

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

11-2022



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

11

Direttori scientifici / General Editors

Ilaria Natali, Ayşe Saraçgil

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2022

LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente. –
n. 11, 2022
ISSN 1824-484x
ISBN 979-12-215-0001-1
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11>

Direttore Responsabile: Arianna Antonielli
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
CC 2022 Firenze UP

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 (<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.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 (updated February 19th 2015), 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 (<<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>>).

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), L. Bani, A. Mini, G. Petracchi, V. Romoli, S. Suma, P. Verdi (tirocinanti), con la collaborazione di A. Amodio, A. Gentile, F. Salvadori, E. Simoncini.

I fascicoli della rivista *LEA* sono rilasciati nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/it/legalcode>>

2022 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 – 50144 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

Direttori scientifici / General Editors

Ilaria Natali, Università degli Studi di Firenze

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

International Associate Editors

Jüri Talvet (University of Tartu, Estonia), Wen Zheng (Beijing Foreign Studies University, China)

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Giampiero Bellingeri (Università Cà Foscari di Venezia), Enza Biagini (Emeritus, Università degli Studi di Firenze), Ioana Bican (Babeş-Bolyai University, Romania), Nicholas Brownlee (Università degli Studi di Firenze), Alessandra Calanchi (Università di Urbino), Martha L. Canfield (Università degli Studi di Firenze), Francesca Chiusaroli (Università di Macerata), Massimo Ciaravolo (Università Cà Foscari di Venezia), Barbara Cinelli (Università Roma Tre), Patrizio Collini (Università degli Studi di Firenze), John Denton (Università degli Studi di Firenze), Mario Domenichelli (Emeritus, Università degli Studi di Firenze), Roy T. Eriksen (University of Agder, Norway), Romuald Fonkoua (Sorbonne University, France), Marcello Garzaniti (Università degli Studi di Firenze), Paola Gheri (Università di Salerno), Andrea Gullotta (University of Glasgow, UK), Ulf Peter Hallberg (scrittore e traduttore letterario, Svezia), Luba Jurgenson (Paris-Sorbonne University, France), Sergei A. Kibalnik (St. Petersburg State University, Russian Academy of Sciences, Russia), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze), Beatrice Manetti (Università di Torino), Johanna Monti (Università di Napoli "L'Orientale"), Jesús Munárriz (scrittore, Spagna), Valentina Pedone (Università degli Studi di Firenze), Ernestina Pellegrini (Università degli Studi di Firenze), Ülar Ploom (University of Tallinn, Estonia), Gaetano Prampolini (Università degli Studi di Firenze), Ikuko Sagiyama (Università degli Studi di Firenze), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Hungary), Alessandra Schininà (Università di Catania), Giovanni Schininà (Università di Catania), Diego Simini (Università del Salento), Rita Svandrlik (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Sapienza Università di Roma), Letizia Vezzosi (Università degli Studi di Firenze), Christina Viragh (scrittrice e traduttrice letteraria, Svizzera), Marina Warner (Birkbeck College, University of London), Ida Zatelli (Università degli Studi di Firenze), Martin Zerlang (University of Copenhagen, Denmark), Clas Zilliacus (Emeritus, Åbo Akademi, Finland)

Comitato editoriale / Editorial Board

Sabrina Ballestracci, Elisabetta Cecconi, Fernando Cioni, Fiorenzo Fantaccini, Federico Fastelli, Fernando Funari, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Tina Maraucci, Ilaria Moschini, Simona Porro, Valentina Rossi, Diego Salvadori, Inmaculada Solís García, Christina Samson, Giovanna Siedina



Indice

Citation: (2022) Indice, *Lea* 11: pp. v-vii. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-14155>.

ILARIA NATALI, *Editoriale. Conflitto e contrasto nelle lingue e nelle letterature (e oltre)* IX

SCRITTURE

Conflitto e contrasto nelle lingue e nelle letterature

EMMA DE BEUS, <i>Frailty, Thy Name is Toxic Masculinity. Gendered Mimesis of the Power Struggle in Hamlet, Ophelia and The Northman</i>	3
ELENA MERLINO, <i>Re e carbonai in scena. il conflitto corteo-aldeane Los carboneros de Francia, una commedia palatina del fondo Gondomar</i>	17
VALENTINA MONATERI, <i>Il mostro anarchico. Ribellione e conflitto nel Frankenstein di Mary Shelley</i>	41
NICOLETTA CAPUTO, <i>Con occhi britannici. Mary Shelley, Felicia Hemans e i moti rivoluzionari italiani del 1820-21</i>	61
CHRISTINA SAMSON, <i>Expressing Conflicts. Semantic Patterns Typifying Letters in the British Press</i>	79
ISABELLA MARTINI, <i>Language and Conflict in the Armenian Genocide. A Linguistic Analysis of Letters to the Editor of The Times</i>	95
MIRIAM CASTORINA, <i>Conflitti e contraddizioni nell'Europa degli anni Trenta narrate da Zou Taofen 邹韬奋 (1895-1944)</i>	113
CINZIA SCHIAVINI, <i>The N-Word and Beyond. Mark Twain, Adventures of Huckleberry Finn and Political Correctness</i>	133
SIMONA PORRO, <i>The Post-World War I Civilization as a "House on fire". Modernity, Womanhood and Incest in Edith Wharton's The Mother's Recompense</i>	145
STEFANIA MARIOTTI, <i>Johann Peter Hebel pacifista ante litteram. Pastorale e berretto frigio sullo sfondo di rivoluzione e controrivoluzione nella Germania meridionale d'inizio Ottocento</i>	159
AYŞE SARAÇGİL, TINA MARAUCCI, <i>Famiglia, nazione, stato. Conflitti generazionali nella narrativa turca degli anni 1950-80</i>	183

ELISABETTA CECCONI, <i>Striving for Reconciliation? An Analysis of Redressive Facework in North American Petitions to the King (1764-75)</i>	199
GINEVRA BIANCHINI, <i>A Tale of Reconciliation and Gendered Violence. Eden Robinson's Monkey Beach (2000)</i>	225

STUDI E SAGGI

GIUSEPPE NORI, <i>A Few Musts di un bardo americano. Walt Whitman e i confini transatlantici della poetica romantica</i>	247
MARIA SERENA MARCHESI, <i>He's a Lunatic! Il caso Herman Merivale</i>	271
ANNALISA FEDERICI, "A little article on Queen Elizabeth's nose for Eve". Virginia Woolf's "The Waxworks at the Abbey" between Tradition and Modernity	287
EDOARDO CHECCUCCI, <i>L'islamofobia nella letteratura della postmigrazione in Norvegia</i>	301
GI TAEK RYOO, <i>Language and Ecology. The Textual Eco-poetics of Lyn Hejinian's My Life</i>	317
ALEKSANDRA WENTA, <i>Tantric Ritual and Conflict in Tibetan Buddhist Society. The Cult of Yamāntaka</i>	333
LENA DAL POZZO, <i>Definiteness and Indefiniteness. A Comparative Perspective on Finnish and Italian</i>	355
INMACULADA SOLÍS GARCÍA, CHIARA FRANCESCA PEPE, <i>L'opinione dei docenti sulla didattica multilingue e interculturale. Studio di un caso campano</i>	373

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Ironico e divino. Rappresentazioni della senilità nel Giappone antico e moderno

IKUKO SAGIYAMA, <i>La passione senile di una dama di Corte. Gen no Naishinosuke nel Genji Monogatari</i>	391
DIEGO CUCINELLI, <i>Vecchio da fare paura! Rappresentazioni dell'uomo anziano nei bestiari del Giappone premoderno</i>	415
CRISTIAN PALLONE, <i>L'amore nell'età odiosa. senilità e sensualità nel Giappone del Settecento</i>	433
GALA MARIA FOLLACO, <i>Le foglie morte. Il tema della vecchiaia nell'opera di Nagai Kafū a partire da due saggi del 1943-44</i>	447
DANIELA MORO, <i>La figura dell'anziana nella letteratura giapponese del dopoguerra. "Neki ni sōshi" (1974) di Enchi Fumiko</i>	463
GABRIELE CAMILLERI, <i>Language Stereotypes in Japanese Culture. A Qualitative Analysis of "Elderly Man" Role Language in Translation</i>	481

OSSERVATORIO

LIVIA BELLARDINI, <i>Come parlare di poesia oltre confini/conflitti identitari.</i> In filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne di <i>Lisa Marchi</i>	503
ELISA SIMONCINI, <i>Emma Perodi</i> , Tuscan Tales. The Fantastic Fables of Emma Perodi, <i>translated by Lori Hetherington. Amazon Books, pp. 169</i>	509
DIEGO SALVADORI, <i>Scritture in fieri e soggetti complessi. Intorno al volume di</i> <i>Giulia Misserville, Rita Svandrlik, Laura Marzi (eds), SIL/Labario. Conflitti e</i> <i>rivoluzioni di femminismi e letteratura, Iacobellieditore 2022, pp. 215</i>	515
ALBERTO MINI, <i>Simona Bertacco, Nicoletta Vallorani</i> , The Relocation of Culture. Translations, Migrations, Borders, <i>New York-London-Dublin,</i> <i>Bloomsbury Publishing Inc, 2021, pp. 169</i>	521
CONTRIBUTORS	525



Editoriale

Conflitto e contrasto nelle lingue e nelle letterature (e oltre)

Ilaria Natali

Citation: I. Natali (2022) Editoriale. *Lea* 11: pp. IX-XIV. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13963>.

Copyright: © 2022 I. Natali. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Soprattutto nell'ultimo decennio, le discipline letterarie, filologiche e linguistiche hanno manifestato una marcata tendenza ad ancorare esplicitamente la propria voce all'attualità sociale e politica, spesso illustrando in modo puntuale quale utilità possano rivestire gli studi culturali ed interculturali rispetto a problemi e temi contingenti, momenti di difficoltà e stati di emergenza. Tale orientamento della critica, emerso in modo preponderante nel periodo della pandemia da Covid-19, era già stato individuato e discusso da Helen Small nel 2013, quasi dieci anni fa. Small ritiene si tratti di un fenomeno tipico degli anni Duemila, profondamente suscettibile di pressioni istituzionali, economiche e politiche, se non direttamente alimentato da queste, che sollecitano l'esigenza di giustificare il valore, il ruolo e persino la funzione delle cosiddette *humanities*.¹

Il presunto stato di crisi di tale ambito del sapere è stato proclamato con tale insistenza e continuità nel corso del tempo da esserne oramai divenuto parte integrante e costituente, come suggeriscono Rens Bod (2013) e James Turner (2014). Tra i gridi d'allarme più di frequente ribaditi è quello di John Harold Plumb, che nel 1964 scrive: "[the humanities] must either change the image that they present, adapt themselves to the needs of a society dominated by science and technology, or retreat into social triviality" (1964, 8). Ben note nel contesto italiano sono le riflessioni di Cesare Segre riguardo la *impasse* nella metodologia d'analisi letteraria dovuta ad una "crisi [...] generale" che "investe anche la critica, non solo la critica" (1993, 6; enfasi originale).²

¹ A seconda dei diversi contesti e delle diverse culture, la concezione di *humanities* e la definizione delle specifiche discipline che l'area umanistica include può subire variazioni (si pensi anche ai termini *Geisteswissenschaften* e *humanités* in ambito rispettivamente tedesco e francese). Ai fini del presente discorso, l'attenzione è focalizzata in particolare su quegli ambiti del sapere che danno vita alla Rivista *LEA*.

² Segre ha sviluppato e aggiornato il discorso intrapreso in *Notizie dalla crisi* (1993) in *Ritorno alla critica* (2001), dove nota una sovrabbondanza di spunti teorici nella critica contemporanea, molti dei quali da vagliare con la pratica dell'interpretazione.

A ben vedere, però, i timori di un collasso delle discipline umanistiche hanno radici annose, e potrebbero celebrare proprio quest'anno il loro centenario: da un *Bulletin* del 1922 è possibile risalire ad una serie di Lowell Lectures tenute da Josef Strzygowski e dedicate a “The Crisis of the Humanities as Exemplified in the History of Art”.³ Nel corso di almeno un secolo, con immancabile periodicità (e con maggiore frequenza tra gli anni Novanta e i nostri giorni) anche gli studi letterari, filologici e linguistici si sono messi in discussione per far fronte a mutamenti nei modelli conoscitivi e nella circolazione delle conoscenze. Grazie alla dialettica che contraddistingue questi ambiti di studio, non sorprende che spesso il supposto stato di crisi sia stato poi riletto come momento di opportunità e nuova prosperità.

Ai tempi di Strzygowski, tuttavia, ci si domandava principalmente se si fosse ancora capaci di dire qualcosa di nuovo, e non se si stesse ancora facendo qualcosa di necessario. Oggi è da sospettare una più radicale destabilizzazione del senso e valore intrinseco delle discipline umanistiche se, solo per citare alcuni esempi, Martha Nussbaum ritiene doveroso rammentarne le relazioni con il concetto moderno di democrazia (2010), Mary Caputi e Vincent Del Casino invocano Derida in difesa delle *liberal arts* (2013), Petar Ramadanovic (come altri studiosi) sostiene l'urgenza di muovere verso una realtà post-umanistica (2022), e la nota casa editrice Palgrave lancia una *#HumanitiesCampaign* “to help academic communities articulate the value of the Humanities”.⁴ Non è raro, notano Paul Reitter e Chad Wellmon, che alcuni ricercatori, forse colti da un'ansia generalizzata di (ri)legittimazione, adottino tattiche di “overpromising”, sostenendo che la propria disciplina possa persino operare “as a moral force in the face of grave challenges” (2021, 259). Più di frequente, però, la retorica apologetica evidenzia che gli studi letterari, filologici e linguistici contribuiscono al bene pubblico creando maggiore consapevolezza, sviluppando responsabilità sociale e incoraggiando un pensiero critico che offre soluzioni ai problemi reali.

È lecito domandarsi, a questo punto, se il risultato più diffuso delle analisi di taglio letterario, filologico e linguistico sia effettivamente formulare soluzioni, intervenire sulla realtà sociopolitica o produrre ripercussioni sociali su ampia scala. Sia detto per inciso, è dibattuta anche la possibilità e opportunità che queste analisi generino valore economico; protesta James Vernon, “economic utility is not the measure of who we are or who we want to become” (2010). Tradizionalmente, la forza delle scienze umanistiche non consiste nell'assumere un ruolo operativo o risolutivo ma, prendendo in prestito le parole di Hans Ulrich Gumbrecht, risiede nel sollevare nuove domande che rendano la visione del mondo più articolata e complessa (2015).⁵ In altre parole, Gumbrecht, come del resto Culler (2005) e Fisher (2009), suggeriscono che il metapensiero possieda una forza emancipatoria, se non eversiva, poiché porta alla luce schemi prestabiliti di ragionamento e apre la strada allo scetticismo, permettendo di incrinare consuetudini e idee sedimentate. Se oggi è percepibile un'aura di sospetto, o addirittura “[a] threat to the humanities” (Small 2013, 3), le sue motivazioni sono probabilmente da individuarsi nel fatto che l'indipendenza di giudizio e la “propensity to reflexivity” (Culler 2005, 39) possano non apparire uno strumento affidabile o attendibile per comprendere cosa avviene nel discorso e nella società. In definitiva, letteratura, filologia e linguistica propongono un modo di acquisire nuove conoscenze sulla realtà che sfrutta un concetto indiziario anziché probatorio; ad

³ Il testo della relazione di Strzygowski è stato poi pubblicato in tedesco con il titolo “Zweiter Vortrag. Kunstgeschichte” (1923) ed è disponibile nella traduzione inglese di Karl Johns (2017).

⁴ La campagna è illustrata nel sito <<https://www.palgrave.com/gp/campaigns/campaign-for-the-humanities>> (10/2022).

⁵ Si tratta di una relazione presentata da Gumbrecht il 7 maggio 2015 presso l'Università di Copenhagen, ora disponibile nella traduzione italiana di Elisabetta Davì (2019).

esempio, suggerisce George Levine in tono polemico, l'indagine letteraria perde autorevolezza se la si presenta solo come interpretazione sociologica, il testo letterario se considerato sempre evidenza storica (1994, 5).

Nel 1966 Susan Sontag afferma che interpretare significa riformulare un fenomeno, plasmarlo, persino aggredirlo alla luce di una visione della coscienza umana che è legata ad un tempo e luogo specifico (2022, 22 e *passim*).⁶ Lo scrive in un saggio provocatorio, non privo di echi di Jean Baudrillard e legato ad un dibattito di impronta formalista accesosi negli anni Sessanta. Nel nostro nuovo contesto socioculturale le parole di Sontag “contro l'interpretazione” ci sembrano esprimere sì dei rischi, ma anche delle occasioni proficue e dei chiarimenti. Attribuire all'opera un nuovo senso secondo i paradigmi mentali odierni presenta l'indubbio svantaggio dell'addomesticamento, poiché si procede a “trasformare il mondo in *questo* mondo” (Sontag 2022, 22, enfasi originale); però, allo stesso tempo, permette anche di impiegare l'oggetto d'interpretazione come una lente affinché “*questo* mondo” lo si possa meglio osservare e capire, prepara a rispondere alla realtà e predispone ad abitarla in una forma forse più ospitale, accessibile o “gestibile” (Sontag 2022, 23). E un tale processo di appropriazione, consentito dagli studi umanistici, è indispensabile.

L'urgenza di alcune considerazioni “di area” mi pare particolarmente sentita per il numero 11 (2022) di *LEA*, la cui sezione monografica si concentra sul delicato tema di “Conflitto e contrasto nelle lingue e nelle letterature”, come di consueto ispirato a fenomeni o avvenimenti recenti che hanno importante impatto sociale. Non c'è dubbio che l'argomento sia di stringente attualità: ad oggi, un quarto della popolazione mondiale vive in zone di conflitto,⁷ e gli scontri, secondo l'organizzazione ACLED,⁸ sono in costante aumento. Tramite l'esplorazione dell'esperienza umana e della storia culturale, i saggi compresi nella sezione “Scritture” esaminano fenomeni linguistici e grammaticali deputati ad esprimere il conflitto o il contrasto, analizzano rappresentazioni letterarie di guerre, rivoluzioni, battaglie politiche e di potere, offrono strumenti concettuali per comprendere dinamiche, meccanismi, processi mentali e pratiche significanti della cultura nel passato e nel presente.

I contributi pervenuti sono numerosi e accattivanti. Ad aprire la sezione “Scritture” è Emma de Beus, che illustra il rinnovarsi e trasformarsi delle lotte di potere e di genere dell'opera Shakespeariana in due recenti adattamenti di *Hamlet*, seguita da Elena Merlino, che esplora la polarizzazione ideologica, politica e sociale tra mondo rurale e mondo cortigiano nella commedia spagnola del Sedicesimo secolo. Valentina Monateri rivela un dialogo privilegiato tra estetica gotica e cultura politica anarchica focalizzando l'attenzione su *Frankenstein* di Mary Shelley; la stessa Shelley, assieme a Felicia Hemans, è trattata da Nicoletta Caputo, che di queste autrici svela il coinvolgimento nei moti rivoluzionari italiani, evidenziando al contempo il ruolo del periodico *The Liberal* nei tumulti libertari del sud Europa. Le analisi di corpora sono al centro delle indagini di Christina Samson, che si occupa di espressione dei conflitti nelle lettere alla stampa inglese durante i moti indiani del 1857-58, e di Isabella Martini, che nella corrispondenza agli editori rinviene il discorso sul massacro delle minoranze cristiane nell'impero ottomano di inizio Novecento. Miriam Castorina offre lo sguardo inedito di un giornalista cinese, Zou Taofen, sui dissidi che segnano un'Europa ai suoi occhi priva di premura filiale – e i rapporti intergenera-

⁶ Colgo l'occasione per segnalare e consultare la nuova edizione di *Contro l'interpretazione e altri saggi* per i tipi di nottetempo, con una bella traduzione di Paolo Dilonardo e una nota di Daniele Giglioli.

⁷ La fonte dell'informazione è un discorso del Segretario Generale delle Nazioni Unite António Guterres del 30 marzo 2022 riportato in <<https://press.un.org/en/2022/sgsm21216.doc.htm>> (10/2022).

⁸ Si veda <<https://acleddata.com/>> (10/2022).

zionali si fanno tema ricorrente: Cinzia Schiavini affronta la delicata e contestata posizione di *The Adventures of Huckleberry Finn* nel panorama culturale americano odierno, Simona Porro illustra il tema dell'incesto in *The Mother's Recompense* di Edith Wharton alla luce della prima guerra mondiale, Ayşe Saraçgil e Tina Maraucci parlano di conflitto familiare nella letteratura turca della seconda metà del Novecento. Chiudono la sezione i saggi dedicati alle strategie per eludere o risolvere il conflitto: Stefania Mariotti tratta il cosmopolitismo tollerante e pacifista di Johann Peter Hebel, Elisabetta Cecconi descrive le tecniche adottate dai coloni nordamericani per minimizzare l'impatto contestatorio delle petizioni al sovrano e Ginevra Bianchini evidenzia una ritrovata armonia con le proprie radici culturali in *Monkey Beach* di Eden Robinson.

Con l'obiettivo di stimolare ed ampliare ulteriormente il dibattito su "Conflitto e contrasto nelle lingue e nelle letterature", a fine maggio 2022 il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università di Firenze ha promosso due Giornate di studi legate alla Rivista e dedicate allo stesso tema. L'iniziativa ha coinvolto molti degli autori che già avevano proposto saggi per *LEA*, oltre a vari altri membri dell'Area LILSI (Lingue, Letterature e Studi Interculturali) che sono intervenuti come relatori, o hanno arricchito la discussione come moderatori di sessione.⁹ È doveroso evidenziare che la Call di questo numero della Rivista è stata elaborata con la collaborazione del comitato organizzativo delle Giornate, composto da Arianna Antonielli, Sabrina Ballestracci, Miriam Castorina, Federico Fastelli, Fernando Funari e Simona Porro (oltre che dalla sottoscritta) e coadiuvato dalla condirettrice Ayşe Saraçgil.

