<coral.garciarodriguez@unifi.it>) is a lecturer in Spanish Language at the University of Florence. She is the author of several essays on language and literature. She has written extensively on Spanish theatre and has translated Italian and Spanish poetry and drama.

Giuseppe Girimonti Greco (<girimontigrecog@yahoo.it>) holds a PhD in Comparative Literature. He has mainly studied sixteenth-century Italian literature and nineteenth-century French literature. He has taught translation at the University of Milan. As a freelance translator, he collaborates with the Italian publishers Adelphi and Il Saggiatore. He is a member of the Editorial Board of *Quaderni proustiani*.

Giuliana Giusti (<giusti@unive.it>) is associate professor of linguistics at the Modern Language Faculty of Ca' Foscari University in Venice. Her background is in generative linguistics and her research deals with the contrastive syntax of European languages, specifically the syntax of determiners in Germanic, Romance and Balkan languages. She was a member of the editorial board of *Lingua* and contributes reviews to leading linguistics journals such as *Language*, *The Linguistic Review*, *Language Acquisition*, *Natural Language and Linguistic Inquiry*, and *Applied Linguistics*. She is the director of the first degree courses in languages and language sciences and the MA course in language sciences, for which she teaches general linguistics and English language. She holds courses on language teaching and English for specific purposes for the teacher training diplomas and is the tutor in a research project on the comparative teaching of Latin, Italian and English for students with special needs.

Michela Graziani (<michela.graziani@unifi.it>) took a Bachelor degree in Portuguese Language and Literature at the University of Florence in 2003 and a PhD at the University of Florence in 2007. Since 2012 she has been a research fellow in Portuguese and Brazilian Language and Literature at the University of Florence. Her field covers the linguistic and literary areas of the different Portuguese speaking countries (Brazil, Portugal, and those in Africa and Asia), while her main research area concerns the Portuguese language in Asia.

Ella Jevtušenko is a poet and musician. She has authored several poems and was a finalist in the Moloda respublika poetiv competition (Young Republic of Poets), which was held at Lviv in 2014.

Kateryna Kalytko lives and works in the Ukraine and Bosnia-Herzegovina. She is a political commentator, journalist, poet, writer, and translator. She has authored the collections of poems *Dialogy z Odissejem* (Dialogues with Ulysses) and *Sezon šormiv* (Storm Season). Her volume of short literature, *M.isteria*, was published in 2007. Her works have been translated into English, Russian, Polish, German, Armenian, and Hebrew. She has been awarded several literary prizes.

Janina Kosakovskaja is a politically active writer. Prior to her current career as a poet, she was a writer of short-stories and novels. Mostly written in Russian, her works deal with the theme of fantasy.

Halyna Kruk holds a PhD in Ukrainian Literature and is currently researching in Ukrainian medieval literature. She is a translator, literary critic, and Member of the Association of Ukrainian Poets, as well as winner of several literary prizes. She authored a number of collections of poems, such as *Mandry u pošukach domu* (Journeys in Search of Home), *Slidy na pisku* (Footprints on Sand), *Oblyčč'a poza svitlynoju* (The Face Beyond the Photograph), *Spiv isnuvann'a* (Co/existence).

Ul'ana Kryvohat'ko was born in 1995. She is a promising poet from Zaporizhia, writing in both Russian and Ukrainian, and won the competitions Misto natchnenn'a (City of Inspiration) and Puškinskaja osen' v Odesse (Puškin's Autumn in Odessa).

Silvia Lafuente (<silviadelvalle.lafuente@unifi.it>), a graduate from the University of Buenos Aires and Florence, currently teaches at the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies at the University of Florence. In her research work she has addressed several literary and linguistic themes. She has published essays and books on the Spanish language, Hispanic American literature and literary studies conducted with a specifically philological focus.

Maria Cecilia Luise (<mariacecilia.luise@unifi.it>) teaches courses on modern language teaching at the University of Florence. She has published on a range of topics including Pedagogy and Applied Linguistics. She is working on foreign and second language teaching and learning.

Carmen Daniela Maier (<cdm@asb.dk>), PhD, is associate professor at the Department of Business Communication, School of Business and Social Sciences, Aarhus University, Denmark. She is the co-editor of *Interactions, Images and Texts: A Reader in Multimodality* (De Gruyter, 2014). Her research areas include multimodality, social semiotics, knowledge communication and corporate communication.

Giuseppe Maugeri (<gmaugeri@unive.it>) is a research fellow at Ca' Foscari University in Venice. His research covers the spread of Italian both as a language and culture abroad. In particular, he deals with strategies of language policy and cultural promotion by the Italian Institutes of Culture and in the context of teaching Italian as a foreign language.