La sezione miscellanea "Studi e saggi" si avvale di voci particolarmente originali e stimolanti, a partire dal contributo di Giuseppe Nori, che coniuga approccio filosofico e analisi linguistica per indagare la dimensione della *sympathy* in Walt Withman. A seguire, Maria Serena Marchesi prende in esame il disturbo mentale in età vittoriana tramite le poco esplorate opere teatrali di Herman Charles Merivale, intellettuale al margine della società che sfida convenzioni letterarie e sociali. Altri elementi di anticonformismo sono svelati nel contributo di Annalisa Federici, che studia i rapporti di Virginia Woolf con i *women's magazines* dell'epoca e offre una analisi innovativa di "The Waxworks at the Abbey". Edoardo Checcucci discute un tema di grande attualità gettando uno sguardo sulle opere della post-migrazione nella letteratura norvegese contemporanea in rapporto alla discriminazione religiosa nei confronti dei musulmani; l'attraversamento di confine, l'alterità e la differenza sono anche al centro dei saggi di Gi Taek Ryoo, che analizza l'opera di Lyn Hejinian, e di Aleksandra Wenta, che descrive il culto della divinità Yamāntaka, diffuso in epoca medievale nelle aree dell'attuale India, Tibet, Mongolia, Cina e Giappone. A concludere la miscellanea sono due saggi dedicati alla linguistica e alla didattica interculturale: Lena dal Pozzo confronta le diverse strutture linguistiche di finlandese e italiano, mentre Inmaculada Solís García e Chiara Francesca Pepe sondano le opinioni dei docenti delle scuole superiori di secondo grado di Salerno rispetto all'educazione plurilingue.

"Condizioni di possibilità", altra sezione tematica di *LEA*, è affidata quest'anno alla cura dell'autorevole studiosa di letteratura classica giapponese Ikuko Sagiyama, che ha raccolto sei contributi su "Ironico e divino. Rappresentazioni della senilità nel Giappone antico e moderno". Anche in questo caso, invecchiamento e senescenza hanno una valenza sociale significativa derivante dalle dinamiche demografiche internazionali, tanto da essere argomenti annoverati tra le sfide socioeconomiche e politico-culturali più urgenti del nostro tempo. La discussione dell'area

⁹ La locandina dell'iniziativa è disponibile presso il Sito Web del Dipartimento nella sezione "Conferenze, Seminari e Workshop FORLILPSI 2022": <https://www.forlilpsi.unifi.it/upload/sub/Public_Engagement_div/Eventi/2022/Natali/Locandina_30x90_Conflitto_2.pdf> (10/2022).

nipponistica esplora mito, folklore, nostalgia, amore, sensualità e malattia nel Giappone antico, del quale parlano Ikuko Sagiyama, Diego Cucinelli e Cristian Pallone, ed in quello moderno, di cui si occupano Gala Follaco, Daniela Moro e Gabriele Camilleri.

Mi è gradito ringraziare gli autori per aver scelto di portare i loro preziosi contributi scientifici alla realizzazione dell'undicesimo numero di *LEA*, e i numerosi revisori italiani e stranieri che hanno messo a disposizione il loro tempo e impegno con straordinaria generosità. La nutrita partecipazione della comunità scientifica alla Rivista è anche segno di fiducia per il suo percorso rinnovato, e ne sono molto riconoscente. Si tratta di un tragitto reso sempre stimolante e sicuro dalla instancabile compagna di viaggio Ayşe Saraçgil, che con me condivide la responsabilità scientifica di *LEA*, e dall'assiduo e competente supporto della *journal manager* Arianna Antonielli. A consentire la realizzazione di questo volume sono il contributo del Dipartimento FORLILPSI e le risorse umane e strumentali del Laboratorio editoriale Open Access diretto da Marco Meli, che ringrazio sentitamente assieme ai tirocinanti, a Alessia Gentile, Francesca Salvadori e a Elisa Simoncini. Grazie agli amici e colleghi Federico Fastelli, Sabrina Ballestracci e Fernando Funari per aver offerto spontaneamente aiuto su vari fronti.

Riferimenti bibliografici

- ACLED. <<https://acleddata.com/>> (10/2022).
- Bod, Rens. 2013. *A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Caputi, Mary, and Vincent J. Del Casino (eds). 2013. *Derrida and the Future of the Liberal Arts: Professions of Faith*. London: Bloomsbury.
- Culler, Jonathan D. 2005. "In Need of a Name? A Response to Geoffrey Harpham". *New Literary History* vol. 36, no 1: 37-42.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.
- Gumbrecht, Hans U. 2019. *L'eterna crisi delle scienze umanistiche. Se ne intravede una fine?*, traduzione di Elisabetta Davì, introduzione di Alberto Abruzzese. Roma: Rogas.
- Levine, George L. 1994. "Introduction: Reclaiming the Aesthetic". In *Aesthetics and Ideology*, edited by George L. Levine, 1-28. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Nussbaum, Martha. 2010. *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton University Press.
- Plumb, John H. 1964. "Introduction". In *Crisis in the Humanities*, edited by John H. Plumb, 7-10. Harmondsworth: Penguin.
- Ramadanovic, Petar. 2022. *Interdiscipline: A Future for Literary Studies and the Humanities*. New York: Routledge.
- Reitter, Paul and Chad Wellmon. 2021. *Permanent Crisis: The Humanities in a Disenchanted Age*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Segre, Cesare. 1993. *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*. Torino: Einaudi.
- . 2001. *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi.
- Small, Helen. 2013. *The Value of the Humanities*. Oxford: Oxford University Press.
- Sontag, Susan. 2022. *Contro l'interpretazione e altri saggi*, traduzione di Paolo Dilonardo con una nota di Daniele Giglioli. Milano: nottetempo.
- Strzygowski, Josef. 1923. "Zweiter Vortrag. Kunstgeschichte". In Id., *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch*, 35-60. Wien: Schroll.
- . 2017. "Josef Strzygowski. Lecture Two: 'The History of Art'", translated by Karl Johns. *Journal of Art Historiography* 17, <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/johns-strzygowski-translation.pdf>> (09/2022).
- Turner, James. 2014. *Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities*. Princeton: Princeton University Press.

- Vernon, James. 2010. "The End of the Public University in England". *GlobalHigherEd*. <<https://globalhighered.wordpress.com/2010/10/26/the-end-of-the-public-university-in-england>> (10/2022).
- "'War's Greatest Cost Is Its Human Toll', Secretary-General Reminds Peacebuilding Commission, Warning of 'Perilous Impunity' Taking Hold", 30 March 2022, *United Nations Meetings Coverage and Press Releases*. <<https://press.un.org/en/2022/sgsm21216.doc.htm>> (10/2022).

SCRITTURE

Conflitto e contrasto
nelle lingue e nelle letterature



Citation: E. de Beus (2022) Frailty, Thy Name is Toxic Masculinity. Gendered Mimesis of the Power Struggle in Hamlet, Ophelia and The Northman. *Lea* 11: pp. 3-16. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13644>.

Copyright: © 2022 E. de Beus. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Frailty, Thy Name Is Toxic Masculinity Gendered Mimesis of the Power Struggle in *Hamlet*, *Ophelia*, and *The Northman*

Emma de Beus

Queen's University Belfast (<edebeus01@qub.ac.uk>)

Abstract

The aim of this paper is to examine the features of *Hamlet* that allow for a new understanding of the play through gendered mimesis. Long discussed as a revenge tragedy and as an exemplary model of mimesis, *Hamlet* is in itself a deliberate and self-aware remake of earlier iterations of this tale and the revenge tragedy genre, and it has been more or less freely adapted over the centuries across multiple genres. Here two cinematic adaptations will be discussed: *Ophelia* (2018) and *The Northman* (2022), with special focus on the key female characters of Ophelia and Gertrude.

Keywords: Adaptation, Conflict, Gender, Mimesis, Revenge Tragedy

1. Mimesis and Gender

The familial political struggle in *Hamlet* offers the standard by which the genre of revenge tragedy is often measured. Shakespeare himself was responding to the genre well-established by Kyd's *The Spanish Tragedy* and other popular revenge tragedies of early modern London – indeed, *Hamlet* has been called “a highly self-conscious remake of an earlier revenge tragedy (also called *Hamlet*) that had already come to stand synecdochically for the genre” (Deutermann 2011, 247). However, Shakespeare can, in a way, be seen to adapt the genre to suit his dramatic needs much as he adapts the old legend on which the plot of his play is based. *Hamlet*, in its turn, has been adapted in numerous ways over the centuries since it was first staged. By positioning *Hamlet* squarely in the middle of this adaptive process, its mimesis becomes clearer, as demonstrated by the fact that all meaningful adaptations of *Hamlet* have one aspect in common at their core: the familial, political power struggle. The constant amidst changing details and setting reflects the mimetic properties of *Hamlet*'s power struggle. Given that “it is hard to imagine a more charged

concept in Western literary history than that of mimesis” (Kahn 2006, 1), it is vital to consider the mimetic nature of *Hamlet’s* core familial and political power struggle. As part of this new way to examine the relationship between Shakespeare and adaptation, it will be necessary and novel to understand the ways in which *Hamlet* and its adaptations use mimesis in a particularly gendered way. A gendered consideration of mimesis will enable a re-examination of both the constant and the adapted in *Hamlet: Ophelia* and *Gertrude* and the ways in which gendered mimesis allows them to evolve in 21st century adaptations. By focusing specifically on the way the key female characters of Ophelia and Gertrude, and the political and familial conflicts in which they are embroiled, evolve through this adaptive process, it will be possible to come to a new understanding: gendered mimesis.

Mimesis can be defined as “the verbal capturing or conveying of experience in such a way as the mental image or meaning created by the words is judged similar, analogous, or even identical to what we know about the world from sense-data directly” (Greene *et al.* 2012, 1171). This summation is useful when thinking about the relationship between mimesis and gender. Judith Butler has famously written a great deal on this subject, considering issues such as “how gender should be experienced” (2001, 2), how gender is performed, and “what possibilities exist for the cultural transformation” (1988, 521) as a result of considering gender as performance. The notion here is that gender is not determined by biology, but instead is mimetically formed through successive iterations of gender and power constructed historically and culturally.

The revenge tragedy genre is sufficiently codified prior to the advent of *Hamlet* that the audience is comfortable with the expectations of how the various plot elements fit together are clear to its first audience. *Hamlet* therefore fits into this definition of mimesis through the political conflict over who will be king, and whether or not that outcome is just, and the familial conflict between father, son, mother, and uncle. Each of these pieces plays a part in setting the stage for an empathetic exemplar of the revenge tragedy genre. Moreover, by considering gendered aspects of the adapted performance of *Hamlet* in *Ophelia* and *The Northman*, a consideration of mimesis akin to Butler’s notions becomes viable.

The power struggle in *Hamlet*, therefore, is a mimesis in that the play is a deliberate response to the revenge tragedy genre and its constituent tropes. While the familial and political power struggles of *Hamlet* and its adaptations match the generic expectations, the ways in which the key female characters fit into this power struggle and are adapted show a constant presence, though with a seismic shift. In order to delve into the relationship that can be seen between gender and mimesis through *Hamlet*, it will be necessary to think about mimesis in a few different ways. There is a tension between the notion that a “conservatizing use of the canon” can “enforce a politics of mimesis, inclusion and exclusion” (Garber 1992, 242) and that mimesis is not just “the object of negative critiques of dramatic art, then; but, rather, mimesis is the subject through which positive and creative possibilities are affirmed via a performative conception of subjective life – this is, in a nutshell, the mimetic hypothesis” (Lawtoo 2018, 310). At this crossroads of conserving the canon and the affirmation of creative possibilities lie adaptations of *Hamlet*. These works adapt Shakespeare’s renowned play into performances that both repeat and respond to traditional readings of the text, showing both the conservative and generative potential of mimesis.

My analysis will consider two 21st century examples, which are nevertheless fully recognizable as iterations of *Hamlet: Ophelia* (McCarthy 2018) and *The Northman* (Eggers 2022). My focus will be on the gendered mimesis of the power struggle seen in the family dynamic at the heart of *Hamlet* and these two adaptations. In particular, it is necessary to analyse the way the central conflict is shaped by and addresses what has been considered by many its mi-

sogynistic depictions of women by offering new ways of considering the characters of Ophelia and Gertrude. Furthermore, Gertrude and Ophelia in these two adaptations push back against the readings often given of their Shakespearean iterations in the original context. This focus enables an enlightening analysis of two 21st century examples of gendered mimesis taking place.

The *elevator pitch* for *Ophelia* goes something like *we get her side of the story or it's the same story, but from Ophelia's perspective*. As one review of the film states: "there are parallels, and mirrored dualities throughout, and it is not only Ophelia whose character is made more vivid and complex" (Minow 2019). However, the reframing of a narrative inherently changes it. The film (itself an adaptation of a novel of the same name, authored by Lisa Klein) frames the familiar story, with some crucial differences: the audience sees Ophelia's childhood before meeting Hamlet, the course of their relationship, and the new added pieces of what happens when she does not die and what she does after Hamlet's death, including raising their daughter. Thus, the way Ophelia experiences her story and shares it with the audience is inherently outside of Hamlet's purview. Moreover, as the ending of the film shows, the narrative is delivered retrospectively, as a story Ophelia is telling her daughter. The narrator and her temporal relationship with the story are therefore substantively different from Shakespeare's play, perhaps because the story is told retrospectively and "memory is an extremely flexible, constructive process rather than a perfect copy of the past" (Nourkova, Bernstein, and Loftus 2004, 65). Perhaps, however, the perspective Ophelia offers in her film is truly her own from the beginning of the film, when the audience sees her character as a child. Thus, the story told in *Ophelia* is inherently different from the one seen in *Hamlet*; its characters, their interactions, and their relationships are not the ones people know and expect, as established by Shakespeare's play. Moreover, the added character of Mechtild, the surprise identical twin sister of Gertrude offers an expanded set of experiences and insight into the original character's identity, motivations, and emotions. While the mimesis taking place in *Ophelia* is strong and clear, it is also specifically gendered in response to the original: it presents a fundamentally different perspective and set of details to establish the characters and their story. Hence, repetition with a difference. Moreover, the film's titular character, as well as Gertrude (and her new-found sister), clearly pushes back against some of the superficial impressions their characters make in *Hamlet*.

Similarly, *The Northman* offers what would seem to be a deliberate response to Shakespeare's play, offering a *historical Hamlet*, or rather *imagine if Hamlet were a Viking*. In some ways, little has to change. As one reviewer puts it, the reality of this iteration of Hamlet's titular character "is built on clear and emphatic moral lines, on coherent (albeit harsh) ideas about honor, power and what gives meaning to life and death" (Scott 2022), which is not that far off from Shakespeare's take. As vestiges of this perspective linger, many other aspects of the story's perspective shift, not only in time and place but also in character dynamics. For example, the question of how Claudius (Fjölfnir) becomes king when King Hamlet (Aurvandil) dies while Prince Hamlet (Amleth) is very much alive and well is answered differently in settings. While *Ophelia* explains these circumstances with an election, a self-respecting Viking clearly must become king by sending the previous one to Valhalla. Moreover, one of the film's key plot twists hinges on the issue of perspective, indicating that "faulty eyewitness testimony" (Loftus 2013, 556) can indeed be the cause of serious tragedy. Ultimately, the drive for revenge created in *The Northman's* prince shapes his character and his relationships in a fundamentally different way, as dictated by the sociocultural context. The gender roles, as seen in *The Northman's* reading of Gertrude (Gudrún) and Ophelia (Olga), are similarly affected. With this changed context and these altered roles, the constants within these characters, repeated in the face of so many differences, stand out all the more. Thus, the gendered mimesis seen in this adaptation offers a

fundamental shift in perspective to the early modern play. Gudrún and Olga push back against the traditional readings and expectations of their characters in Shakespeare's text.

Finally, this notion of gendered mimesis in *Hamlet* is made possible in part by the ways in which ambiguity and confusion invite the audience to judge the characters and the morality of their actions when it comes to revenge, survival, and fulfillment. Many scholars have talked about the idea of the audience serving as the jury for the legal issues of early modern drama, particularly in Shakespeare's. Notable examples of such scholarship include Joel Altman (1978, 280-82), Phyllis Rackin (1985), Lorna Hutson (2011, 69-70), and Syme (2012, 78-81). This notion of audience as jury, when considered in concert with the ambiguity and confusion of the moral issues at stake in *Hamlet*, reflects a connection to mimesis discussed by William Nest: "the Elizabethan concern with the themes and practices of confusion shows a change in the process through which dramatic mimesis was understood to function, and therefore how it did function, in the early period of public playing – a change, in other words, of the protocols that supported mimetic practices" (2008, 220). This change in mimetic practices is repeated, with an emphasis on gender, in both *Ophelia* and *The Northman*, and it demonstrates a new form of gendered mimesis.

2. *Ophelia in Ophelia*

The opening shot of *Ophelia* indicates that visually this take on the famous character relies on Millais's famous painting. The audience is shown how someone else, long ago, imagined this Shakespearean heroine, indicating once again the importance of the perspective of the storyteller. For audience members familiar with Shakespeare's famous tragedy, this opening shot temporally places the story as well – if Ophelia is already in the water, the bulk of Shakespeare's narrative has already taken place. The story is then visually telegraphed as a flashback from the first moment. It is unclear from this first shot if Ophelia is dead, which plays into one of the key twists of this adaptation. This lack of clarity, this murkiness around her character's death or survival also speaks to the issue of "playing dead," which "poses eschatological and ontological challenges" (Lodhia 2009, 135). This issue ties Ophelia's tragedy into the frameworks conceived by revenge plays such as *Hamlet*. The frame of *Ophelia*, as the title suggests, shifts the perspective; the film is now a response to all the ways in which Ophelia has been previously visualized and enacted. This iteration of the story will be hers as she reflects back on her life as the adaptation's narrator, surviving after Shakespeare's curtain falls.

Much is made of Ophelia's social status in this reading of her character. As the daughter of Polonius, Ophelia is often portrayed as one of the noble women of court – her status is traditionally not inferior to that of other courtiers who appear in the play. However, here, emphasis is placed on two factors: her clandestine education and her place as one of the queen's ladies. Early on, the audience is shown young Ophelia, closed off from the school room to which Laertes and Hamlet and other worthy boys are granted admittance. Laertes promises to teach Ophelia what he learns later, but the hunger in her eyes as she looks through the grating of the closed door speaks to her eager yearning. When the adult Ophelia is later able to read to the queen, a skill none of the other ladies have, it is clear that her tenacious passion for learning in the face of the dictate that only boys receive education has paid off. In this moment, and in many others, the ladies find ways of humbling Ophelia, including commenting on her attire, her poverty, and her odor. The intellectual skill set she shares with the queen alone seems to single her out in a positive way. The persistence and intelligence of this Ophelia are consequently highlighted by the social dynamics of this interpretation of her character. Ophelia can thus be

seen as a mixture of styles, both high and low. Auerbach's work on mimesis "rejects the idea that the mixture of the high and the low will result in a sort of middle or intermediate level of style," but it has been noted previously that the two stylistic levels, high and low, "are juxtaposed or arranged in the form of antitheses" (Doran 2007, 358) in Shakespeare's work. Ophelia and her descendent *Ophelia* offer just such a juxtaposition: canonical Shakespeare is reimagined as a 21st century film, repeated, but altered – specifically with an emphasis on gender. The alterations moreover constitute a sufficiently significant rebuttal to be deemed a form of gendered mimesis.

In Shakespeare's play, much regarding Ophelia's relationships is left unscrutinised. In particular, the beginning of her relationship with Hamlet is not established. It is instead alluded to as a contributing factor in her madness when he spurns her. This adaptation places an emphasis on their relationship – the audience sees them in each other's company in a general way when they are both children, and upon Hamlet's return from his studies abroad, a scene is added specifically to show them meeting as adults. Notably, Ophelia is bathing in the same body of water seen in the opening shot – the same one in which her apparent suicide will take place. Hamlet and Ophelia's relationship develops gradually over the course of the film, drawing to a head in the "get thee to a nunnery" scene. This one makes multiple interesting adaptive choices for more clearly understanding this reading of the characters. Not only is the dialogue interpreted as a conscious performance for their concealed listeners, but a second layer of conversation is added in whispers, their actual interaction underneath the performative one. The illusion, then, of a sane conversation concealed in an insane one; fits into this ongoing analysis of mimesis, which is "construed as lifelikeness, or likeness to an essential and unvarying 'nature'" (Hutson 2006, 80). The illusion created in this moment furthers the film's gendered mimesis of Ophelia in that although the structure and function of the scene stay the same, repeated as it has been for hundreds of years, new meaning is added, pushing back at the traditional notions of confusion and helplessness which so often dog interpretations of Ophelia in this moment of the play. Moreover, the two levels of this conversation serve as a metaphor for the dynamic between Shakespeare's play and this film: Shakespeare's play is what everyone hears while this is the real story, known only to those involved. The audience sees a different Ophelia through her relationships in this film, notably with Hamlet, and even in the quiet moment of reading she shares with Gertrude already discussed.

Act IV, scene V of *Hamlet* is often termed "Ophelia's mad scene", because without any insight into her thought process or a full understanding of what led her to this moment, no other interpretation is truly possible. In this interpretation of the scene, however, Ophelia's intentions are clear and her thought process is well calculated. Hamlet is often credited for being deceitful, or at least ambiguous, while Ophelia is usually seen as honest and open. However, "just as Hamlet and all men are not to be believed, neither is Ophelia – nor any woman" (Kottman 2009, 37). This pithy analysis of Hamlet and Ophelia as archetypes of their respective genders highlights the message the film gives its audience here: all is not as it has traditionally seemed with Ophelia. She means to escape Claudius and Elsinore hopefully with Hamlet, but without him if necessary. Her "madness" is a ruse designed to inspire leniency. It works: she is allowed to leave the scene, followed on Claudius's orders, but not returned to prison. This cunning trick, far from foreshadowing her suicide as in the original, enables her happy ending with her daughter away from the violence and intrigue of court life. By keeping the substance of Act IV, Scene V intact and merely changing the contextual framing, this Ophelia pushes back against the notion that a relationship gone south would be enough for this intelligent and insightful woman to cease wanting to live.

While other iterations of Ophelia have examined her suicide as the tragic conclusion of the character's tenuous mental health, this reading rejects such attempts at narrative control.

This Ophelia is so firmly in charge of her destiny, she finds a way to forge a future for herself by seeming to kill herself. This seeming demise allows her the ultimate freedoms of anonymity and self-determination. The origins of mimesis present an interesting point here. Given that “Plato invented mimesis as a degraded copy, at two removes from the truth, a magical illusion that seduces the audience to succumb in turn to imitative behavior” (Kahn 2006, 1), this feigned suicide can be seen as a degraded copy of the real event, which is apparent in Shakespeare’s text. Ophelia’s survival could be a magical illusion, wish fulfillment of previous *Hamlet* audiences. Yet, at the same time, this film offers a new performance of Ophelia that inherently stands on its own. While *Ophelia* is inescapably an adaptation of *Hamlet*, the deliberate choices made in this 21st century film to focus on Ophelia offer a new kind of mimesis: a gendered one.

The ending of *Ophelia* makes it clear that she is the focus of this film – in case the title had not already sufficiently declared this to be the case. She reclaims the narrative, telling the story from her perspective to her daughter, Hamlet’s daughter, whose existence he dies without learning of. In the final shot, we see their daughter running, wooden sword in hand through a grassy field. The juxtaposition of peace and conflict encompassed in the body of a small, energetic girl with her future ahead of her embodies the response to *Hamlet* presented by *Ophelia*. When told from another perspective, her story gives new life to this famous revenge tragedy, giving voice to a character who, while often interpreted and close-read, is never the focus of Shakespeare’s text.

3. Gertrude in Ophelia

To properly understand Gertrude in *Hamlet*, it is vital to know how her backstory is being played. For one thing, the nature of her marriage with King Hamlet very much affects how her swift remarriage upon his death to Claudius reads. Also of importance are the circumstances of her marriage to Claudius and the degree of happiness it brings her. Finally, her relationship with her son provides important insight into the ways in which their relationship develops. In this interpretation, Gertrude’s relationship with Ophelia is also a key factor in understanding the former’s role as queen and mother. The ways in which *Ophelia* interprets these key issues regarding Gertrude push back against possible interpretations of Shakespeare’s play enabled by the shift in narrative control of the text. This issue of narrative control speaks to the role of adaptation, both from source material to text and from text to performance. W.B. Worthen has noted that “theater is not a vehicle for textual transmission. Stage performance uses writing not to communicate with words to an audience, but to create those problematic performatives of the stage, the entwining of the fictive in the actual, the drama in the performers’ *doing*, that animates (our appetite for) acting” (2011, 333). It could therefore be argued that part of the draw of this adaptation of Gertrude is not just to see how Shakespeare’s character is performed, but also how the way in which she is written adapts Shakespeare’s text and how this actress brings that adaptation to life.

While Gertrude’s marriage to King Hamlet in this interpretation does not seem to be particularly happy, neither does it seem particularly troubling. Although Hamlet shows a troubling lack of interest in his wife, Gertrude only seems to respond when she is repeatedly approached by Claudius. Claudius, indeed, goes so far as to kiss Gertrude clearly without her consent. While she later gives in, the narrative is clear: although not well-satisfied romantically by her marriage, Gertrude did not seem to have any interest in abandoning it until infidelity was pushed on her by Claudius. Their relationship is established from the outset, therefore, as one of calculation preying on loneliness. Gertrude’s relationship with her son is perfectly straightforward: he is a young man, outgrowing the tending of his mother. This desolation in

turn creates an even larger gap in her affection which Claudius exploits. All of these factors weigh in the audience's judgment of Gertrude's moral decisions both throughout the film and at its conclusion. Absent from *Hamlet's* final act is a common law trial, the early modern staple of justice. This adaptation stays true to Shakespeare in this regard, offering insight into the ways in which "the representational arsenal of early modern drama" is "clearly well suited to critiquing judicial systems that fail to follow common law procedure and as a consequence fail to produce just verdicts" (Syme 2012, 72). Moreover, "given the general investment in the common law trial as the guarantor of justice [...] undelivered mimetic promises prove particularly problematic" (76). *Ophelia's* Gertrude can therefore be seen as a meticulously plotted response to the Gertrude of Shakespeare's original play. When she realizes the full extent of Claudius's depravity, she has the honor of running a sword through his chest. While certainly this moment is no verdict of a common law trial, it offers the audience a clear verdict on the mimesis of Gertrude offered by *Ophelia*.

In case it was not sufficiently clear from these initial facts, Claudius is discovered to be the true villain, not only of this story, but of one which came before it too. At some point prior to the plot established by Shakespeare, Claudius had a serious affair with Gertrude's sister, Mechtild, mirroring perhaps the relationship she has with the two brothers in Shakespeare's original design. Gertrude's sister, in fact, is her identical twin (twins are of course a very Shakespearean device) and appears as a character in her own right. Mechtild's existence is perhaps a prime example of a mimetic reading serving as a "forensic" one in that *Ophelia*, by "planting clues" (Dolan 2008, 358) as to this mysterious new character's identity, invites the readers directly into the mystery. Her backstory connects with that of Claudius as she became pregnant with his child, miscarried, and was called a witch for this tragedy. It is later revealed that Claudius was the one who started the rumors of witchcraft to vilify his lover and to perhaps prevent a marriage with her. Mechtild fakes her death in such a way that sparks Ophelia's plan of escape later on, before making a life for herself as a wise woman in the woods. All these details are revealed slowly, damning Claudius further and offering a new perspective on Gertrude through the vehicle of this new character.

The fact that the twins, Gertrude and Mechtild, are identical – and played by the same actress – contributes to the notion that they are two sides of the same woman. Arguably, mirroring the "blackness" Shakespeare's "Gertrude sees in her own soul" (Kottman 2009, 37), which ultimately the audience of Shakespeare's character might perceive as well. By adding the character of Mechtild, and interpreting her as a facet of Gertrude, a more nuanced understanding of Claudius's villainy is possible. Through her character, Gertrude's ending is reclaimed too: she dies in Mechtild's arms, having killed Claudius with the poisoned sword he gave Laertes to use on Hamlet, as Mechtild leads in Fortinbras and the attacking army. The tragedy becomes Gertrude's, hers and her sisters', as they together vanquish Claudius and his kingdom, achieving revenge for his crimes against them and the country.

The repetition of Gertrude's body in the person of Mechtild is a literal embodiment of the notion that not only may audiences "interpret a performance they see in a range of ways", but also that even though "the performance itself is not an interpretation of the play", "it can be made to function in that capacity in a critical argument" (Worthen 2011, 333). The doubling of Gertrude's face and body through the medium of her twin sister doubles the range of interpretation possible for audiences. Moreover, adding Mechtild is one of *Ophelia's* central adaptive choices, making it part of the "critical argument" of this adaptation. The ways in which Mechtild can be interpreted within the film are as numerous as the ways in which *Ophelia* can be analysed as an adaptation of *Hamlet*.

Another of the key additions offered by the film to this complex web of relationships is Gertrude's connection to Ophelia. Discovered by Gertrude while running wild and outspoken through the castle as a child, Ophelia becomes something of a project for Gertrude. Gertrude takes her on as one of her ladies, instructing her by example and through the context of this relationship. Thus, Ophelia is part servant and part friend, exemplifying a delicate balance of socioeconomic status which at once includes her in court life and excludes her from the more refined circles. The moments of interaction the audience is given between Ophelia and Gertrude highlight what they bring out in each other: their shared intelligence and consequential discontent from the roles they have been assigned to fill. One moment which particularly highlights this dynamic is the one in which Ophelia reads to Gertrude. These are the only two women at court who can read and they delight in the freedom it gives them and the imaginative worlds it inspires. Through Ophelia, the audience is allowed to see another side of Gertrude, the side suppressed by traditional readings of her character which tend to focus on her son, her first husband, or her second husband.

4. *Female Power Struggle*

Ophelia therefore can be seen as a deliberately gendered response to *Hamlet*. The two main female characters are given new narratives, new relationships, and ultimately new identities. There is a power struggle implicit in this response to *Hamlet*: by allowing the women to participate in the tragedy in new ways, they are given new power and new meaning. Shakespeare's familiar story is repeated, but with key differences imposed, creating a struggle between the dueling narratives of *Hamlet* and *Ophelia*. Robert Doran, writing about Auerbach's *Mimesis*, considers the way in which mimesis and social change are related, stating: "[...] it is not a matter of deciding whether literature is an expression or instigator of social change. What is important to Auerbach is how human reality shows itself at a particular moment, and how this particular moment is related to other moments and to the historical whole" (2007, 360). The narrative of *Hamlet* evolved up to and including Shakespeare's play, which in turn has changed and changed again in various adaptations. While the 2018 film will certainly never replace Shakespeare's masterpiece, it layers meaning on top of it, both within the film and externally as an adaptive response to the text. By holding the struggles imagined for these women in the twenty-first century up to those in the centuries-old play, Shakespeare itself can be read differently. The familiar, familial and political power struggles are imbued with new tension and new beginnings.

5. *Ophelia in The Northman*

Like *Ophelia*, *The Northman* makes its intentions clear with its title: Hamlet, or rather Amleth, is a man and he is from the north. The mimesis here can therefore be seen "as a reconstruction of the totality of the fictional world following the model of the real world" (Kubíček 2006, 199). Shakespeare's early modern Denmark, based on a far older Viking tale (possibly Saxo Grammaticus's *Historia Danica*), has always been a narrative out of time and space – no particular year and not particularly Danish. Yet, through its attempt to reconstruct those details in its adapted narrative, *The Northman* fits into this particular notion of mimesis. However, while the film seems to style itself as a Viking action piece focused on its titular character's quest for revenge, the women in the film subvert the expectations of their Shakespearean counterparts. Ophelia presents the biggest change in this regard. Here, her name is Olga; she is neither a Viking nor an inhabitant of the court. Amleth only meets her after he is grown and has left his

home to prepare for his revenge. This delay and change in setting allows total freedom for the definition of Olga's character. She is not constrained by the status or expectations established by Shakespeare. Here, she is constrained in another way: she is a slave from the east and she first interacts with Amleth when he is pretending to be one too in order to further his revenge. This meeting sets them on equal footing: their status is the same. Yet their lives and their bodies are not their own: Olga is a slave and Amleth is thrall to his revenge.

One of the most striking parts about Olga from her introduction onward is her affinity for magic. As with other aspects of the movie, her skills walk the fine line between the believable and the paranormal. Regardless of which side she ends up on, the purpose of spending time on this aspect of her character is to show her potency. Although she is not a warrior, Olga is imbued with talents that make her an active participant in the plot. Moreover, her magic fits in with Francis Bacon's notion that "revenge is a kind of wild justice" (1999, 10). There is a wildness not only in Olga's magic and her use of it, but also in her refusal to be constrained by her enslavement. She takes it as a matter of course that she will be free and she will have her revenge – her magic simply makes sure the audience is in no doubt of her capability to see the fulfillment of her desires.

Even for a particularly gory, violent Viking film, there was one scene with blood which nevertheless stands out: when Olga wipes her menstrual blood on Fjölfnir's face to prove she has her period so he will not want to rape her. Men voluntarily put the blood of others on their bodies throughout the movie, but this is different, of course. Menstrual blood is not manly, action movie blood. Furthermore, the context given makes it clear that Fjölfnir's desire is not particular to Olga. Yes, she is new and attractive, but she is his slave and that makes her his to use however he pleases – it is a transaction more about power than desire. While there is more than enough rape throughout this film as a testament of the hypermasculine power of the conqueror, as the right of the hero, this one alone is fought off – not with brute strength, but with femininity. She uses his disgust of menstruation against him, asserting her dominance over her body. Even more shocking than Olga's use of her period in this way is that the audience actually sees the taboo blood, first on Olga's legs and then on her hand and on Fjölfnir's face. The newness of this addition to the violence and gore typical of the revenge genre seems to almost call for inclusion into the annals of "postclassical revenge cinema" (Ma 2015, 66). This astonishing moment, moreover, is an assertion that can be seen to echo the mad scene in Shakespeare – it is easy to call a woman crazy who is acting outside the way men desire.

The American Psychological Association considers insanity to be when one is "suffering from a mental disorder or neurological defect that impairs one's ability to understand or appreciate one's acts or to conform to the requirements of the law" ("Sanity", APA 2022). The first part of this definition applies to Shakespeare's Ophelia, while the second is relevant for *The Northman's* Olga. Act IV, scene V of *Hamlet* leaves the audience with little doubt that Ophelia lacks the ability to understand – certainly she cannot be clearly or easily understood. She is suffering, she is disordered. Olga, however, is organized and forceful. Instead of feeling fear at the attempted rape, she delivers a calculated response with a dark form of glee. Nevertheless, she acts outside the requirements of the law, which, if not explicitly written, clearly indicate that slaves must obey their masters. From Fjölfnir's perspective, Olga therefore has some sort of mental issue which keeps her from understanding her place. Where he sees madness, the audience sees tenacity. Many attempts to reclaim Ophelia's madness away from various designations of weakness and pity have been attempted over the years, but this willfulness combined with the rarely seen cinematic depiction of menstrual blood goes a long way to defend Olga's character. Certainly, it is hard to imagine a 21st century audience, particularly without an understanding of Ophelia as

her source material, seeing Olga as “insane”. Furthermore, the mimesis at work in this moment of the narrative “also engages [...] theories of representation to performance” (Kahn 2006, 1). The cycle of repetition here turns away from *Hamlet*, but perhaps stays true to Ophelia.

The film seems to offer an ending initially with Amleth and Olga literally sailing off together. Revenge has been exacted, although it is imperfect structurally – which will be discussed in the next section. One key piece of information makes Amleth change his mind: he discovers that Olga is pregnant. As a result of this revelation, Amleth believes his children, his legacy will not be safe unless the revenge is utter and final. Far from drowning, Olga lives when every other significant character dies. Moreover, she sails away to bear Amleth’s twins in safety. Amleth’s change of heart in this moment is in many ways the mirror image of the choice Ophelia makes in Shakespeare: “Ophelia acts ‘honorably’ in disowning her ties to Hamlet for the sake of obeying Polonius, in order to maintain her family’s nobility and estate” (Kottman 2009, 36). Here, Amleth leaves Olga, knowing that he is returning to his death, but equally knowing that he is thereby preserving his future family and his family’s future. In particular, Amleth perceives, prior to his departure, a specific future for the female twin: she will be the prophesied Maiden King. Revenge tragedy, *Hamlet* included, does not usually end with a promise of a return of Hamlet’s dynasty. Elsinore is lost to Fortinbras; Hamlet’s line ends with him. Ophelia never sees Act V. This ending for Olga as a mother and for her daughter as Hamlet’s future restored reclaims the tragedy thrust upon the women of *Hamlet*.

6. *Gertrude in The Northman*

The backstory created for Gertrude, or rather, Gudrún, performs two monumental tasks: it gives Shakespeare’s queen agency and it complicates the Oedipal readings of her dynamic with Hamlet which dominated the 20th century. The backstory is saved for a late-in-the-game reveal, as Amleth is in control of the narrative from the beginning. It is only at the end when he is finally alone with his mother again that she reveals the truth: she was a slave and Amleth’s father, King Aurvandil, owned her and raped her, impregnating her with Amleth. She plotted with Fjölfnir to arrange the deaths of her first husband and son and has been living in contentment with Fjölfnir and her replacement son all the time Amleth has been away, plotting his revenge. As far as Shakespeare goes, it has long been debated what Gertrude knew and when she knew it, her degree of complicity and her degree of satisfaction. For Hamlet, “his mother’s honor (her position as Queen) is inseparable from her shamelessness” (Kottman 2009, 37). Gudrún offers a different but equally clear position: she, rather than Fjölfnir, was the real instigator of Aurvandil’s assassination. More, she even green-lit Amleth’s murder. Not only does this backstory provide Gudrún with the clear identity and purpose that Gertrude can be seen to lack, it also adds complexity to her relationship with Amleth. Gudrún’s bombshell of a revelation asks two very important questions of the audience with regards to revenge and justice: “How do we decide whom and what to believe? What factors are most influential in forming our opinion?” (Holmes 2019, 151), both of which have different answers throughout the film depending on who is answering them and who is in the audience.

At multiple points, the suggestion of Freudian overtones is offered in Amleth’s relationship with Gudrún. However, rather than “merely reworking conventions that were quickly becoming shopworn”, *The Northman*’s allusions to Freudian readings of *Hamlet* are perhaps “indicative of a deeper conviction about the meaning” (Ross-Kilroy 2010, 52), perhaps even specifically speaking to the way in which the use of these elements aids in the shaping of the text as a revenge tragedy. The specific and through reading has multiple components. First, in terms of casting, Kidman is only 9 years older than Skarsgård and they look similar enough in age that they recently played

a married couple. Second, one of the film's first shots is Amleth bursting into his mother's bedroom while she is dressing to let her know that his father, her husband, has returned. She is in the process of dressing and the shot reveals this by showing a great deal of Kidman's unclothed body. Third, Amleth chooses Olga – the only woman we see him show interest of any kind in, other than his mother – and both Amleth and Fjölfnir indicate how much Olga looks like a young Gudrún. Finally, in the scene where Gudrún reveals her backstory to Amleth, she kisses him and he seems to kiss her back. While Gudrún's sexual overtures towards Amleth begin before she realizes who he is, she only gets more explicit after realising she is talking to her son. She even says Amleth can be her next king. Thus, Amleth and Gudrún's relationship would initially seem to satisfy the basic requirements of an Oedipal reading of *Hamlet*.

However, within the context of Gudrún's backstory, the interpretation of this dynamic inherently shifts. While Amleth is surely obsessed with his mother, and her bombshell destroys his perfectly plotted and routinely announced revenge: "I will avenge you, Father. I will save you, Mother. I will kill you, Fjölfnir", Gudrún's actions in her final scene with Amleth take on new meaning. She was a slave, kept captive in an untenable condition with her husband as her owner and rapist and her son as a constant reminder of her trapped state. Fjölfnir was her way out. This revelation is indicative of the notion that "the extreme expressions of violence elicited by revenge cannot be understood as a mere effect of the collapse of a stable framework of values, as though a return to moral clarity could restore some semblance of order" (Ma 2015, 66). The moral clarity of this time, place, and society is at such a great distance from that of a film audience in 2022 that it is hard to imagine what the value system would be in this context to fairly serve as justice for Gudrún and her actions. Neither of her marriages, nor her actions, are on strong moral footing by 21st century standards, but she chose the one with Fjölfnir and they seem to be on equal footing in terms of their understanding and their partnership. She clearly adores the son they share, who has more than replaced the son she gave up for slaughter. It is a cruel world Gudrún inhabits, but she makes the best choices she can to make a better life for herself in this violent, patriarchal world. As such, when she sees Amleth first as an anonymous conqueror of Fjölfnir and then as her avenging first born son, she does not hesitate. She will play him regardless of who he is, determined to save herself by any means necessary. In this moment, Gudrún exemplifies the "high point [...] of mimesis" seen in "revenge tragedy" (49) such as *Hamlet*.

Ultimately, Gudrún possesses a determination and an instinct for self-preservation that Shakespeare's hapless Gertrude lacks, especially in her manner of death. Whether viewed as suicide or as an unfortunate error, Gertrude does not hold a candle to the tenacity and courage of Gudrún. When it comes right down to it, Gudrún defends herself and her second son, Amleth's half-brother, Gunnar by taking on Amleth in armed combat. She knows there is no way she will win the altercation, but while Gertrude sits and watches the final duel in *Hamlet*, Gudrún refuses to be relegated to the sidelines.

While the final duel in *The Northman* has no spectators, it certainly follows the established pattern of revenge tragedies that the "final scenes tend to be spectacularly metatheatrical" with "the revenger's long-concealed hatred" "finally released" in displays of "catastrophic, near-apocalyptic destruction" (Deutermann 2011, 248). Indeed, what could be more indicative of this description than a naked sword fight inside a volcano? However, in *The Northman*, Gudrún's demise is separated from the mutual destruction of Amleth and Fjölfnir. This separation allows for her death, and that of her second son, at Amleth's hands to take center stage at the resolution of her personal revenge tragedy. Rather than seeing this division or focus as a moment of "mimetic arbitrariness", by reading it as a referendum on the notion of justice, a new interpretation can be seen. Syme remarks that:

[...] the division between real-world and theatrical procedures may be precisely what renders early modern plays so enduringly powerful in their treatment of issues of justice and injustice. In imagining worlds where the *legal* means of doing justice are either unattainable or systemically flawed, early modern playwrights also had to represent, debate, and put into play extra-legal notions of justice. (2012, 85)

From this perspective, Gudrún, Amleth, Fjölnir, Aurvandil, Olga, and all other participants in this revenge tragedy serve as moving parts in the mimesis of *Hamlet*, the justice of this adaptation, and the audience's ability to recognize and respond to the injustices enacted in the narrative.