Ilaria Moschini (<ilaria.moschini@unifi.it>) is a research fellow in English Language and Translation at the University of Florence, Italy. Her research fields include US culture, political language and media textualities. She has published several essays on the linguistic/semiotic analysis of texts from different discursive areas (politics, media and advertising) and a book on the evolution of the American imaginary.

Stefania Pavan (<pavan.stefania@gmail.com>) was Professor of Russian literature at the University of Florence until October 2012. Her publications include: numerous essays and a monograph on Joseph Brodsky, monographs on Vladimir Nabokov, Andrei Sinyavsky, and Michail Osorgin, and essays on Vasily Rozanov, Mikhail Bulgakov, Konstantin Vaginov, Yevgeny Zamyatin, and Juri Olesha. She also edited the Italian translation of Nikolai Karamzin's *Letters of a Russian Traveller*.

Sandra Petroni (<sandra.petroni@uniroma2.it>) is a research fellow in English Language and Linguistics at the University of Rome "Tor Vergata". She is the author of several research articles and two books, *Self-Study. La multimedialità e l'apprendimento della lingua inglese nel nuovo sistema universitario italiano* (2004) and *Language in the Multimodal Web Domain* (2011). Her research fields are: multimodality, specialized discourse -in particular the Information and Communication Technology (ICT) domain-, and psycholinguistics.

Sara Polverini (<sarapolverini@gmail.com>) is currently a research fellow in the University of Urbino "Carlo Bo" and a PhD teaching assistant in the Universi-

ty of Siena. She received her PhD in Spanish Literature from the University of Florence in 2012. Dr. Polverini's research interests focus on contemporary Spanish literature, representations of the Spanish Civil War and historical memory.

Marco Puleri (<marco.puleri@unifi.it>) is a PhD student in Modern and Comparative Literatures at the University of Florence. His research interests focus on contemporary Russian Literature (Cf. "Sospendo il giudizio". Il 'ritratto' dell'ego limonoviano di Emmanuel Carrère, *Studi Slavistici* X, 2013, 219-236) and Ukrainian literary production in Russian (Cf. "Ukraïns'kyi, Rosiis'komovnyi, Rosiis'kyi: Self-identification in Post-Soviet Ukrainian Literature in Russian", *Ab Imperio* 2, 2014, 367-397). He is a member of the Italian Association of Ukrainian Studies.

Oleksandra Rekut-Liberatore (<oleksandra.rekut@unifi.it>) is a PhD student of Italian literature and philology at the University of Florence. Her most recent publications are the translation of *San Silvano* by Giuseppe Dessì and the monograph *Finzione e alterità dell'io: presenze nella scrittura femminile tra XX e XXI secolo* (2013).

Valentina Rossi (<valentina.rossi@unifi.it>) is a lecturer in Russian Language and Literature at the University of Florence. She has written on Alexander Veselovsky's *Istoricheskaya Poetika* (Historical Poetics, 1940), Stepan Shevrev's critical essays, Alexander Pushkin's prose, Anna Akhmatova's translations of Giacomo Leopardi, and Andrei Gelasimov's (b. 1966) short stories.

Graziano Serragiotto (<serragiotto@unive.it>) is a research fellow at Ca' Foscari University in Venice, and director of the ITALS Laboratory. He has been working for many years in several fields of research involving Italian as a foreign and second language. In particular he deals with CLIL methodology, evaluation of learning and language teaching for adults. Another field of study is promotion of Italian both as a language and culture abroad.

Stepan Shevrev has written several critical essays on Alexander Pushkin's prose, Anna Akhmatova's translations of Giacomo Leopardi, and on Andrei Gelasimov's short stories.

Maria Grazia Sindoni (<mgsindoni@unime.it>), PhD, is assistant professor in English Linguistics and Translation at the University of Messina (Italy). She has published four books, articles published in national and international journals, and edited two books. Her main research interests include systemic-functional linguistics, multimodality, testing and assessment, corpus linguistics, Creole studies, theories of semiosis of communication and computer-mediated interaction.

Ezio Sinigaglia (<eziosini@gmail.com>) is a writer, literary essayist and translator. He is the author of the novel *Il pantarèi* (SPS [Sapiens] 1985) and has published on Italo Svevo, literature and drug addiction (Flaubert and Bulgakov, Baudelaire, Boccaccio and McEwan, Schnitzler), on homosexuality and travelling, and masculine identity in novels dealing with the “Resistenza”.