7. *Hamlet's Daughters*

The women of *The Northman* do not participate in the prolonged, one-shot fight scenes littered with blood and savagery. Only tangentially are they even on screen during these conflicts, these struggles for political power, social capital, resources, and slaves. When they are on screen in these shots, they are one of the resources: they are raped and enslaved. They have no identity beyond this commodification. Olga and Gudrún struggle for power in their own ways, and arguably exemplify the most lasting success by taking these different routes. Olga manages to avoid rape, make the best of captivity, marry for love, and escape to create a new life for herself. Gudrún manages all of that too – except the first part, and fights to the death while Olga sails off into the future. Death is not the worst fate for a Viking though, and given the manner of Gudrún's death, she would seem to have earned a place in Valhalla. Moreover, Olga and Gudrún struggle for power in ways distinct from their male counterparts, whether through scheming, magic, childbearing, or ultimately, knowledge, which “is never unbiased or undetermined, nor ever unimpeded” (Fosso 2012, 49). Olga and Gudrún therefore hold a special place in the mimesis at work in *The Northman*: they create a particular, gendered mimesis.

In both *Ophelia* and *The Northman*, the future, beyond Hamlet's revenge tragedy, is female. *Hamlet* has been termed “a long, magnificently articulated cry of emotional pain and moral indignation”, with an emphasis on the notion that Hamlet is “mortally hurt in his inmost feelings” and that he “clings to an imaginative ideal of courage, honor, dignity, and chivalrous love” (Carroll 2010, 253). This reading of Shakespeare's most famous revenger meets with a gendered mimesis in *Ophelia* and *The Northman*. In Shakespeare, Hamlet “insists again and again that mere words cannot fathom his feeling, that his inner life is ultimately inexpressible” (Knecht 2015, 44), but in these two adaptations, the words and the future are taken out of his hands. Both, in a way, are given to his daughter(s). Hamlet's daughter in *Ophelia* seems to offer an opportunity for peace. She may never know she was born a princess, but even in just one shot, her idyllic life makes a compelling case for her happiness regardless of her status. Ophelia looks happy, perhaps for the first time, too – or at the very least, she looks at peace. Amleth's daughter, however, is still in utero as the film ends and is only seen as a vision, the first woman on the family tree which recurs throughout the film at key moments. She is called the Maiden King, a title comprising both her femininity and her potency. The indication that her father's mutual demise with Fjölnir has wiped the slate of revenge clean and that she can return to conquer her birthright in the future. Interestingly, no mention is made of her brother's destiny, though Olga is carrying them both. This omission even in the celebration of his sister's future undermines the division of sexes laid out in every *Hamlet* from Shakespeare to *The Northman*. In this conclusion, there is a reclamation of power so long denied and a future prophesied where a woman will have the chance to be the arbiter of peace or of revenge.

References

- Altman, Joel B. 1978. *The Tudor Play of Mind. Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama*. Berkeley: University of California Press.
- Bacon, Francis. 1999 [1625]. *The Essays or Counsels Civil and Moral*, edited by Brian Vickers. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* vol. 40, no. 4: 519-31.
- . 2001. "The Question of Social Transformation". In *Women and Social Transformation* edited by Elisabeth Bech-Gernsheim, Judith Butler and Lidia Puigvert, 1-28. New York: Peter Lang.
- Carroll, Joseph. 2010. "Intentional Meaning in Hamlet. An Evolutionary Perspective". *Style* vol. 44, no. 1-2: 230-60.
- Deutermann, Allison K. 2011. "'Caviare to the General'? Taste, Hearing, and Genre in Hamlet". *Shakespeare Quarterly* vol. 62, no. 2: 230-55.
- Dolan, Frances E. 2008. "Review: Early Modern Literature and the Law". *Huntington Library Quarterly* vol. 71, no. 2: 351-64.
- Doran, Robert. 2007. "Literary History and the Sublime in Erich Auerbach's 'Mimesis' ". *New Literary History* vol. 38, no. 2: 353-69.
- Eggers, Robert (director). 2022. *The Northman*. Focus Features.
- Fosso, Kurt. 2012. "Oedipus Crux. Reasonable Doubt in 'Oedipus the King' ". *College Literature* vol. 39, no. 3: 26-60.
- Garber, Marjorie. 1992. "'Greatness'. Philology and the Politics of Mimesis". *Boundary 2* vol. 19, no. 2: 233-59.
- Greene, Roland, Stephen Cushman, Clare Cavanagh *et al.* (eds). 2012. *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Holmes, Rachel E. 2019. "Teaching Serial with Shakespeare. Using Rhetoric to Resist". In *Teaching Social Justice Through Shakespeare: Why Renaissance Literature Matters Now*, edited by Hillary Eklund and Wendy B. Hyman, 145-54. Edinburgh: Edinburgh University Press. <<https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvrs912p.18>> (10/2022).
- Hutson, Lorna. 2006. "Forensic Aspects of Renaissance Mimesis". *Representations* vol. 94, no. 1: 80-109.
- . 2011 [2007]. *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- Kahn, Victoria. 2006. "Introduction". *Representations* vol. 94, no. 1: 1-5.
- Knecht, Ross. 2015. "'Shapes of Grief'. 'Hamlet's' Grammar School Passions". *ELH* vol. 82, no. 1: 35-58.
- Kottman, Paul A. 2009. "Disinheriting the Globe. On Hamlet's Fate". *Revue Internationale de Philosophie* vol. 63, no. 247: 7-40.
- Kubíček, Tomáš. 2006. "Mimesis and the Subject in the Light of the Cognitive Impulse and the Theory of Fictional Worlds". *Style* vol. 40, no. 3: 198-209.
- Lawtoo, Nidesh. 2018. "The Critic as Mime. Wilde's Theoretical Performance". *Symplokē* vol. 26, no. 1-2: 307-28.
- Lodhia, Sheetal. 2009. "'The House Is Hers, the Soul Is but a Tenant'. Material Self-Fashioning and Revenge Tragedy". *Early Theatre* vol. 12, no. 2: 135-61.
- Loftus, Elizabeth F. 2013. "25 Years of Eyewitness Science.....Finally Pays Off". *Perspectives on Psychological Science* vol. 8, no. 5: 556-57.
- Ma, Jean. 2015. "Circuitous Action. Revenge Cinema". *Criticism* vol. 57, no. 1: 47-70.
- Minow, Nell. 2019. "Ophelia". *RogerEbert.com*. <<https://www.rogerebert.com/reviews/ophelia-2019>> (10/2022).
- McCarthy, Claire (director). 2018. *Ophelia*. Covert Media.
- Nest, William N. 2008. "'But This Will Be a Mere Confusion'. Real and Represented Confusions on the Elizabethan Stage". *Theatre Journal* vol. 60, no. 2: 217-33.
- Nourkova, Veronika, Daniel M. Bernstein, and Elizabeth F. Loftus. 2004. "Biography Becomes Autobiography: Distorting the Subjective Past". *The American Journal of Psychology* vol. 117, no. 1: 65-80.

- Rackin, Phyllis. 1985. "The Role of the Audience in Shakespeare's Richard II". *Shakespeare Quarterly* vol. 36, no. 3: 262-81.
- Ross-Kilroy, Aimee. 2010. "'The Very Ragged Bone': Dismantling Masculinity in Thomas Middleton's 'The Revenger's Tragedy'". *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* vol. 33, no. 4: 51-71.
- American Psychological Association. 2022. *APA Dictionary of Psychology*. "Sanity". <<https://dictionary.apa.org/sanity>> (10/2022).
- Scott, Anthony O. 2022. "'The Northman' Review. Danish Premodern". *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2022/04/21/movies/the-northman-review.html>> (10/2022).
- Syme, Holger S. 2012. "(Mis)Representing Justice on the Early Modern Stage". *Studies in Philology* vol. 109, no. 1: 63-85.
- Worthen, William B. 2011. "Intoxicating Rhythms. Or, Shakespeare, Literary Drama, and Performance (Studies)". *Shakespeare Quarterly* vol. 62, no. 3: 309-39.



Citation: E. Merlino (2022) Re e carbonai in scena. Il conflitto corte-aldea ne Los carboneros de Francia. Una commedia palatina del fondo Gondomar. *Lea* 11: pp. 17-39. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13807>.

Copyright: © 2022 E. Merlino. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Re e carbonai in scena Il conflitto *corte-aldea* ne *Los carboneros de Francia* Una commedia palatina del fondo Gondomar

Elena Merlino

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

Abstract

This paper aims to investigate the theatrical realisation and resolution of the opposition between courtesan and rustic space – *corte* and *aldea* – in *Los carboneros de Francia*, an anonymous palatine comedy composed at the end of the 16th century. In particular, the article will focus on how this dichotomy materializes through the configuration of the represented fictional spaces, where the contrast between the physical and metaphorical “openness” of the *aldea* and the “closure” of the *corte* emerges, resulting in a form of “correction” of the literary *topos* of *menosprecio de corte y alabanza de aldea*.

Keywords: Dramatic space, Gondomar’s collection, Palatine comedy, Spanish theatre

1. La simbolizzazione del conflitto nello spazio teatrale

Non è una novità affermare che il nucleo dell’azione drammatica risiede nel conflitto: sono il contrasto, lo scontro, le relazioni conflittuali tra i personaggi protagonisti dell’azione scenica a costituire, ancor più dell’azione di per sé, l’essenza di ogni dramma, relazioni che, nel medium teatrale, si svolgono e si configurano materialmente all’interno di spazi fisicamente definiti, ma allo stesso tempo virtualmente illimitati, ovvero quelli offerti dal dispositivo scenico.

La tradizione teatrale di ogni epoca ci racconta, ci “mostra” i conflitti sociali, politici e ideologici dell’ambiente sociale di cui essa stessa è il prodotto, o meglio, come ci ricorda Anne Ubersfeld, non mette in scena tanto i conflitti concreti, quanto piuttosto la loro proiezione simbolica, “[...] the image people have of spatial relationships and the conflicts underlying those

relationships in the society in which they live. Thus the stage symbolically represents sociocultural spaces” (1999, 97).

Difatti, a partire dallo spazio “scenico” fisicamente percepibile dallo spettatore e dalle parole pronunciate dai personaggi, non solo è possibile stabilire i diversi “spazi drammatici”, finzionali, in cui si svolge l’azione immaginaria, ma ricostruire quei valori simbolici aggiunti che il drammaturgo, generalmente, associa a determinati luoghi rappresentati.¹ Ciò vale per qualsiasi esperienza teatrale e vale, ovviamente, per il teatro classico spagnolo. Come sottolinea Javier Rubiera nel suo fondamentale studio sulla costruzione dello spazio nella commedia aurea spagnola, il giardino, la grotta, il palazzo, la montagna, la strada, il mare ecc. sono spazi in cui il drammaturgo proietta “metafóricamente su *visión del mundo*, mediante un sistema de identificaciones y de oposiciones” (2005, 95), e in cui materializza dialettiche fondamentali, quali mondo urbano/mondo rurale, libertà/oppressione, uomo/donna, ad esempio. Queste sono rese scenicamente mediante una determinata articolazione della successione degli spazi, “que el dramaturgo suele alternar para crear diferentes efectos de oposición tanto estructural como temática” (*ibidem*). Inoltre, specifiche configurazioni spaziali oppositive si relazionano abitualmente a determinati generi drammatici, rappresentandone una delle convenzioni maggiormente caratterizzanti e parte integrante dell’orizzonte di aspettative del pubblico che assiste alla rappresentazione: solo per proporre alcuni elementari esempi, il contrasto tra *espacio doméstico* e *calle* è centrale negli intrighi delle *comedias urbanas*, come la contrapposizione tra *corte* e *aldea* è elemento strutturante delle *comedias palatinas*.² Ed è proprio questa seconda dicotomia segnalata che sarà oggetto di riflessione nelle pagine che seguono, mediante l’analisi di un interessante esemplare di *comedia palatina*: l’anonima *Los carboneros de Francia*, di cui stiamo attualmente curando un’edizione digitale³ e che fa parte della collezione teatrale appartenuta a Diego Sarmiento de Acuña, conte di Gondomar.⁴

¹ Dal punto di vista terminologico, si fa riferimento alla nota distinzione elaborata da Marc Vitse, a partire da una proposta di Patrice Pavis (1998), tra spazio drammatico e spazio scenico (“espacio dramático” ed “espacio escénico”). Il primo è inteso come “espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir los lugares por los que se mueven los entes de la ficción que son los personajes”, mentre il secondo designa “el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral” (1985, 338-39). La nozione di spazio scenico, così come formulata da Vitse, coincide sostanzialmente con la definizione di “texto B” suggerita da Díez Borque, ovvero il sistema di segni non verbali, acustici e visuali, legati alla rappresentazione, in contrapposizione al “texto A”, la dimensione propriamente testuale dell’opera teatrale (1975, 24). Sempre in relazione alla terminologia legata al rapporto testo-rappresentazione, si vedano i contributi di María del Carmen Bobes Naves, che distinguono “texto literario”, ovvero l’elemento verbale, e “texto espectacular”, l’aspetto non verbale, ovvero l’insieme di indicazioni contenute nei dialoghi e nelle didascalie di un’opera drammatica che ne permettono la realizzazione concreta (2004; 2006).

² Per un approfondimento, anche bibliografico, sulla questione della simbolizzazione spaziale nel teatro aureo spagnolo, oltre allo studio di Rubiera, si rimanda a Amezcua (1991), Arellano (2001), Kirschner (1998), Regueiro (1996) e al volume miscelaneo curato da Casal *et al.* (2002).

³ Relativamente alla numerazione dei versi citati, all’ortografia e alla punteggiatura di tali brani, si farà riferimento all’edizione attualmente in corso di stampa.

⁴ Per un approfondimento sulla collezione, oltre ai fondamentali studi di Stefano Arata (1989; 1996), che ha scoperto, identificato, catalogato e analizzato il fondo e ha avanzato importanti ipotesi sulla sua formazione e sulla circolazione dei testi che ne fanno parte, si rimanda anche a quelli di Antonucci e Arata (1995) e Badía Herrera (2014) e, per quanto riguarda la figura del conte di Gondomar, Sánchez Cantón (1935), Castroviejo e Fernández de Córdoba (1967) e Manso Porto (1996 e Real Academia de la Historia *online*). Relativamente al processo di costituzione della biblioteca del Conte a Valladolid, si segnala lo studio di Michael e Ahijado Martínez (1996), che ne hanno ricostruito le fasi di formazione e la successiva dispersione nel 1806. Infine, è uscito recentemente un volume monografico dell’*Anuario Lope de Vega* dedicato proprio ai manoscritti teatrali della biblioteca del conte di Gondomar (Giuliani 2020).

1.1 Los carboneros de Francia: un caso concreto di conflitto corte-aldea

Los carboneros de Francia, opera manoscritta e a testimone unico, chiude il codice con segnatura II-463 (cc. 243r-261v) conservato nella Real Biblioteca del Palacio Real di Madrid. Relativamente alla datazione, pur non essendovi dati temporali certi a cui far riferimento, si può assumere con un certo grado di sicurezza che la commedia fu composta tra il 1580 e il 1596, probabilmente durante la prima metà degli anni '90 del Cinquecento, dato che, come emerso dagli studi di Arata e, in seguito, di Badía Herrera, le opere del fondo furono copiate e rilegate prima del 1597.⁵ L'opera è anonima, anche se Fernández Siles, nel suo studio sulla figura del carbonaio nella tradizione teatrale barocca spagnola, accenna a un'attribuzione ad Antonio Mira de Amescua (1996, 247), supposizione che potrebbe dipendere dall'esistenza di una commedia quasi omonima, *Los carboneros de Francia y reina Sevilla*, composta dal drammaturgo andaluso e pubblicata per la prima volta all'interno della *Parte XXXIX* della collezione delle *Comedias escogidas* nel 1673. Tuttavia, al di là del titolo, le similitudini tra le due opere sono trascurabili, legate a topoi letterari comuni nelle commedie coeve, e che riflettono convenzioni sceniche largamente diffuse, piuttosto che indicare un effettivo contatto diretto tra i testi.⁶

L'opera manifesta tutte le caratteristiche proprie del genere palatino: l'intreccio drammatico si svolge in uno spazio identificabile, ovvero il regno di Francia, ma allo stesso tempo, percepito dagli spettatori come esotico e nebuloso e, dunque, tale da permettere al drammaturgo di prescindere da certe costrizioni censorie e indagare, in chiave comica e con maggiore libertà, gli abusi, le ambizioni e i crimini commessi dai monarchi e dai nobili protagonisti, divenendo quindi specchio di quei complessi e spesso distorti meccanismi politico-sociali in cui il pubblico contemporaneo poteva facilmente riconoscersi. Vi è poi l'interazione tra personaggi appartenenti a distinte classi sociali, aristocratici da un lato e ceti subalterni dall'altro, che interagiscono nello spazio della *corte* o in quello dell'*aldea*, aspetto che permette alla riflessione politico-sociale di fondersi con l'*enredo* amoroso. L'azione drammatica, come è tipico delle commedie palatine, si condensa in pochi giorni, nel nostro caso due, senza ellissi temporali rilevanti. Al contrario, come segnala Badía Herrera, per quanto riguarda la cornice temporale remota e indefinita, caratteristica altrettanto comune a tale sottogenere, i commenti espressi dai cortigiani Persio e Otón e dal maggiordomo nei confronti del *romance* con cui si esibiscono i musicisti durante la *Segunda Jornada* (vv. 1594-1643), in cui costoro contrappongono i *romances* "no del tiempo" (v. 1579) a quelli attualmente composti in Spagna – "Ya en España no se halla / tal estilo ni romance" (vv. 1637-1638) – potrebbero suggerire un'ambientazione contemporanea alla data di composizione dell'opera (2014, 296).

⁵ Per un elenco delle opere del fondo e relativa data di composizione/copia, si rimanda all'articolo di Arata, in cui lo studioso distingue tra le opere in cui questa viene esplicitamente riportata, quelle che presentano una divisione in quattro *jornadas*, dunque piuttosto arcaiche, i testi le cui caratteristiche stilistiche e la versificazione ne permettono la datazione e, infine, le opere di cui abbiamo notizie su circostanze di composizione e rappresentazione (1996, 13-14). Anche Badía Herrera, nel suo studio sulle opere profane del fondo, fa un'ampia riflessione su tutti quegli elementi metrici, strutturali e linguistici che rivelano l'alta datazione delle commedie (2014) e, ancor più di recente, si vedano le puntuali osservazioni di Elena Marcello circa le convenzioni linguistiche dell'epoca e l'*usus scribendi* dei copisti della collezione, in questo caso applicate a un esempio concreto, ovvero *Los própositos*; l'intervento è contenuto nel già citato numero dell'*Anuario Lope de Vega* (2020).

⁶ Gli unici legami ravvisabili sono il motivo della caccia come elemento di contatto tra nobili e ceti subalterni e il dono, da parte del re, di un oggetto di valore, ovvero un anello, al *villano*, come "símbolo de gratitud y magnanimidad" (Fernández Siles 1996, 250). Per il resto, l'intreccio, che narra le vicissitudini di Carlo Magno e Sevilla, procede in tutt'altra direzione e si ispira alla tradizione di "Reina Sevilla", ovvero "la versión española de la leyenda de la mujer falsamente acusada de infidelidad, pero finalmente vindicada [...], una tradición antiquísima, que parece tener su origen en las *chansons de geste* [...]" (Tyler 1967, 635).

Nella commedia, la tradizionale contrapposizione *corte/aldea* si manifesta in primo luogo nella strutturazione stessa dell'intreccio drammatico. Difatti, *Los carboneros de Francia* si sviluppa seguendo sostanzialmente due linee narrative: la prima è la trama erotica che coinvolge il re di Francia e il suo fedele vassallo César. Costui incarica il fidato gentiluomo di condurre a palazzo la dama Marcela, di cui si è invaghito, ignorando che lo stesso vassallo è innamorato – ricambiato – della donna. Il monarca, figura arrogante, debole e a tratti ridicola, è la perfetta personificazione del prototipo del “despota lussurioso” così come delineato da Joan Oleza, ovvero “un sovrano con un desiderio illegittimo, dispotico, ignobile verso l’oggetto di questo desiderio” (2012, 103).⁷ Costui si dimostra disinteressato al ruolo istituzionale che incarna e totalmente sottomesso agli impulsi, ed è disposto a tutto pur di ottenere Marcela, l’oggetto del suo desiderio illegittimo: è pronto a subordinare la dignità e l’onore del valente cavaliere Lelio, zio e tutore della dama, e persino a mancare di rispetto ai defunti, come gli fa prontamente notare sin dai primi versi il vassallo César:

[...] que el rey que pretende gloria
no por muerto al bueno olvida,
que, muerto en cuanto a esta vida,
cobra vida en su memoria. (vv. 33-36)

Il re, tuttavia, non è incline a rinunciare ai suoi propositi, sostenendo che in amore nessuna delle argomentazioni di ordine legale o morale di César hanno valore: “En honor miras justicia, / en amor no hay sino gusto” (vv. 2166-2167). Il ruolo che riveste, di “principio de la ley” (v. 487), fa sì che egli possa prendere qualsiasi decisione, per quanto ingiusta e arbitraria sia, con la certezza dell’assoluta sottomissione e della passiva accettazione dei suoi sudditi. Non a caso, nel momento in cui César rivela l’irritazione e l’amarezza di Lelio di fronte all’obbligo impostogli dal re di consegnargli la nipote, il re risponde con queste parole: “No haga [Lelio] tantos extremos. / ¿No basta mandarlo el Rey?” (vv. 1142-1143). Tuttavia, César, come avviene nella maggior parte dei casi, è costretto a ubbidire suo malgrado alle arbitrarie ed egoistiche pretese del monarca, dato che “hasta el mal rey [...] es acreedor a la lealtad del servidor” (Arellano 1996, 48), come sottolinea lo stesso vassallo in più di un’occasione:

Quiero al fin servir al Rey,
pues que por fuerza ha de ser,
que esto lo podría hacer
a mi salvo y según ley. (vv. 221-224)

o ancora: “Pues venga luego la muerte, / conque solo se detenga / para que al Rey sirva en esto” (vv. 2246-2248). Il suo cieco desiderio condurrà il monarca al punto di minacciare la dama di usarle violenza, a causa delle sue resistenze:

¿No queréis? ¿Pues haya fuerza
donde no hay comedimiento!
Entraos en este aposento,
o hareos entrar por fuerza. (vv. 2473-2476)

⁷ Tale traccia è costituita da una serie di funzioni più o meno complesse, che possono svolgersi attraverso un’ampia gamma di azioni (Oleza 2012). Una di esse è la richiesta d’aiuto da parte del re a un sottoposto, ignorando che egli è il pretendente della dama, “cosa che mette il cavaliere di fronte al dilemma se ubbidire al proprio signore o essere leale al suo amore”, come avviene nel nostro caso (105).

La seconda linea narrativa, che corrisponde allo spazio dell'*aldea*, vede come protagonisti pastori e carbonai: il re, smarritosi durante una battuta di caccia, viene accolto da uno di questi, il carbonaio Claudio, che gli offre ospitalità senza conoscerne la vera identità, dato che il re si presenta come un semplice cavaliere. Il monarca, dopo aver tentato di donare al carbonaio un anello, che l'uomo prontamente rifiuta, lo invita a palazzo il giorno seguente per sdebitarsi. Come è da aspettarsi, l'arrivo a corte dell'umile carbonaio, un incontro/scontro che lo costringerà a confrontarsi con un ambiente aristocratico che gli è totalmente estraneo, genererà una serie di situazioni comiche che faranno da contrappunto ai continui sotterfugi del monarca (e di César) per ottenere i favori di Marcela e ai ripetuti tentativi della gelosa regina di smascherare i tradimenti del marito.

Tale dicotomia è resa ancora più esplicita dal motivo della doppia ospitalità, ovvero delle sequenze speculari delle due cene che si svolgono presso la casa del carbonaio prima, dunque in un'ambientazione rustica, e, successivamente, a corte. Nella seconda occasione, Claudio chiederà al re, disposto a esaudire una sua qualsiasi richiesta, l'abolizione della tassa sulla vendita del carbone per tutti i carbonai di Francia, che il re immediatamente gli accorderà. Per di più, il re non si limiterà al conferimento di tale privilegio, ma finirà per concedere a tutti i carbonai il titolo di cavalieri di Francia.

1.2 *Il menosprecio de corte y alabanza de aldea e la figura del carbonaio*

La polarizzazione mondo rurale/mondo cortigiano è legata a un topos molto comune nelle opere del fondo Gondomar e nelle commedie palatine in generale, ovvero quello del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*:⁸ come è noto, il sistema concettuale su cui si fonda tale contrasto è essenzialmente l'opposizione "verdad (lo natural) fingimiento (lo artificial)" (Díez Borque 1976, 317), espressione di quel rapporto dicotomico "realtà-apparenza" che costituisce una presenza costante nel teatro e nella cultura barocca in generale.⁹ In questo senso, la *corte* è il luogo dell'inganno e dell'ipocrisia, un microcosmo dominato dall'arte della dissimulazione, dote estranea al *villano* e che è invece tipica, anzi, necessaria al cortigiano affinché possa sopravvivere in quell'ambiente, assieme all'invidia, che rende la *corte* lo spazio materiale in cui si producono intrighi, maldicenze e instabilità (317-18). L'*aldea* è, al contrario, lo spazio idealizzato dell'onestà, della purezza e di una sincerità ingenua, ma autentica. In effetti, nell'opera, al di là della dimensione comica che sorge dall'ignoranza e dalla dabbenaggine esibite dai carbonai, Claudio compreso, e su cui si tornerà, vi si aggiunge il conferimento di una dimensione di rispetto e dignità, elemento reso plasticamente sulla scena mediante il contrasto tra l'aspetto rozzo, fuligginoso, *tiznado* dei carbonai e la loro anima integra e pura. Da questo punto di vista, si osservino le parole impiegate dal re per descrivere l'aspetto del carbonaio ai membri della corte e, di seguito, dal paggio Pinabel, per annunciare l'arrivo dei carbonai a palazzo:

⁸ Esempi di commedie palatine della collezione in cui si evidenzia la contrapposizione *corte/aldea* sono: *Los naufragios de Leopoldo*, *El valor de las letras y de las armas*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico* e *Los propósitos*.

⁹ Il contrasto realtà/apparenza è un principio che sta alla base della cultura barocca e della coscienza che l'uomo del tempo costruisce di sé e del mondo, e che assume molteplici declinazioni artistiche. L'uomo del Barocco non nega "la concepción sustancialista de las cosas", ma, allo stesso tempo, l'esperienza della crisi del mondo in cui si trova a vivere, attraversato da profondi cambiamenti economici, politici e sociali, lo obbliga a fare i conti con il "carácter aparenzial, fenoménico" (Maravall 1983, 395), delle cose del mondo, un aspetto a cui è necessario adattarsi pragmaticamente, attraverso quella che Maravall definisce una "perspectiva de la acomodación", di adattamento empirico, di decifrazione del "juego de las aparencias" mediante l'esperienza (402).

REY Hola, mirad que hoy aguardo
 a la hora del comer
 un hombre que ha de traer
 un sayo de paño pardo;
 hombre en lenguaje grosero
 y en miembros y talle basto;
 mas muchas palabras gasto:
 finalmente un carbonero,
 que en velle todo tiznado,
 lo entenderá quien lo viere. (vv. 1539-1548)

PINABEL También viene gran copia
 de carboneros delante,
 gente toda semejante
 a la que cría Etiópia.¹⁰ (vv. 2041-2044)

Come nota Fernández Siles, è possibile ravvisare una certa deferenza, da parte del re, nei confronti della modestia quasi ascetica di Claudio (1996, 256), e, soprattutto, verso la generosità dimostratagli, che il monarca illustra in toni quasi biblici – “cuando pasar me vistes / hambre y sed, me socorristes / sin recibir interés” (vv. 2582-2584) –, degna del riconoscimento conferito a lui e agli altri carbonai nello scioglimento dell’opera, ovvero il titolo di cavaliere di Francia, come è il re, di nuovo, a sottolineare: “[...] Alzá, caballero, / y en derecho fundar quiero, / que el título merecéis” (vv. 2573-2575). Anche il riferimento alla supposta “purezza” del carbone da parte di Claudio – “que nunca jamás se ha hecho / tan lindo carbón de caña” (vv. 1189-1190) – è da leggere proprio in questi termini, ovvero come qualità associata non solo al materiale di per sé ma, per estensione, al carbonaio stesso, al suo mondo interiore, e che rimanda direttamente al mito del “cristiano viejo y puro” (Salomon 1985, 109), “sede de la honra y limpieza de sangre” (Díez Borque 1976, 344) e di “orgullosa genealogía visigótica” (García Santo-Tomás 2006, 352), espressione, dunque, dell’identità spagnola più autentica e che si contrappone alla classe aristocratica, spesso accusata di impurezza razziale (Salomon 1985, 109-20).

L’opposizione idealizzata *cortelaldea* è anche al centro del “Colloquio de la vida pastoril”, contenuto nel volume miscelaneo *Colloquios satíricos con un Colloquio pastoril* di Antonio de Torquemada (1553), che costituisce la fonte della linea narrativa che coinvolge il carbonaio Claudio. Nell’opera, il pastore Amintas soccorre due viandanti smarritisi di notte sulle montagne e, poiché costoro lo esortano ad aspirare all’ascesa sociale e a un’esistenza più appagante, il pastore, al fine di difendere la superiorità morale e filosofica della vita che conduce, lontana dalle ipocrisie e dalle falsificazioni della vita cittadina, ricorre, tra le altre cose, a un aneddoto esemplare, che è, appunto, *El carbonero y el rey de Francia*.¹¹

¹⁰ Il fatto che i carbonai appaiano sempre fuliginosi li rende assimilabili al tipo teatrale del *negro* (Fernández Siles 1996, 253), dato che, nella tradizione teatrale barocca, il *negro* viene spesso associato all’ovvia metafora del carbone e a quella, un po’ meno diffusa, della *tizne*, del *negro tiznado*. Tuttavia, le analogie tra *carbonero* e *negro* non vanno oltre a tale aspetto, visto che al primo mancano tutti gli altri tratti che Weber de Kurlat attribuisce alla rappresentazione comica del *negro* teatrale, quali “baja condición social en relación de dependencia, sentido no muy estricto de las obligaciones, importancia de lo erótico”, per fare alcuni esempi (1967, 697).

¹¹ Si tratta di un racconto, radicato nella tradizione orale francese (Zamora Vicente in Vega Carpio 1961, 45), che Amintas afferma essergli stato a sua volta riferito e che narra “lo sucedido a dos hermanas pastoras, hijas de un hombre que hacia carbón” (Torquemada 1553, 77).

Esattamente come nel *cuento* di Torquemada, ne *Los carboneros de Francia*, il punto di contatto tra i due universi contrapposti è rappresentato dal re, il quale, mediante l'iniziale occultamento della propria identità – espediente molto comune nelle commedie palatine proprio in virtù della duplice estrazione sociale dei personaggi protagonisti – interagisce, in un primo momento, con le pastorelle Belarda e Leonisa e, immediatamente dopo, con il loro padre, il carbonaio Claudio. Tale incontro si svolge, inizialmente, nello spazio fisico dell'*aldea*: il re, spogliato dei suoi indumenti reali e vestito con abiti da caccia, si allontana temporaneamente, dal punto di vista materiale e metaforico, dallo spazio a cui appartiene e si introduce in un mondo che gli è estraneo, ma nel quale può penetrare proprio grazie alla maschera che indossa, la quale gli permette di esplorare “un'altra identità, e, con essa, un'altra realtà, un'altra condizione sociale” (Oleza 2012, 56).

1.3 L'articolazione degli spazi drammatici

Al fine di osservare con più chiarezza tale opposizione e come essa si materializzi dal punto di vista scenico, nelle tabelle che chiudono il presente articolo (*Appendice*) abbiamo realizzato una segmentazione della commedia in unità drammatiche minori in modo da individuare i diversi spazi drammatici in cui si svolge l'azione. Come si può osservare, si è scelto di applicare la nozione di *cuadro* secondo la definizione, ormai classica, di Ruano de la Haza, ovvero “acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados” (Ruano de la Haza, José M. Allen 1994, 291). Pur essendo un sistema che presenta alcuni limiti, segnalati nel corso degli anni da vari studiosi,¹² si tratta di un metodo di segmentazione funzionale all'analisi dell'articolazione degli spazi nella commedia poiché, oltre a sottolineare la natura performativa del testo teatrale, mette al centro proprio la dimensione spaziale, dando priorità al movimento degli attori sulla scena e, nello specifico, ai momenti in cui il palco si svuota e si realizza, in genere, un cambio spazio-temporale. È evidente che, nel nostro caso, la proposta di Vitse, che sostiene la supremazia dell'elemento metrico come principio strutturante primario dell'opera teatrale, è scarsamente efficiente, in primo luogo poiché *Los carboneros de Francia*, ad eccezione di una breve sequenza in *décimas* (vv. 605-614)¹³ e del già menzionato *romance* tradizionale con cui si esibiscono i musicisti a palazzo (vv. 1594-1627) e sul quale si tornerà a breve, è composto solamente in *redondillas* (98,30% dei versi totali) e, in secondo luogo, perché il metodo del critico francese sposta l'attenzione principalmente – anche se non esclusivamente, come lo stesso Vitse ha tenuto a sottolineare (2010) – sulla dimensione testuale del fenomeno teatrale. Comunque sia, abbiamo deciso di adottare una metodologia quanto più possibile “eclettica”,¹⁴ che tenga quindi conto sia dell'aspetto scenico-spaziale,

¹² Oltre alle critiche mosse da Vitse al metodo ruaniano, a cui è seguito un vivace scambio accademico tra i due, riassunto dettagliatamente dallo stesso Vitse nel suo articolo per *Teatro de palabras* (2010) si vedano anche, nel medesimo numero della rivista, le riflessioni di Antonucci e Oleza sulle criticità dell'impostazione di Ruano. Per uno stato della questione si rimanda anche a Antonucci (2007) e Crivellari (2013, 1-18).

¹³ La strofa costituisce il contenuto di un “*rétulo*” che viene declamato dai pastori: in esso vengono descritte le proprietà di uno specchio magico che Coridón sostiene di possedere mentre, in realtà, esso fa parte di una macchinosa burla ordita dal pastore ai danni delle pastorelle Belarda e Leonisa. Si tratta di un passaggio che viene percepito come “estraneo” rispetto al rapido scambio in *redondillas* che si sta svolgendo sulla scena, e, dunque, risponderebbe al modello di forma metrica “*englobada*” così come definita da Vitse, ovvero di un “*texto citado*” che svolge una funzione, per così dire, secondaria e “decorativa” rispetto alla forma metrica “*englobadora*”, che corrisponde a passaggi fondamentali per la strutturazione e lo sviluppo dell'azione drammatica (1998, 50).

¹⁴ Da questo punto di vista, sono fondamentali le riflessioni di Antonucci nel già citato numero di *Teatro de palabras*, in cui la studiosa, mettendo in luce sia le criticità del metodo ruaniano, che predilige la dimensione sceni-

prioritario per la nostra prospettiva di indagine, che di quello metrico. Tuttavia, dato che, come appena detto, i cambi metrici sono minimi, non abbiamo reputato necessario inserire un'ulteriore segmentazione in micro-sequenze (Vitse 1998). Centrale resta quindi il criterio del *vacío escénico*, il quale, specialmente nella *Primera Jornada*, coincide generalmente con un cambio spaziale. Infine, nel momento in cui si verifica un cambio spaziale (e temporale in alcuni casi), abbiamo indicato se tale cambio si realizza o meno in continuità tematica con il/i *cuadro/s* precedente/i.

Un altro aspetto da non dimenticare quando si intende osservare l'articolazione degli spazi drammatici in relazione agli scenici nella commedia aurea è che tale identificazione è generalmente caratterizzata da un certo grado di indeterminatezza, e *Los carboneros de Francia* non fa eccezione. Difatti, tali spazi vengono raramente menzionati esplicitamente nel testo, ma se ne deduce la natura dai personaggi che entrano in scena, dalle allusioni più o meno velate contenute nei loro dialoghi, dalle azioni che compiono e, sin eddoticamente, dai vestiti che indossano. In aggiunta, come evidenzia Vitse, era proprio nelle opere in cui gli ambienti rappresentati erano più vicini all'esperienza quotidiana e alla sensibilità dello spettatore – come potevano essere gli spazi urbani o rurali – che il drammaturgo sembrava lasciare maggiore libertà immaginativa al pubblico nella loro ricostruzione “para que recreara con sus ojos mentales los lugares familiares de su inmediato entorno cotidiano y contemporáneo” (Cazal *et al.* 2002, 44). Come si è già sottolineato, la commedia palatina, nonostante sia ambientata in contesti all'apparenza lontani ed esotici, mette in scena, allo stesso tempo, degli spazi che, pur circondati da un'aura di affascinante ed evocativa *lejantía*, sono perfettamente riconoscibili da parte degli spettatori.

Dall'osservazione della distribuzione spaziale dell'opera, due aspetti si possono osservare chiaramente: in primo luogo, la maggioranza dei *cuadros*, ovvero nove dei quindici totali, si svolge in ambito palatino e, in secondo luogo, che tale ripartizione è estremamente diseguale. Infatti, mentre nella *Primera Jornada* gli spazi drammatici di *corte* e *aldea* si alternano sulla scena, pur emergendo una chiara predominanza dello spazio rurale, nelle *jornadas* restanti la varietà spaziale è pressoché nulla e domina l'unità di luogo, rappresentata dallo spazio *cerrado* e circoscritto del palazzo reale e, in questo caso, sono i carbonai, ovvero i personaggi che appartengono al mondo paesano, che, con “su desplazamiento hasta la corte, mantienen la presencia de dicho universo” (Badía Herrera 2014, 251).

Infine, man mano che il re si avvicina al suo agognato obiettivo, ovvero l'opportunità di approfittarsi indisturbato di Marcela nelle sue stanze private,¹⁵ gli spazi si riducono sempre di più, divengono sempre più opprimenti: dalla grande sala reale in cui si svolge il banchetto con il carbonaio (*cuadro* L), si passa all'ingresso dell'*aposento* del sovrano, dove finiscono per concentrarsi tutti i personaggi nello scioglimento dell'intreccio (*cuadro* Q).

co-spaziale, sia le problematicità della prospettiva metrica, propone, quindi, una metodologia “ibrida”, che tenga in considerazione entrambi i criteri, e senza dimenticare gli aspetti estetico-tematici legati alle forme metriche impiegate, al fine di poter comprendere al meglio i meccanismi di funzionamento del testo drammatico e come esso produca significato (anzi, *significati*): “Si el objetivo, pues, de la segmentación es un objetivo al mismo tiempo epistemológico y hermenéutico, no puede desecharse en el análisis ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas: el factor métrico no puede supeditarse al factor escénico-espacial, pero tampoco puede obliterarse o supeditarse este último factor al métrico, sobre todo a sabiendas de que, como parece evidente, los dramaturgos áureos eran muy conscientes de su funcionalidad segmentadora” (2010, 92). Sulla stessa linea, si veda anche la proposta di Crivellari nel sopramenzionato studio (2013).

¹⁵ “REY Ello ha de ser, en efeto, / que nos cansamos, señora, / buena ocasión hay agora, / pues es el lugar secreto” (vv. 2425-2428).

1.3.1 L'apertura dell'aldea

Lo spazio dell'*aldea*, così come si delinea nella *Primera Jornada*, è uno spazio aperto, espressione sì di una comicità elementare e ingenua, ma anche specchio della natura sincera, ospitale e leale dei suoi abitanti. Persino gli “inganni” tra pastori che dominano i *cuadros* B ed E li percepiamo come burle innocenti e sprovviste di quella crudeltà arbitraria, egoista e gratuita delle ben più artificiose insidie ordite dal re e dai suoi vassalli, macchinazioni che hanno effetti – potenzialmente – dannosi nei confronti delle vittime. Nel *cuadro* B, mentre Belarda intrattiene i due pastori Silvio e Coridón, Leonisa sottrae i *gazpachos* che i due avevano portato con loro e nel secondo caso, invece, Silvio e Coridón, per vendicarsi dello scherzo precedente, convincono le ragazze dell'esistenza di uno specchio magico che è visibile solo a uomini e donne di bell'aspetto, e le due cadono nel tranello. Si tratta di due episodi molto comici, leggeri e godibili, in virtù dei vivaci scambi di battute tra i personaggi e ai rapidi movimenti degli attori dentro e fuori dal palco, che conferiscono un notevole dinamismo alla scena, come si può osservare nel passaggio che segue:

Sale Leonisa y húrtales [a Silvio] los gazpachos

BELARDA [...] ¿Qué era lo que se hacía?
 CORIDÓN Unos gazpachos, pastora.
 [...]
 BELARDA ¿No podríamos, pastores,
 no comellos, sino vellos?
 SILVIO Vellos y también comellos,
 Belarda de mil amores.

Vuelven corriendo teniéndose el uno al otro, y vase Belarda entre tanto

¡Yo se los he de llevar!
 CORIDÓN ¡No he de llevar sino yo!

No hallan los gazpachos y miranse el uno al otro

SILVIO ¡De reyertas nos quitó
 quien nos los vino a hurtar! (vv. 309-320)

Inoltre, anche se il *cuadro* F, ovvero l'incontro tra il re e Claudio e il conseguente pasto, si svolge interamente nella casa di quest'ultimo, dunque in uno spazio chiuso, esso in realtà rappresenta la “continuidad del espacio abierto del campo en cuanto a universo repleto de comicidad” (Badía Herrera 2014, 251), e va dunque interpretato come virtuale espansione dello spazio aperto dell'*aldea*.

L'atteggiamento “aperto” e ospitale del carbonaio emerge in più di un'occasione, e, inizialmente, proprio attraverso le parole delle figlie del carbonaio, Belarda e Leonisa, che invitano il re, vestito da cacciatore, presso l'umile dimora del padre Claudio:

BELARDA Es casa de un hombre pobre,
 que vive de hacer carbón.
 [...]
 LEONISA Vamos.
 que allí servido seréis
 no como vos merecéis,
 mas lo mejor que podamos. (vv. 827-834)

Comunque sia, è soprattutto durante la scena del pasto che si evidenzia il contegno disinteressato del carbonaio, dato che costui non solo sollecita veementemente il re a occupare il posto a capotavola che spetterebbe al padrone di casa – “¿A dónde os vais a sentar? / Sentaos en la cabecera” (vv. 895-896) – ma, come il carbonaio dell’aneddoto di Torquemada,¹⁶ rifiuta l’anello offertogli dal monarca, sentendosi quasi offeso dal gesto del suo ospite, che parrebbe mettere in discussione la dignità di Claudio e trasformerebbe un gesto altruistico in una sorta di compravendita di favori, privandolo del suo valore:

CARBONERO ¡Corrido, por Dios, estoy!
 Pues, ¿de mí se ha de entender,
 señor, que vengo a vender
 lo que con buen pecho doy?
 ¿No veis que yo he hecho eso
 solo porque os sirvo en ello?
 Y haré poco en hacello,
 si alguna cosa intereso;
 vos, en darne vuestro anillo,
 hacéis como caballero,
 pero yo, aunque carbonero,
 no tengo de recibillo. (vv. 987-998)

1.3.2 La chiusura della corte

All’“apertura”, fisica e simbolica, dello spazio rurale si oppone, dunque, la “chiusura” dello spazio cortigiano: il palazzo, con i suoi *aposeños* privati, in cui il monarca può far entrare indisturbato le dame ed esercitare il suo potere violento e dispotico senza temere conseguenze, e i suoi angusti *retretes*, dove nascondere la vittima a occhi e orecchie indiscreti, è il luogo dell’inganno e della segretezza, a cui mal si adatta l’ingenua schiettezza dei carbonai. In questo senso, “secreto”, inteso sia come aggettivo che come sostantivo, è una parola che i personaggi si trovano spesso a pronunciare, anche loro malgrado nel caso di César, e la segretezza è attributo essenziale dei comportamenti del monarca, come lamenta la regina in un a parte: “(¿Siempre el Rey tiene que hablar / e siempre en secreto todo!)” (vv. 1447-1448).