Andrea Spadola (<spadolandrea@gmail.com>) graduated at the University of Florence where at the moment is a PhD student in Hispano American Language and Literature. His research deals with female literary production in Uruguay between the XIX and XX centuries. He has also studied other poets, such as Claribel Alegria, Cesar Moro and Tino Villanueva. He is a member of AISI and the Centro Studi J. Eielson.

Elena Stjažkina was born in Donec’k in 1968. She is a Ukrainian Russian-language writer and teaches History of the Slavs at the University of Donec’k. Author of several publications: *Faktor Nikol’* (1993; the Nicole Factor), *Ty postmotri na nejo!* (2006; Well, look at her!), *Vsjo tak* (2012; Everything’s alright). In 2012, with the publication of her *povest’*, *Vsjo tak*, in the Russian literary journal *Znamja*, she was placed on the short list for the yearly edition of the Belkin Prize.

Rita Svandrlik (<rita.svandrlik@unifi.it>) teaches German Literature at the University of Florence. She is Head of the Department of Languages, Literatures, and Intercultural Studies, a founding member of the Italian Association of Women in Literature, and a member of the Archivio della scrittura delle donne in Toscana dal 1861 Association. She is a partner of the Forschungsplattform Elfriede Jelinek (University of Vienna), and acts as Co-ordinator for the cooperation with the University of Bonn (Deutsch-Italienische Studien, BA and MA). Her research interests include women’s literature (Bachmann, Haushofer, Jelinek, early-XX century women writers in Vienna, Brentano, Arendt), Austrian literature (Grillparzer, Stifter, Musil, Bernhard), myths of the feminine (Medea, Ondina), and the connections of memory, national identity and gender. She edited the first Italian collection of essays on Jelinek’s work: *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro* (FUP, 2008). She has recently authored articles for the volume *Elfriede Jelinek Handbuch* (2013).

Ana Tobío Sala (<anatobiosala@unifi.it>) is a lecturer in Spanish Literature at the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies, University of Florence. Her main research interests include Modern Spanish Literature, short novels and Italian translations of the works of contemporary Spanish writers.

Bogdan Tomenčuk (b. Ivano-Frankivsk) is the author of the following collections of poems: *Na paperti duši* (On the Threshold of the Soul), *Spovidajtes’*

moï tryvogy (My Worries, Confess), *Nimi gromy* (Silent Thunders) and of the novel, *Vin buv prorokom u svoij Vitčyzni* (He was a Prophet for His Country). He is a Member of the Council for the social defence of the armed forces and their families, and an activist in social movements for the preservation of traditional Ukrainian culture.

Beatrice Töttössy (<tottossy@unifi.it>) is professor of Finno-Ugric Philology and coordinator for the International Program in Italian-Hungarian Studies. She is the general editor of the series “Biblioteca Studi di Filologia Moderna” (Firenze UP) and the journal *LEA*, and director of the OA Publishing Workshop at the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies at the University of Florence. She has recently authored *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria* (2012) and *Fonti di Weltliteratur. Ungheria* (2012). Her main research projects are based on the ontology, epistemology and ethics of contemporary literature, as well as the open access literary environment and *net Bildung*.

Karyna Tumajeva is a young poet born in 1990. She is the narrator and writer of the cycle of poems *Lyst do l'udej* (A Letter to Humans), *Bili kachli* (White Tiles), *Traktat” o l'udech”* (A Treatise on People), all written in Old Slavic. Her collections of poems include *Try «A». Amoral'nist' Alogičnist' Atonal'nist'* (Three As. Amoral Alogical Atonal). She is a Member of the Editorial Board of the Ukrainian art-portal *Moloda Literatura* (Young Literature): <<http://literatura.org.ua/>> (11/2014).

Theo van Leeuwen is a critical discourse analyst and social semiotician, who is widely known as a co-founder – together with Gunther Kress – of Multimodal Studies. He is Professor at the Department of Language and Communication, University of Southern Denmark (Odense) and Emeritus Professor in Media and Communication at the University of Technology (Sydney). He has published extensively on Critical Discourse Analysis, Social Semiotics and Multimodality. His most recent books include *Discourse and Social Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis* (2008), *The Language of New Media Design* (2009, with Radan Martinec) and *The Language of Colour* (2011).

Salomé Vuelta García (<salome.vueltagarcia@unifi.it>) is a Lecturer in Spanish language and translation at the University of Florence. She is the author of several essays on Spanish Literature and Theatre in 17th Century Italy. She has also written extensively on Spanish culture in Medici Florence.

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
COORDINAMENTO EDITORIALE DI
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)



- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita* = *Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro : essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)

Riviste

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