Emblematica della dimensione di segretezza e dissimulazione che domina nella corte è anche una delle sequenze più riuscite della commedia, in cui Marcela viene nascosta da César nel *retrete* (*cuadro* L), ovvero in una delle tre aperture dell’edificio del *vestuario*, probabilmente una delle laterali, a livello del palco – ne *Los carboneros de Francia* la prima e la seconda galleria del *vestuario* non vengono mai utilizzate –, per evitare che la regina si accorga della sua presenza. Una volta che la gelosa consorte è entrata in scena, si svolge una sequenza piuttosto dinamica, in cui i personaggi, condividendo lo stesso spazio scenico, si dividono in due gruppi: da un lato del palco abbiamo il re, la regina, i cortigiani Persio e Otón, il maggiordomo e, probabilmente, il paggio Pinabel e due guardie; dall’altro César, che comunica con Marcela attraverso il tendone che cela il nascondiglio della dama.¹⁷ Il re e la regina si scambiano una

¹⁶ “El carbonero no lo quiso tomar [el anillo], antes mostrándose agraviado dello le dixo: Señor, yo no os he hecho cortesía para ser con dineros pagado della [...]” (Torquemada 1553, 80r).

¹⁷ In questo caso, non si può parlare strettamente di “espacio lúdico” così come lo intende Rubiera, che si realizza quando gruppi di personaggi “comparten [...] un mismo espacio escénico, pero desarrollan de modo paralelo

serie di battute in cui il re cerca disperatamente di fugare i dubbi della moglie sulla propria fedeltà e, allo stesso tempo, commentano in degli a parte le rispettive risposte, in un sottile e subdolo gioco di inganni:

REINA Si os sé celar, sé quereros.
 REY Bien, ¡pero el vuestro es extremo!
 [...]
 REINA [...] Hoy quiero comer con vos.
 REY (¡Esto tenemos agora!
 Esto va con advertencia:
 que se ha de hacer paciencia.)
 Yo gusto de ello, señora.
 (¡Y mi Marcela escondida!
 ¡Atajado, por Dios, quedo!)
 REINA (Siéntalo o no, que hoy que puedo,
 le he de dar mala comida). (vv. 1399-1422)

Tali scambi si alternano al dialogo furtivo tra César e Marcela, i quali chiosano, a loro volta, le parole della coppia reale; tuttavia, negli scambi tra il vassallo e la sua dama, il tema della gelosia tra amanti perde la carica sottilmente ironica che spicca nelle schermaglie tra re e regina, e fa emergere tutta la disperata impotenza del cavaliere di fronte al crudele arbitrio del sovrano:

CÉSAR (No es celo, porque no temo
 Jamás, Marcela, perderos.
 MARCELA No tenéis vos que temer,
 Ni temáis, que no hay de qué.
 CÉSAR Yo fío de vuestra fe,
 pero temo su poder). (vv. 1401-1406)

La sequenza, e i conseguenti sotterfugi, si complica ancora di più quando entrano in scena i musici e César approfitta della scarsa attenzione della regina, che è rivolta ai nuovi arrivati, per far uscire Marcela dal *retrete*, dopo aver avuto un breve scambio, sempre di nascosto e di sfuggita, con il sovrano. Tuttavia, l'atto di César crea scompiglio tra i suonatori, e la regina, sospettosa, chiede spiegazioni:

REINA [...] Vosotros, ¿de qué os reístes?
Riense ellos y encógense
 REY ¿Ellos? ¡Que no se han reído!
 REINA ¡Aqueso fuera! ¿No vellos?
 REY Pues, reiríanse allá entre ellos. (vv. 1470-1473)

Dunque, la “chiusura” della corte è segretezza, è inganno, è costante dissimulazione, ma “chiusura” significa anche oppressione, sopraffazione, aspetto a cui si fa riferimento non solo

acciones independientes entre sí” (2005, 128). Nella sequenza che stiamo analizzando, infatti, le due semi-scene simultanee che si producono e in cui i dialoghi si alternano rapidamente non sono indipendenti l'una dall'altra: lo scambio tra César e Marcela costituisce un commento alle parole del re e della regina, e, per questa ragione, è maggiormente assimilabile alla tecnica dell'aparte, la quale, combinata “con la simultaneidad de subescenas” arrivava a “complicar de modo extraordinario las situaciones dramáticas” (141).

direttamente, mostrando al pubblico gli abusi che il monarca perpetra tra le mura fisiche e immaginarie del palazzo reale, ma anche, si potrebbe dire, indirettamente. Ci stiamo riferendo a un passaggio molto interessante dell'opera, ovvero l'inserzione, circa a metà della *Segunda Jornada*, di una delle tante versioni del *romance* tradizionale dedicato a Fernán González, molto popolare al tempo, in cui si narra la convocazione del conte da parte del re don Sancho presso le *cortes* di León, dopo che il sovrano ne aveva ordinato l'incarcerazione, e il rifiuto di Fernán di attendere agli ordini del monarca.¹⁸

Il *romance* viene eseguito dai musicisti, su richiesta del maggiordomo e, secondo un gusto tipicamente barocco, i due servili cortigiani Persio e Otón, assieme al maggiordomo stesso, assistono a questa sorta di suggestivo *play within the play*: pur non trattandosi di una messa in scena teatrale in senso stretto, il tema del *romance* con cui i suonatori si esibiscono si relaziona con il contenuto della commedia a più livelli, e finisce per rispecchiare simbolicamente le dinamiche sociali costrittive in cui i cortigiani stessi sono immersi. Come fa notare Badía Herrera, infatti, la presenza del *romance* non è affatto casuale ed è la studiosa stessa a evidenziare il legame tra questo e l'argomento de *Los carboneros de Francia*. Sostanzialmente sono tre i fattori che indicherebbero la connessione tra la figura di Fernán González e la nostra commedia: il primo è che, nella tradizione leggendaria che ruota attorno al conte, costui sarebbe stato cresciuto ed educato da un carbonaio il quale, nonostante le sue umili condizioni, cerca di allevare il bambino come fosse un nobile e che, come il carbonaio Claudio, mostra un comportamento onorevole, in netto contrasto rispetto alle crudeltà del re.¹⁹ Il secondo aspetto è costituito proprio dall'evidente affinità tra don Sancho, e come esso viene dipinto nel ciclo di *romances* dedicati a Fernán, e il re di Francia. Difatti, entrambi sono caratterizzati dalla passione per la caccia e per le conquiste amorose, sono inetti, a tratti ridicoli e grotteschi e, infine, sono disinteressati o incapaci a governare (2014, 295), mentre Fernán si presenta come un esempio di buon governo:

MÚSICOS [...] las [villas] que me dejó mi padre
 poblelas de ricos homes,
 las que yo me hube ganado,
 poblelas de labradores;
 quien no tenía más de un bueye,
 dábale otro, que eran dose,
 y al que casaba su hija,
 doyle yo muy rico done; [...]. (vv. 1617-1624)

L'ultimo fattore messo in luce è, probabilmente, il più interessante, dato che riflette direttamente la struttura dell'intreccio della commedia e, in un certo senso, ne anticipa lo scioglimento, ovvero la contrapposizione tra un "monarca ingiusto" e un "vasallo fiel" (Badía Herrera 2014, 294), aspetto che fa emergere l'atteggiamento prevaricatore dei due sovrani e che costituisce una delle tante declinazioni della dicotomia "libertà-oppressione". Tuttavia, in questo senso, vi è una differenza significativa tra gli atteggiamenti esibiti dal conte e da César nei confronti

¹⁸ Il *romance*, nelle sue varianti, è incluso in numerosi *pliegos sueltos*, "en el *Cancionero de galanes*, en el *Cancionero de romances* s.a., en la *Primera Silva* y, con adiciones, en el *Cancionero* de 1550 [...]" (Díaz-Mas 1994, 84). Per quanto riguarda la sua diffusione nel teatro, esso compare con alcuni ritocchi nella commedia anonima di inizi del XVII secolo intitolata *Comedia de la libertad de Castilla*, e Lope de Vega ne inserisce una versione ancor più manipolata ne *El conde Fernán González* (130).

¹⁹ La figura del carbonaio è presente nel *Poema de Fernán González*: "No le muestra [el carbonero] a cortar leña / ni menos hacer carbón; / muéstrale a jugar las cañas / y muéstrale justador" (Badía Herrera 2014, 294).

del re: il primo decide di disattendere gli ordini del monarca, da lui ritenuti ingiusti – “no quiero ir allá, none” (v. 1612) –, mentre il secondo, nonostante l’amore che prova per Marcela, si trova obbligato a rispettare gli ordini del sovrano e a consegnargli la donna, senza metterne mai in dubbio l’autorità. Non dimentichiamo, infatti, che César preferirebbe togliersi la vita piuttosto che disattendere gli ordini del suo re e che, malgrado alla fine dell’opera il vassallo riesca a sfruttare la situazione a suo vantaggio e ad ottenere la mano di Marcela, il suo stratagemma non va a detrimento del sovrano, le cui reali intenzioni nei confronti della dama non verranno mai svelate.²⁰

Infine, tale contrasto emerge con evidenza ancora maggiore nei commenti degli “spettatori” al termine dell’esibizione. Infatti, costoro, pur mostrandosi in certo qual modo affascinati dall’atteggiamento di sfida esibito da Fernán, dal coraggio che ostenta, e dalla sua ribellione rispetto all’oppressione, alla sopraffazione e all’ingiustizia incarnate dal monarca – “MAYORDOMO Grande fue la libertad / del conde Fernán Gonzales” (vv. 1629-1630) –, ne sono, allo stesso tempo, profondamente intimoriti, e il rifiuto del conte di recarsi alle *cortes* viene definito da Persio come un gesto di “osadía” che “espanto pone” (v. 1635), un vero e proprio atto di *hybris* nei confronti della sacralità della figura del re. Chiaramente, ci troviamo di fronte a un modello di monarchia assoluta e teocratica ben distante dal profilo che emerge nella tradizione del *romancero viejo*,²¹ una distanza temporale, sociale e concettuale che i commenti del “pubblico” illustrano chiaramente. Essi, oltre a rappresentare superficialmente riflessioni di carattere estetico, sono specchio del divario ideologico tra due paradigmi politici distinti, divenendo così espressione del “creciente acortesanamento de una sociedad en la que se guardan extraordinariamente las formas y en la que se profesa un respecto sacro (y, en ocasiones, servil) a la figura del que ostenta el poder” (Badía Herrera 2014, 296):

MAYORDOMO Grande fue la libertad
del conde Fernán Gonzales.
No se hallarán dos tales
agora en la cristiandad.

[...]

PERSIO A fe, que es buena antigualla.
OTÓN Ya en España no se halla
tal estilo ni romance. (vv. 1629-1640)

²⁰ Lo stratagemma di César consiste nel far credere alla regina, la quale, sospettosa, si precipita nelle stanze private del monarca un attimo prima che costui si approfitti di Marcela, che la dama e lo stesso vassallo si trovavano lì affinché il re celebrasse le loro nozze in segreto. Pur andando in parte a suo discapito, il monarca non può che commentare la trovata di César con queste parole: “(¡Galana invención, por Dios! / ¡Qué bien que lo ha remediado! / ¡Qué buena y presta invención! / ¡Pareció pensada aposta! / Huélgome, que aunque a mí costa, / me quitó de confusión.)” (vv. 2519-2524). In questo caso, la risoluzione del conflitto generato dalla “lujuria del déspota”, probabilmente a causa dell’arcaicità delle commedie del fondo, non si realizza mediante “la autolimitación del príncipe”, molto comune nelle commedie composte posteriormente, in cui il nobile ingiusto “vence su propio deseo dejando abierta la vía para que la pareja de súbditos puedan realizar su amor” (Badía Herrera 2014, 296), ma piuttosto attraverso l’abilità e “la industria de los súbditos” (Oleza 2005, 8).

²¹ Sottolinea Di Stefano: “Los *rr. viejos* escenifican el conflicto entre vasallo y monarca reiterando una representación del principio de autoridad en cuanto a arbitrio y violencia: el rey perjuro que niega a Bernardo la liberación del padre, o el que persigue a Fernán González [...] monarcas cuestionados por la arrogancia juvenil de Rodrigo Díaz, o la valiente sensatez de un Cid ya maduro. De tales temas [...] el *romancero* recoge o promueve los desarrollos más novelescos y en ellos exalta el enfrentamiento individual, *exempla* de un ejercicio arbitrario del poder y e su inevitable fracaso” (2010, 37).

1.4 Comicità rustica vs comicità cortigiana: un breve cenno

Oltre agli elementi messi in luce finora, legati all'articolazione degli spazi drammatici, alle diverse connotazioni simboliche e morali che assumono, e alle situazioni che vi si producono proprio in virtù della natura stessa dei personaggi che li abitano, l'opposizione tra mondo paesano e cortigiano si manifesta anche nel tipo di comicità impiegata dai distinti gruppi sociali presenti sulla scena, e che rende, se possibile, il contrasto ancora più stridente. In primo luogo, è importante ricordare che ci troviamo di fronte a una commedia arcaica, e la maniera in cui i ruoli comici vengono delineati nel testo è indice di tale arcaicità. Difatti, ne *Los carboneros de Francia*, la funzione comica non è svolta da un tipo determinato, da un rappresentante della *graciosidad*, per così dire, chiaramente individuabile, ma questa è diffusa, incarnata da più personaggi, sia nobili che subalterni. Carbonai e pastori, ad esempio, corrispondono al tipo del *villano bobo* e sono perciò espressione di una comicità basata sull'ignoranza, sulla *rusticidad* che li caratterizza e sul costante riferimento all'ossessione per cibo e bevande, aspetto, quest'ultimo, che viene più volte messo in luce nella commedia: si pensi alla voracità quasi "bestiale" di Silvio e Coridón – "SILVIO Mucho comes CORIDÓN Como un lobo, / que de gazpachos despacho" (vv. 287-288) – e, soprattutto, alla scena del pasto a palazzo, che evidenzia tutta l'inadeguatezza di Claudio rispetto alle consuetudini aristocratiche. Per questo motivo, e per il suo aspetto esteriore fuliginoso, l'ignaro carbonaio diviene puntualmente oggetto di derisione da parte dei cortigiani e dei servitori del re: "¡No hay harta agua en un arroyo!" (v. 1708) per eliminare la *tizne* del carbonaio, afferma Otón nel momento in cui i paggi entrano in scena con le brocche d'acqua destinate a lavare le mani dei commensali. Anche in questo caso, emerge a più riprese quella "voracidad tragona" (Salomon 1985, 28) che è cifra essenziale della rappresentazione del *rustico teatral*:

PERSIO	¡Postres!
CARBONERO	No puede ser menos sino que aquesos sean malos.
REINA	¿Cómo?
CARBONERO	Aunque sean regalos de azúcar, no han de ser buenos.
REINA	¿Por qué?
CARBONERO	Porque son señal de que no hay más que comer. (vv. 1765-1770)

Lo spazio cortigiano si caratterizza, invece, per una comicità allusiva, più sofisticata, basata sui giochi di parole, sulla dissimulazione, su un più raffinato scherno di cui i carbonai, i quali non dispongono della capacità di andare oltre al significato denotativo delle parole, non ne colgono sottintesi e sfumature: per questo, costoro costituiscono i perfetti e inconsapevoli bersagli delle frecciate dei cortigiani. Un passaggio esemplificativo di tale aspetto, e della sopramenzionata inadeguatezza del carbonaio, si svolge nel *cuadro P* (vv. 2329-2368): Claudio entra in scena in abiti cittadini,²² *disfraz* che informa il pubblico del cambio del suo status sociale ma, a differenza delle figlie, che sembrano apprezzare il nuovo contesto cortigiano, costui non si trova a proprio agio nell'abito che indossa: "antes andaba más suelto / que parece que ando envuelto / con el hato de ciudad" (vv. 2354-2356) ammette candidamente Claudio a Persio e Otón. In questo modo, Claudio manifesta inconsapevolmente l'imbarazzo che prova in un

²² "vestido de ciudadano", come indica la didascalia (v. 2328*Acot*).

ambiente sofisticato, costrittivo e ipocrita come quello *palaciego*, aspetto che Persio, servendosi della metafora del *traje*, fa puntualmente notare: “Bien hiciera yo una apuesta / que la ropa que trae puesta / le da harta pesadumbre” (vv. 2346-2348). Tuttavia, come già osservato, all’elemento comico e ridicolo associato all’inadeguatezza del carbonaio, anche in questo caso, si accompagnano quelle qualità intrinseche di purezza, umiltà e, in un certo senso, ascetismo legate alla semplicità del “sayo de paño pardo” (v. 1542) che è solito indossare Claudio, in contrasto con le mode eccentriche e futili di città: “A las modas extravagantes o costosas de las ciudades, el villano la mayoría de las veces opone la humildad de su sayal, siendo este sinónimo de quietud, de vida sana y virtud” (Salomon 1985, 211).

Evidentemente, l’atteggiamento dei membri della corte, e del drammaturgo stesso, nei confronti dei ceti subalterni, ambivalente e contrastante, è tipico delle opere del tempo e specchio dei mutamenti che si venivano lentamente ma inesorabilmente producendo nel tessuto sociale dell’epoca e nella composizione del pubblico dei *corrales*. Come ricorda Salomon, il disprezzo nei confronti delle classi inferiori, o, comunque, non aristocratiche, conviveva con il tentativo – e la necessità – di valorizzazione della nobiltà d’animo degli stessi:

Al trabajar para una clientela cada vez más heterogénea (en donde incluso entraban, a veces, campesinos) [...] los dramaturgos trataron, a veces, sus temas villanos en un sentido menos irónico. En especial la creciente importancia de una corriente ideológica urbana favorable al campo (la del menosprecio de corte y alabanza de aldea) los llevó hacia nueva vía. Sin embargo la actitud ideológica medieval de burla hacia el villano [...] no desapareció por ello y coexistió de una manera híbrida y más o menos contradictoria con las nuevas condiciones. (66)

Conclusioni: la risoluzione del conflitto nello spazio cortigiano

Assieme alla questione del cambio d’abito, l’altro elemento che indica, metaforicamente, l’ascesa sociale dei ceti subalterni è, ovviamente, quello spaziale. Come si è già sottolineato in precedenza, le ultime due *jornadas* si svolgono quasi esclusivamente a corte: il movimento fisico e simbolico – orizzontale e *verticale* – dei *carboneros*, e delle due pastorelle Belarda e Leonisa, verso il palazzo reale, il luogo in cui si concentra il conflitto e dove lo stesso conflitto necessariamente si risolve, culmina con l’incorporazione di costoro all’interno di quello stesso mondo grazie ai meriti di Claudio e, soprattutto, per assoluta volontà del re:

hidalgo hace la ley
al que hace algún servicio
muy notable en beneficio
de la persona del Rey. (vv. 2577-2580)

Nel gesto del monarca non è ravvisabile alcuna tendenza democratica o aspirazione all’uguaglianza sociale, ma piuttosto la rappresentazione di un re che, nonostante le evidenti crudeltà e le biasimevoli mancanze che manifesta nel corso della commedia – e che vengono evidenziate direttamente e, indirettamente, attraverso lo specchio del *romance* – è, in fin dei conti, giusto e caritatevole. Perciò, nell’epilogo della commedia, il re di Francia, oltre a essere esemplificazione del paradigma del despota lussurioso è, allo stesso tempo, anche prototipo del *rey donante*, che premia chi ne è meritevole, che sia nobile o che sia, come in questo caso, di estrazione sociale umile, atto che finisce per far “resaltar la figura del Rey y del noble que caritativamente *dan*” (Díez Borque 1976, 185).

Si potrebbe, dunque, affermare che il contrasto *corte/campo* ne *Los carboneros de Francia* si risolve in un atteggiamento “integrativo”, e che è per certi versi paragonabile allo scioglimento de *El villano en su rincón* di Lope de Vega,²³ opera che condivide con la nostra commedia la probabile fonte, ovvero il già menzionato *Colloquio de la vida pastoril* di Torquemada. Pur considerando la maggiore complessità ideologica e simbolica della *pièce* del *Fénix*, e un protagonista, Juan Labrador, molto più psicologicamente sfaccettato rispetto al carbonaio Claudio, in entrambi i casi la rigidità oppositiva tra i due poli viene risolta dalla persona del re, che “armoniza los contrarios en tensión, corte y aldea, y de la que irradia la máxima felicidad” (Marín Martínez in Vega Carpio 1987, 37). In altre parole, come sottolinea Marín Martínez relativamente a *El villano en su rincón*, malgrado il tentativo di conferire dignità alla figura del carbonaio e il rispetto che la sua nobiltà d’animo e la genuinità del suo stile di vita suscitano nel sovrano – e nel pubblico –, e nonostante si manifestino a più riprese le ingiustizie e le ipocrisie che contraddistinguono la vita cortigiana, l’opera realizza una sorta di “correzione” del topico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, o, per lo meno, il motivo assume delle sfumature diverse e più complesse (Fernández Siles 1996, 251-52). Difatti, sebbene la richiesta di Claudio al re consista soltanto nell’abolizione della tassa sulla vendita del carbone e non emerga alcuna aspirazione di ascesa sociale da parte del carbonaio, il quale anzi, come abbiamo visto, si mostra impacciato e turbato all’interno del mondo *palaciego*, il re e lo spazio cortigiano che gli gravita attorno finiscono per assimilare, per inglobare l’universo rurale di cui i carbonai sono espressione e per costituire “el soporte de un cosmos no dramático, cuya ordenación jerárquica y social debe incluir el espacio rural” (Escudero 2002, 220).²⁴ Per questo motivo, lo spazio cortigiano, ovvero lo spazio materiale del potere e del suo esercizio, che diviene a mano a mano sempre più angusto, *cerrado* e opprimente, non può che dominare la commedia e costituire il necessario contesto in cui l’intreccio viene sciolto, uno spazio che è, a tutti gli effetti, emanazione della figura del sovrano, espressione della sua autorità.

La commedia si conclude, perciò, con il chiassoso ingresso dei carbonai, ormai cavalieri di Francia, nella sala reale – “*Salen los carboneros de fiesta y con sonajas*” (v. 2626Acot) –, per festeggiare le imminenti nozze di César e Marcela e dei due cortigiani Otón e Persio con Belarda e Leonisa, ormai non più semplici pastorelle, ma dame di corte a tutti gli effetti.

²³ Per un excursus sulla ricca bibliografia relativa alla commedia del *Fénix*, oltre agli ampi studi presenti nelle edizioni curate da Zamora Vicente (1961) e Marín Martínez (1987), si rimanda alle ultime due edizioni, realizzate di Serés (2008) e Martínez Berbel (2010). Per quanto riguarda le implicazioni politico-ideologiche legate alla rappresentazione del monarca nell’opera, anche in relazione alle precedenti interpretazioni critiche, si veda Gómez 2011.

²⁴ Ne *El villano en su rincón*, la “correzione” del topos emerge in maniera ancora più dirompente: infatti, il re, al termine della commedia, “corregge” l’atteggiamento di Juan Labrador, che non avvertiva la necessità di vedere il re di persona, pur considerandolo il rappresentante di Dio in terra e rispettandone le leggi, e lo nomina maggiordomo regio. In questo modo, il monarca costringe Labrador, in una maniera quasi punitiva, a stare in sua presenza tutti i giorni per il resto della vita. Di grande effetto in questo senso è l’immagine del re come specchio “en que el reino se compone / para salir bien compuesto” (Vega Carpio 2008, vv. 2916-2917).

APPENDICE

LOS CARBONEROS DE FRANCIA

PRIMERA JORNADA

Cuadro (vv.)	Metrica (vv.)	Personaggi	Spazio drammatico	Tempo drammatico	Azione drammatica (vv.)
A (1-224)	<i>Redondillas</i> (1-224)	- re - César - due gentiluomini - due servitori - Pinabel	<i>Corte.</i> Sala del palazzo reale.	Giorno	- dialogo re-César sull'opportunità di condurre Marcela a palazzo (1-132); - organizzazione di una battuta di caccia assieme a due gentiluomini di corte, César declina l'invito (133-192); - soliloquio di César (193-224).
B (225-348)	<i>Redondillas</i> (225-348)	- Silvio - Coridón - Belarda - Leonisa	<i>Aldea.</i> Ambiente campestre esterno.	Tempo continuo. Nessuna connessione con A.	- burla di Belarda e Leonisa nei confronti dei pastori Silvio e Coridón (225-348).
C (349-432)	<i>Redondillas</i> (349-432)	- re - due gentiluomini - battitore (<i>montero</i>) - cani da caccia - altri servitori	<i>Aldea.</i> Ambiente campestre esterno (contiguo a B).	Tardo pomeriggio/sera.	- il re dà disposizioni sulla battuta di caccia che si svolgerà a breve (349-432).
D (433-560)	<i>Redondillas</i> (433-560)	- César - Lelio - paggio - Marcela	<i>Corte.</i> Strada di fronte alla casa di Lelio.	Tempo continuo. Connessione con A.	- dopo un breve soliloquio, César esegue le disposizioni del sovrano, recapita a Lelio la lettera del re, e il cavaliere gli consegna a malincuore la nipote (433-504); - Marcela promette fedeltà a César (505-560).
E (561-834)	<i>Redondillas</i> (561-604) <i>Décimas</i> (605-614) <i>Redondillas</i> (615-834)	- Silvio - Coridón - Belarda - Leonisa - re	<i>Aldea.</i> Ambiente campestre esterno.	Tempo continuo. Connessione con C.	- Silvio e Coridón burlano le due pastorelle con l'inganno dello specchio invisibile (561-746); - Belarda e Leonisa lamentano l'inganno subito (747-762); - incontro re-pastorelle (763-834).

F (835-1046)	<i>Redondillas</i> (835-1046)	- Claudio - servitori e carbonai - re - Belarda - Leonisa	<i>Aldea</i> . Casa di Claudio.	Tempo continuo. Connessione con E.	- scambio Claudio-servitori sulla qualità del carbone (835-866); - scena del pasto, con Claudio che ignora l'identità del suo ospite (867-970); - il re cerca, invano, di regalare un anello a Claudio e lo invita a palazzo (971-1046).
G (1047-1114)	<i>Redondillas</i> (1047-1114)	- due gentiluomini - re - altri servitori	<i>Aldea</i> . Ambiente campestre esterno.	Tempo continuo. Connessione con F.	- il re si ricongiunge ai suoi uomini, che lo cercano disperatamente, e ordina di tornare a palazzo (1047-1114).

SEGUNDA JORNADA

Cuadro (vv.)	Metrica (vv.)	Personaggi	Spazio drammatico	Tempo drammatico	Azione drammatica (vv.)
H (1115-1178)	<i>Redondillas</i> (1115-1178)	- re - César	<i>Corte</i> . Sala del palazzo reale.	Stesso giorno. Sera/notte.	- scambio re-César sulla maniera di far entrare di nascosto Marcela nella stanza privata del Re (1115-1178).
I (1179-1242)	<i>Redondillas</i> (1179-1242)	- Claudio - servitore (<i>muchacho</i>)	Strada in città (impreciso).	Giorno seguente. Mattino. Nessuna connessione con H.	- scambio tra Claudio e il servitore sulla vendita del carbone e sulle mansioni del secondo (1179-1234); - Claudio si dirige a palazzo (1235-1242).

L (1243- 1904)	<i>Redondillas</i> (1243- 1593) <i>Décimas</i> (1594- 1627) <i>Redondillas</i> (1628- 1904)	- re - César - Marcela - guardie - Pinabel - Persio - Otón - maggior- domo - regina - musici - Claudio	<i>Corte. Sala</i> del palazzo reale.	Stesso giorno. Ora del pasto. Connessione con H.	- breve soliloquio del re (1243-1258); - César consegna Marcela al re, ma la dama rivendica la propria onestà (1259-1306); - Pinabel annuncia l'arrivo della regina e Marcela viene nascosta nel <i>retrete</i> (1307- 1346); - doppio dialogo re-regina e César-Marcela sulla gelosia tra amanti (1347-1422); - arrivano dei musici a intrattenere la corte, César ne approfitta per far uscire Marcela dal <i>retrete</i> , creando scompiglio, e la regina chie- de che Marcela sia condotta a palazzo (1423-1530); - il re annuncia l'imminente arrivo del carbonaio (1531- 1562); - i musici cantano un <i>romance</i> , commentato dai cortigiani (1563-1644); - arriva il carbonaio e si svolge la scena del pasto, al cui termine il re garan- tisce a Claudio l'esenzione dall'imposta sul carbone per tutti i carbonai di Francia e manda a chiamare Belarda e Leonisa (1645-1820); - César conduce Marcela dalla regina e si danno disposizioni sull'arrivo delle figlie del carbonaio (1821- 1880); - monologo del re (1881- 1892); - soliloquio di César (1893- 1904).
-----------------------------	---	---	---	---	--

TERCERA JORNADA

Cuadro (vv.)	Metrica (vv.)	Personaggi	Spazio drammatico	Tempo drammatico	Azione drammatica (vv.)
M (1905- 2176)	<i>Redondillas</i> (1905- 2176)	- re - César - Pinabel - portiere - Regina - Marcela - carbonai - Claudio - Belarda - Leonisa - Otón - Persio	<i>Corte.</i> Sala del palazzo reale.	Indetermina- to. Sembra che sia trascorso poco tempo.	- il re esorta César a intercedere per lui pres- so Marcela e ordina al portiere di disattendere le direttive della consorte (1905-1984); - doppio dialogo re-regina e César-Marcela (1985- 2048); - i carbonai vengono accolti assieme a Belarda e Leonisa, delle quali Otón e Persio si sono innamorati (2049-2136); - il re ordina a César di condurre Marcela nelle sue stanze (2137-2176).
N (2177- 2224)	<i>Redondillas</i> (2177- 2224)	- Pinabel - maggiordo- mo	<i>Corte.</i> Sala del palazzo reale.	Tempo continuo.	- il maggiordomo dà alcu- ne disposizioni a Pinabel (2177-2224).
O (2225- 2288)	<i>Redondillas</i> (2225- 2288)	- César - portiere - Marcela	<i>Corte.</i> Sala del palazzo reale.	Tempo continuo.	- soliloquio di César, interrotto brevemente dall'arrivo del portiere (2225-2256); - scambio César-Marcela: il vassallo si risolve a con- durla dal re (2257-2288).
P (2289- 2424)	<i>Redondillas</i> (2289- 2424)	- Otón - Persio - Claudio - regina - portiere	<i>Corte.</i> Sala del palazzo reale.	Tempo continuo.	- Persio e Otón rivelano la loro passione per Belarda e Leonisa (2289-2328); - Persio e Otón si prendo- no gioco dell'abbigliamento del carbonaio (2329- 2368); - la regina scopre la verità sulle intenzioni del con- sorte e decide di recarsi da lui, infuriata (2369-2424).

Q (2425- 2640)	<i>Redondillas</i> (2425- 2640)	- re - César - Marcela - regina - Otón - Persio - Claudio - Belarda - Leonisa - carbonai	<i>Corte</i> . Sala del palazzo reale (davanti all' <i>aposeno</i> del re).	Tempo continuo. Connessione con P.	- il re cerca di convincere Marcela a cedere e mi- naccia di usarle violenza, mentre César è sul punto di togliersi la vita (2425- 2460); - la regina e il suo seguito entrano in scena, e César inventa una menzogna per risolvere la situazione. Infi- ne, il re ordina che i carbo- nai divengano cavalieri di Francia. (2481- 2460).
-----------------------------	---------------------------------------	---	---	---	--

Riferimenti bibliografici

- Antonucci, Fausta (ed.). 2007. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger.
- . 2010. "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión". *Teatro de palabras* no. 4: 77-96.
- Antonucci, Fausta, y Stefano Arata (eds). 1995. *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obre (Veinti-nueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla - Secretariado de Publicaciones.
- Amezcuá, José. 1987. "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro". *Acta poética* vol. 7, no. 1-2: 37-48.
- Arata, Stefano. 1989. *Los manuscritos teatrales (siglo XVI y XVII) de la biblioteca de Palacio*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori.
- . 1996. "Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)". *Anuario Lope de Vega* no. 2: 7-23.
- Arellano, Ignacio. 1996. "El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua". En *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, vol. 1, edición de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, 43-64. Granada: Universidad de Granada.
- . 2001. "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón". En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 77-106. Almagro: Editorial Universidad de Castilla-La Mancha.
- Badía Herrera, Josefa. 2014. *Los primeros pasos en la "comedia nueva"*. *Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Bobes Naves, y María del Carmen Bobes Naves. 2004. "Teatro y semiología". *Arbor* vol. 177, no. 699/700: 497-508. <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&ccd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiXgL7B2aX6AhXL_7sIHXYB0oQFnoECBMQAQ&url=https%3A%2F%2Farbor.revistas.csic.es%2Findex.php%2Farbor%2Farticle%2Fdownload%2F591%2F593%2F592&usg=AOvVaw0Tjo2om76NGyixn6OfDwZw> (10/2022).
- . 2006. "El proceso de transducción escénica". *Dialogía* no. 1: 35-53. <<https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/4039>> (10/2022).
- Cazal, François, Christophe González, y Marc Vitse (eds). 2002. *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

- Castroviejo, José M. y Francisco de P. Fernández de Córdoba. 1967. *El conde de Gondomar. Un azor entre ocasos*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Comedia famosa de los carboneros de Francia*. 1580-96. Madrid: Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. II 463, cc.243r-261v. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/11660#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1967%2C0%2C5433%2C1999>> (10/2022).
- Comedia famosa de los carboneros de Francia*. In *Gondomar digital. La colección teatral del conde de Gondomar*, a cura di Elena Merlino (in corso di stampa).
- Crivellari, Daniele. 2013. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Díaz-Mas, Paloma (ed.). 1994. *Romancero*. Barcelona: Crítica.
- Di Stefano, Giuseppe (ed.). 2010 [2009]. *Romancero*. Madrid: Castalia.
- Díez Borque, José M. 1975. "Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español". En *Semiología del teatro*, edición de José M. Díez Borque y Luciano García Lorenzo, 249-90. Barcelona: Planeta.
- . 1976. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Escudero, Juan Manuel. 2002. "Espacio rural versus espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega". En *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, edición de François Cazal, Christophe González y Marc Vitse, 209-29. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Fernández Siles, Francisca. 1996. "Carboneros de comedia". En *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, edición de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, 245-58. Granada: Universidad de Granada.
- García Santo-Tomás, Enrique. 2006. "Lope de Vega, los carboneros y la alquimia del teatro". En *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, edición de Odette Gorrse y Frédéric Serralta, 351-62. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. <<https://books.openedition.org/pumi/2144>> (10/2022).
- Giuliani, Luigi (ed.). 2020. "Los manuscritos teatrales de la biblioteca de Gondomar". *Anuario Lope de Vega* vol. 26. <<https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/issue/view/v26>> (10/2022).
- Gómez, Jesús. 2011. "La imagen del monarca en la comedia *El villano en su rincón*". *Nueva revista de filología hispánica* vol. 59, no. 1: 97-118. <<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1034/1031>> (10/2022).
- Hermenegildo, Alfredo, y Ricardo Serrano Deza (eds). 2010. "La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias". *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* no. 4.
- Kirschner, Teresa J. 1998. *Técnicas de representación en Lope de Vega*. London: Tamesis Books.
- Manso Porto, Carmen. 1996. *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*. A Coruña: Xunta de Galicia.
- . "Diego Sarmiento de Acuña". *Real Academia de la Historia online*. <<https://dbe.rah.es/biografias/14582/diego-sarmiento-de-acuna>> (10/2022).
- Maravall, José A. 1983. *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Michael, Ian, y José A. Ahijado Martínez. 1996. "La Casa del Sol: la biblioteca del conde de Gondomar en 1619-23 y su dispersión en 1806". En *El libro antiguo español. El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos* vol. 3, edición de Pedro M. Cátedra y María L. López-Vidriero, 185-200. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mira de Amescua, Antonio. 1673. *Los Carboneros de Francia y reina Sevilla*. Madrid: Buendía.
- Oleza, Joan. 2005. "Reyes risibles/Reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega". En *'Por discreto y por amigo'. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, édition de Christophe Couderc et Benoît Pellistrandi, 305-18. Madrid: Casa de Velázquez. <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Reyesrisibles.pdf>> (10/2022).
- . 2010. "A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva". *Teatro de palabras* no. 4: 99-137.
- . 2012. *L'architettura dei generi nella "comedia nueva" di Lope de Vega*, a cura di Marco Presotto, traduzione di Isabella Sgargi, Carmen Nácher e Anna Giordano. Rimini: Panozzo Editore.

- Pavis, Patrice. 1998 [1996]. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, translated by Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press.
- Regueiro, José M. 1996. *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Reichenberger.
- Ruano de la Haza, José M., y John J. Allen. 1994. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia.
- Rubiera Fernández, Javier. 2005. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros.
- Salomon, Noël. 1985. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, traducción de Beatriz Chenot. Madrid: Castalia.
- Sánchez Cantón, Francisco J. 1935. *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, 1567-1626*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Torquemada, Antonio de. 1553. *Los Colloquios satíricos, con un colloquio pastoril, y gracioso al cabo dellos*. Mondoñedo: Imprenta de Agustín de Paz.
- Tyler, Richard W. 1967. "Algunas versiones de la leyenda de la Reina Sevilla en la primera mitad del Siglo de Oro". En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas: celebrando en numeren del 20 al 25 de agosto 1965*, edición de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, 635-41. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-ii-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas--celebrado-en-nijmegen-del-20-al-25-de-agosto-de-1965/>> (10/2022).
- Ubersfeld, Anne. 1999 [1996]. *Reading Theatre*, translated by Frank Collins. Toronto: University of Toronto Press.
- Varey, John E. 1986. *Cosmovisión y escenografía: El teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Vega Carpio, Lope de. 1961 [1617]. *El villano en su rincón*, edición de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Gredos.
- . 1987 [1617]. *El villano en su rincón*, edición de Juan M. Marín Martínez. Madrid: Cátedra.
- . 2008 [1617]. "El villano, en su rincón". En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, edición de Guillermo Serés. Lleida: Ed. Milenio.
- . 2010 [1617]. *El villano en su rincón*, edición de Juan A. Martínez Berbel. Madrid: Castalia.
- Vitse, Marc. 1985. "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel", *Notas y estudios filológicos* no. 2: 7-32.
- . 1998. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*". En *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, edición de Ysla Campbell, 45-63. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/polimetria-y-estructuras-dramaticas-en-la-comedia-de-corral-del-siglo-xvii-el-ejemplo-de-el-burlador-de-sevilla/>> (10/2022).
- . 2010. "*Partienda est comædia*: la segmentación frente a sí misma". *Teatro de palabras* no. 4: 19-75.
- Weber de Kurlat, Frida. 1967. "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación". En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, edición de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, 695-704. Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nimega.



Citation: V. Monateri (2022) Il mostro anarchico. Ribellione e conflitto nel Frankenstein di Mary Shelley. *Lea* 11: pp. 41-60. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13876>.

Copyright: © 2022 V. Monateri. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il mostro anarchico Ribellione e conflitto nel *Frankenstein* di Mary Shelley

Valentina Monateri

Università degli Studi di Torino (<valentina.monateri@unito.it>)

Abstract

This research examines the relationship between anarchist culture and Gothic literature, focusing on the study of Mary Shelley's *Frankenstein*. The aim of this paper is to show the political, conflicting, and revolutionary scope of the Gothic genre, for a study of literary genres that also focuses on their transcultural and transnational scope. At first, it will be evaluated the weight that the thought of Mary Shelley's father, William Godwin, had on her artistic production. And, secondly, an eminently *political* analysis of *Frankenstein* will be assessed.

Keywords: Anarchism, Caleb Williams, *Frankenstein*, Gothic fiction, William Godwin

Introduzione

Il gotico è, tra i generi letterari della modernità, uno dei più coinvolti nel dialogo con il potere; laddove i suoi elementi prediletti sono castelli e nobiltà feudali, abiezione e sperimentazione identitaria (cfr. Kristeva 1982), creazioni sballate e stravolgimenti dell'ordine naturale, sottomissione erotica e pervertimento della sfera religiosa, superstizione e demonologia.¹

In una ricca stagione in ambito comparato di studi sul genere,² la sua funzione eterotopica è stata così definita:

¹ Riferimento fondamentale in questa ricerca è Botting 1996. Per "demonologie" al femminile, vedi: Faxneld 2017. Cfr. anche: Punter 1980 e Davison 2010.

² Tra gli anni Settanta e Novanta fioriscono gli studi sul genere gotico, ne parla Botting 2012, 8-20. Interessante ricostruzione degli studi sul genere, dal punto di vista degli studi quantitativi, è il seguente lavoro di tesi: Perazzini 2013.

The mirror invoked in the privileging of novel over romance is that of mimesis: representations of real life and nature ought to encourage the reader's understanding of his/her proper place in society and inculcate the appropriate moral discriminations essential to neoclassical taste. [...] With romances and Gothic fiction, however, the social function of the mirror is distorted, its reflections exceeding the proper balance of identification and correction. The utopic mirror of perfected or inverted reflection is intermingled with a heterotopic form. For Foucault, a heterotopia, in contrast to a utopia, is a 'counter-site,' an 'effectively enacted utopia' in which the real sites of culture are 'represented, contested, inverted.' The main features of Gothic fiction, in neoclassical terms, are heterotopias: the wild landscapes, the ruined castles and abbeys, the dark, dank labyrinths, the marvelous, supernatural events, distant times and customs are not only excluded from the Augustan social world but introduce the passions, desires, and excitements it suppressed. (Botting 2012, 19)³

Citando il Foucault di "Of other spaces" (postumo del 1986), Fred Botting ha dimostrato come la costruzione delle "features" del genere gotico abbia avuto grande peso nell'introdurre in letteratura metaforizzazioni del dialogo con il potere. Eppure, sulla base di queste assunzioni, non si può concludere che il gotico sia di per sé un genere precipuamente anarchico, così come non è socialista o conservatore, ma è pur vero che è stato riconosciuto come un genere in varia misura *politico*, proprio nel suo stravolgimento dei processi di dominazione, nel suo disvelare i principi della sottomissione.

Pertanto, in questo articolo si intende analizzare, nell'opera di Mary Shelley, l'interrelazione che si instaura tra genere gotico e tradizione socialista e anarchica, per analizzare, da un lato, le distintive rappresentazioni di conflitto, di ribellione e di contestazione proprie della letteratura del terrore e, dall'altro, per tentare di recuperare un'immagine del pensiero anarchico quale *esagerazione* delle istanze razionaliste figlie dell'epoca delle rivoluzioni borghesi. Secondo Giampietro Nico Berti, la cultura anarchica è figlia "dell'Illuminismo nella sua versione estremistica" (2015, 9), come "incrocio tra l'onda lunga della secolarizzazione illuministica, con il suo inesorabile e progressivo 'disincanto del mondo', e i due effetti storici che ne hanno avallato e scandito la progressione: la Rivoluzione industriale e la Rivoluzione francese" (8).

La dottrina politica dell'anarchismo è infatti inserita nell'orizzonte politico della modernità. Peter Marshall, nella sua nota ricostruzione storica *Demanding the Impossible. A History of Anarchism* (1992) annovera tra i pensatori "classici" dell'anarchismo, figure come: William Godwin, Max Stirner, Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakunin, Peter Kropotkin, Errico Malatesta, Leo Tolstoj ed Emma Goldman. Tutti pensatori, filosofi, umanisti e letterati distanti tra loro teoreticamente, cronologicamente e spazialmente, ma che collaborano alla costruzione di un pensiero "classico" dell'anarchismo.⁴

L'influenza della tradizione libertaria, che deve la propria luce anche al movimento dei *dissenters* inglesi, di cui William Godwin fa parte, è rintracciabile in diverse istanze del *libertarianism* occidentale e ha svolto un ruolo a sé stante nel movimento sindacale internazionale e in diversi movimenti rivoluzionari del diciannovesimo e del ventesimo secolo, dalla Comune di Parigi alla Guerra Civile spagnola.

Secondo Mike Finn, nel suo *Debating Anarchism. A History of Action, Ideas and Movements* (2021), l'opera di Pierre-Joseph Proudhon *Che cos'è la proprietà?* (1840) va considerata come il punto di partenza per gli storici dell'anarchismo, in quanto Proudhon è qui descritto come il primo pensatore a essersi dichiarato "anarchico": un'azione che lo distingue "from earlier 'phi-

³ È qui citato: Foucault 1986, 22-27.

⁴ Vedi come storiografie sul tema: Woodcock 1962; Bravo 1971; Marshall 1992; Graham 2004; Ragona 2013 e Finn 2021.

losophical' anarchists such as William Godwin" (Finn 2021, 32) e soprattutto perché l'opera di Proudhon esercita una grande influenza sul futuro del movimento, per il suo obiettivo rivolto al problema della proprietà.

Secondo un'altra prospettiva ancora, invece, William Godwin è stato riconosciuto come uno dei padri fondatori di questa tradizione, in quanto dalla sua opera si dipanano due strade possibili per lo sviluppo teorico di questa dottrina politica: una linea individualista, facente capo ad autori come Max Stirner e la sua pubblicazione: *L'unico e la sua proprietà* (1845), e una collettivista, discendente proprio dall'influenza del pensiero proudhoniano e della sua opera (Ragona 2013, 23).

In una storia quindi stratificata, ma comunque profondamente legata al diciannovesimo e al ventesimo secolo europeo, le radici del movimento anarchico, rappresentando un momento "negativo" nel lungo processo di secolarizzazione della modernità – uno in cui si punta a una "nuova tavola dei valori" (11) –, incontrano l'estetica *gothic* in un processo estetico e di metaforizzazione del *politico* che l'opera di Mary Shelley (1818) testimonia fin dalle proprie origini.

Frankenstein segna un momento importante nella lunga stagione della nascita del romanzo inglese:⁵ mette in discussione molti assunti della Modernità, punta il dito contro un'idea di progresso scientifico irrefrenabile, propone lo sviluppo di comunità idilliache fondate su valori comunitari che vivano all'*interno* del sistema dominante, tenta l'unificazione tra sfera civile e sfera privata e mette fundamentalmente in discussione il Moderno con gli stessi strumenti di discussione che saranno del Post-moderno (cfr. Ceserani 2013).⁶

Il particolare legame che si instaura tra estetica gotica e cultura politica anarchica è, allora, l'oggetto di indagine di questa ricerca, dove il gotico arriverà ad assumere una particolare funzione metaforica: uno spazio politico in cui sperimentare una cultura *altra* rispetto all'egemonico. Parafrasando Ceserani, è l'ambientazione stessa del genere a suggerire un'interpretazione critica fondata sull'idea di un *incontro/scontro* tra culture. Nella stessa scelta narrativa di ambientare la vicenda in aree geografiche marginali – i mari del Nord, l'Italia meridionale, le plaghe estreme della Scozia – rispetto ai "paesi europei, investiti dai processi della modernità e della razionalità scientifica", è possibile notare un confronto tra "una cultura dominante e un'altra che si sta ritirando", in quanto "il mondo fantastico va a cercare le aree di frontiera dentro di noi, nella vita interiore dell'uomo, nella stratificazione culturale dell'interno dei personaggi, [...] costretti dal contatto e dall'esperienza perturbante a riscoprire dentro di sé, e attraverso le vicende vissute o narrate, forme di conoscenza o sensazioni appartenenti a modelli culturali ormai abbandonati" (1996, 113).

Pertanto, in questa sede, dopo aver brevemente ripercorso l'ambiente culturale radicale della vita dell'autrice, polarizzato tra l'esperienza del Shelley-Byron Circle e l'influenza politica del padre William Godwin, si tenteranno di analizzare le ragioni *politiche* dell'opera e, in definitiva, la resa *anarchica* del *Frankenstein* di Mary Shelley.

1. William Godwin, Percy Shelley e Mary Shelley: un confronto

William Godwin è stato un filosofo radicale, intellettuale vicino all'ala *Whig*, intimo amico di Samuel Taylor Coleridge e di Thomas Paine, conoscente di Wordsworth e del giovane Keats (Thomas 2019, 12-13)⁷. Fu considerato motivo di scandalo pubblico per via della sua unione

⁵ Così è registrata la stagione di Mary Shelley, Aphra Benn, e altre voci femminili nella Storia della civiltà letteraria inglese (Marenco 1996). Cfr. Barrett 1996.

⁶ Molta della contestazione politica *postmoderna* occidentale affonda le sue radici nella stagione romantica europea. È la teoria di Löwy e Sayre 2017.

⁷ Monografie su Godwin precursore del pensiero anarchico moderno sono: Berti 1998 e 2015 e Adamo 2017.

con Mary Wollstonecraft, autrice radicale, nota per le pubblicazioni *Thoughts on the Education of Daughters: With Reflections on Female Conduct, in the More Important Duties of Life* (1787); *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Honourable Edmund Burke* (1790); *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Moral and Political Subjects* (1792); *An Historical and Moral View of the French Revolution; and the Effect It Has produced in Europe* (1794); *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* (1796).⁸

All'interno di questa prolifica produzione, i saggi della Wollstonecraft che risultano forse più rilevanti in questo contesto sono *A Vindication of the Rights of Men* e *A Vindication of the Rights of Woman*, composti nel corso di un soggiorno nella Parigi post-rivoluzionaria, e parte di quella "guerra di pamphlet" (Adamo 2017, 26) che si scatenò in risposta alla pubblicazione di Edmund Burke *Reflections on the revolution in France and on the proceedings in certain societies in London relative to that event* (1790).

Il "Cicerone britannico", noto per il suo saggio *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), sostiene in questa "guerra" posizioni notoriamente conservatrici, che risvegliarono l'indignazione di più giovani pensatori. Thomas Paine, noto reazionario, fiancheggiatore sia dei rivoluzionari americani che francesi, con i due volumi *Rights of Man, Being an Answer to Mr. Burke's Attack on the French Revolution* (1791) e *Rights of Man. Part the Second. Combining Principle and Practice* (1792) attaccò Burke su un punto politico rilevante, che lo poneva, nel dibattito rivoluzionario americano, in quella linea jeffersoniana che voleva "sottoporre periodicamente al giudizio del popolo lo stesso testo costituzionale", e che si opponeva alla linea dei federalisti "propensi a rendere in certa misura vincolanti le scelte dei costituenti nei confronti delle generazioni successive" (Magri 1978, 121).

Burke contestava il tentativo rivoluzionario di stabilire un *nuovo ordine* politico e sociale, facendo tabula rasa del diritto del passato, il vero fondamento della civiltà inglese: "the bloodless Revolution of 1688 and the unwritten constitution that followed are [...] the basis of English liberty and order, preserving not only the monarchy, nobility, and church, but also the rights of man" (Botting 2012, 17).⁹ A questo principio che prevedeva di imporre un'autorità del passato sui rivolgimenti politici e sociali del XVIII secolo, Paine oppose una propria visione politica secondo cui un "diritto dei morti" non può vincolare le scelte "dei vivi" (Magri 1978, 121).

Ma già nel 1790, Mary Wollstonecraft aveva assunto una simile posizione pubblica nei confronti dell'opera di Burke. In *A Vindication of the Rights of Men*, l'autrice aveva criticato il frequente paragone peggiorativo di Burke tra una civile Inghilterra e una Francia *mostruosa, innaturale, irrazionale e barbarica*, in quanto fondato sulla base di estranei "Gothic assumptions" (Botting 2012, 17). La critica razionalista e radicale di Wollstonecraft, basata su una concezione illuminista della moralità, si rivolgeva contro il sentimentalismo romanticizzante e gotico proprio dell'atteggiamento di Burke verso il mondo aristocratico, in una ripresa della critica alla *gothic fiction* che presentava i *romances* come minacce all'ordine sociale, secondo quanto aveva già notoriamente dichiarato il Marchese di Sade: ovvero che *fiction* e politica rischiavano di diventare due pericolosi compagni di letto.¹⁰

Questo acceso dibattito pamphlettistico, sui rispettivi meriti della Rivoluzione francese e della Gloriosa, culmina nel trionfo editoriale del secondo volume dei *Rights of Man* di Paine, stimolando, come ha descritto Pietro Adamo: "l'ulteriore crescita dei club popolari, che nell'inverno 1791-1792 assume proporzioni decisamente preoccupanti per il governo di Pitt" (2017, 26-27).¹¹

⁸ Pubblicazione di riferimento per la figura di Mary Wollstonecraft è Todd 2000.

⁹ Cfr. *infra* Kliger 1952, 223.

¹⁰ Vedi Botting 2012, 17.

¹¹ Confronti importanti di Adamo e di questa ricerca sono Goodwin 1979 e Thompson 1980.

Si assiste così alla nascita di una forma di *attivismo giacobino* che fa crescere, solo un anno dopo, “la febbre e il *moral panic* nei sostenitori dell’ordine costituito, nelle *Church* e *King mobs*, nei giornalisti e nei pubblicisti conservatori, producendo, laddove le condizioni lo permettono, *riots* di ogni genere, cacce all’uomo, assalti a case e chiese, fenomeni quasi di *witch hunting* [...]”. Fino a quando, il governo Pitt inizia ad arrestare i più pericolosi dissidenti: “editori, stampatori, autori, predicatori, dirigenti e rappresentanti delle associazioni democratiche” (*ibidem*).

Solo un anno dopo, nel 1793, William Godwin pubblica *An Enquiry concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*,¹² un’indagine sull’ordine “autentico” delle società umane, dedicata a demolire l’idea della persistenza “naturale” di ogni forma di autorità. Non vi è nessun principio di diritto, secondo Godwin, che possa far valere una specifica moralità e una specifica legge sulla società, in quanto, all’interno delle “naturali” costruzioni comunitarie esiste già un ordine; con Berti: “un disegno intrinseco che sorregge tanto la natura delle cose quanto la natura degli uomini: l’anarchia è la ‘verità’ della società perché è la verità del suo ‘ordine’ ” (1998, 36).

Come ha descritto Berti, Godwin, portando “all’estremo limite concettuale i presupposti razionalistici dell’illuminismo”, è un pensatore che vede la supremazia della ragione in ogni campo dell’esperienza umana, arrivando a individuare la “conoscenza” come unico elemento comune a tutti gli uomini. La coscienza del singolo, è, quindi, l’esclusivo strumento attraverso cui criticare gli ordini di governo esistenti per diritto divino e per tradizione contrattualistica, in favore di una più funzionale forma di “autogoverno” (36-37). Godwin intende denunciare il fatto che l’istituzione governativa “non ha, di per sé, compiti positivi; non deve promuovere il bene, ma soltanto limitare il male”, in un totale rifiuto del positivismo giuridico (38).

Rispetto allora alla pubblicazione di Wollstonecraft che, alle immagini proposte da Burke in cui i rivoluzionari apparivano come una “race of monsters” (Baldick 2001, 24), rispondeva ricordando la crudeltà sanguinaria e *mostruosa* propria dell’aristocrazia europea, oppure rispetto agli attacchi diretti di Paine contro il conservatorismo, l’*Enquiry Concerning Political Justice* rispondeva con una critica *generale e universale* dei meccanismi di governo.

Come ha ricordato Baldick in *The Politics of Monstrosity*, il credo razionalista e anarchico godwiniano identificava il governo stesso come mostruoso: “since it is a Hobbesian ‘artificial man’ with too many head, [...] monstrous in its actions” (*ibidem*). In questo gioco di simbologie dell’orrore è quindi evidente come Burke diventasse un nemico da attaccare e, soprattutto, da combattere sul piano metaforico. L’atteggiamento godwiniano, teso verso una resa *letteraria* delle proprie posizioni politiche, dimostra come la mostruosità del governo consista in un pervertimento “not of any organic ‘King’s body’, but of the integrity of responsible individual action” (25).

Nella sua teoria, l’interazione tra la *comunità* e il *singolo* non deve necessariamente essere sottomessa a una qualche forma di autorità governativa. L’autore, riprendendo il giudizio di Thomas Paine in *The Common Sense* (1776), sostiene che, anche se il governo può apparire come un “male necessario” (Magri 1978, 122),¹³ è tuttavia facile constatare come l’imposizione dell’autorità governativa comporti sempre un pervertimento della sfera sociale, la quale originariamente, invece, riflette “l’umanità al suo stato incontaminato”. Viene così riproposto, in parte, lo schema dicotomico rousseauiano fra natura e società, ma sempre insistendo, nel finale del primo libro dell’*Enquiry*, sul fatto che l’unico modo per restituire agli uomini felicità e virtù sia ritornare a uno “stato di giustizia”, in cui il miglioramento politico dell’uomo dipenda dalla sua maggiore *comprensione* della *verità* morale e politica (Berti 1998, 42).

¹² Come volume di riferimento vedi Godwin 1976.

¹³ Anche in Berti 1998, 42.

Dopo aver terminato da appena dieci giorni l'*Enquiry*, Godwin si dedica allora alla scrittura del romanzo *Things as They Are*, il cui titolo viene poi modificato in *Things as They Are; or, The Adventure of Caleb Williams* (1794). La pubblicazione ravvicinata dell'indagine filosofica e del romanzo gli portano una fama piuttosto consistente nei primi anni Novanta del secolo, con il dato rilevante per cui il romanzo raggiunge un pubblico molto più ampio rispetto all'*Enquiry*.¹⁴

Nella scelta narrativa della forma della confessione a ritroso, Godwin viene influenzato dalla scrittura autobiografica de *Les Confessions* (1782) di Rousseau (cfr. Clemit 2009, ix) e, come ha indicato Clemit, per narrare la vita interiore dei suoi personaggi, ricorre alla tecnica non realistica dei "novels of sensibility" di Richardson e di quelli gotici di Anne Radcliffe: opere pionieristiche nella ricerca narrativa dell'introspezione soggettiva (xix).

Nel romanzo, l'autorità esercitata dal *master* Falkland sul *servant* Caleb, come accade anche nella *Pamela* richardsoniana (1740), è formalmente sperimentata a livello linguistico, per cui l'uso di una "Burkean rhetoric of Old Testament authority" (Clemit 2009, xxiii) viene associata al personaggio di Falkland, secondo cui gli uomini sono *ab origine* malvagi e perciò raffrenabili soltanto da un atto legislativo e d'autorità. L'estetica del terrore di Burke serve alla creazione di una simbologia terrificata del potere, di fronte alla quale, solo grazie a un forte appiglio alla ragione, Caleb può emanciparsi. Come ha descritto Pamela Clemit: "At a superficial level, the plot of Caleb Williams offers a symbolical enactment of the relations between government and governed" (vii).

Oggetto prediletto della persecuzione di Falkland, similmente a quanto accade nel meccanismo narrativo della fanciulla perseguitata dei romanzi di Sade, è, infatti, l'individualità del servo. Come dichiara Caleb fin dalla prima pagina: "I have been a mark for the vigilance of tyranny, and I could not escape. [...] My enemy has shown himself inaccessible to intreaties and untired in persecution. My fame, as well as my happiness, has become his victim" (Godwin 2009, 3).

La trama, in breve, consiste nel racconto dell'inversione identitaria che si realizza tra il *servant* e il *master*, in un resoconto presentato dallo stesso Caleb, quale vittima di una vera e propria persecuzione giudiziaria. Caleb Williams, infatti, sospetta che il proprio padrone Ferdinando Falkland – il tipico *villain* italiano della narrativa gotica – sia l'assassino di Barnabas Tyrell, un vicino bizzoso che lo avrebbe pubblicamente offeso. Spinto da una curiosità e un desiderio di conoscenza senza riposo, Caleb, a seguito di un'indagine riconosciuta dalla critica come proto-poliziesca,¹⁵ scassinava un baule nella biblioteca di proprietà del padrone convinto di trovarci la prova della colpevolezza. Colto sul fatto da Falkland, sorprendentemente, riceve dal suo padrone la confessione: è lui il colpevole dell'assassinio del vicino, nonché il machiavellico macchinatore alle spalle dell'ingiusta condanna di un fittavolo del circondario. Dopo questa confessione dettata dalla disperazione, Falkland minaccia e costringe al silenzio il servo, facendolo vivere in uno stato di silente complicità, fino a quando, oppresso dalla situazione, Caleb decide di fuggire anche se sa che verrà braccato dal padrone in tutto il suo peregrinare per il paese. Per poter distruggere il proprio servo, infatti, Falkland, grazie alla propria influenza politica, mobilita ogni forma giudiziaria, dispotica e legale possibile.¹⁶

Così, al momento dello scontro finale tra i due protagonisti, risulta evidente come "By the time that Caleb and Falkland confront each other for the last time, the narrative has shifted beyond political allegory into a nightmare world of fight and pursuit, in which moral values are destabilized and the protagonists are constantly changing roles" (Clemit 2009, vii-viii).

¹⁴ Cfr. lettere di apprezzamento del pubblico in Clemit 2009, vii-ix.

¹⁵ Cfr. per una trattazione generale Novak 1981.

¹⁶ "Caleb's quest for the truth is replaced by a drama of persecution in which he is hounded across the country by Falkland, who mobilizes all the forces of legal despotism in his own defence" (Clemit 2009, vii).

L'idea che Caleb non sia più innocente del proprio padrone è infatti una tematica limpida del romanzo. In questo racconto tra il terrifico e il realistico risulta evidente come i ruoli sociali e i ruoli identitari vengano costantemente ribaltati, per cui un servo disposto al furto, all'omertà, allo spionaggio e alla persecuzione (nel finale si riterrà anche colpevole di aver stancato Falkland a morte; cfr. Godwin 2009, 303) per la ricerca della verità, non è migliore del proprio padrone colpevole di un assassinio, ma perseguitato, come si scopre nel finale, dal senso di colpa. Quasi un *hard-boiled detective* della cinematografia americana, Caleb Williams comprende che la ricerca della giustizia e la condanna degli altri non sono mai atti puri e macchiano tanto l'inseguitore quanto l'inseguito, il colpevole quanto l'investigatore. In questi termini, i personaggi godwiniani rappresentano delle allegorie politiche determinanti nella dimostrazione di una precisa ideologia e nella decostruzione dei nostri principi di giustizia.

Per queste e per molte altre ragioni, ai suoi esordi, l'opera di Godwin scatenò una forte influenza sulla prima generazione di poeti romantici. Un esempio lampante è il progetto portato avanti dai poeti Coleridge e Southey che intendevano costruire una comunità ideale: una *pantisocrazia*, ispirata ai fondamenti della filosofia dell'*Enquiry*. Come ha descritto Pietro Adamo:

Molto probabilmente, il più noto esempio dell'influenza di Godwin è lo schema utopico della 'pantisocrazia' messo a punto nell'estate del 1794 dai laghisti Coleridge e Southey. I due giovanissimi, che coinvolgono con grande entusiasmo molti altri amici (tra cui Lamb e Wordsworth), progettano di costruire una comune in Pennsylvania, sul fiume Susquehanna, nei dintorni dell'abitazione di Joseph Priestley. La pantisocrazia, i cui elementi di fondo sono dati da Southey, che comincia a sognarla già alla fine del 1793 (molti mesi prima di conoscere Coleridge), sono un 'governo' minimale fondato su principi comunitari/familiari (i due ragazzi sono fidanzati con due sorelle) e la proprietà comune dei beni: 'Predichiamo la pantisocrazia e l'asferitismo ovunque', scrive Southey al fratello nel settembre 1794, 'due nomi nuovi, il primo significa eguale governo di tutti e il secondo generalizzazione della proprietà individuale'. I concetti sono evidentemente tratti soprattutto (ma non solo) dal *Political Justice* (letto da Southey molto prima che da Coleridge), che entrambi riconoscono come loro principale fonte di ispirazione. I due poeti lavorano allo schema, tentando di finanziarlo e organizzarlo, per quasi un anno (dall'estate del 1794 a quella del 1795) e scrivono molto secondo i suoi principi; dopodiché Southey abbandona, con l'amico che lo accusa di apostasia. (2017, 22)

Solo successivamente, le teorie godwiniane scatenarono la loro influenza anche sulla seconda generazione romantica: motivo per cui un appena diciannovenne Percy Shelley si trovava a scrivere al filosofo: "The name of Godwin has been used to excite in me feelings of reverence and admiration [...]".¹⁷ Nell'ottica di questa ricerca, sono principalmente due le opere di Percy Shelley più rilevanti per delinearne il pensiero politico e per collocare la sua figura nella storia della tradizione socialista degli utopisti inglesi: il poemetto *The Mask of Anarchy* (1832) e il dramma *Prometheus Unbound* (1820). *The Mask of Anarchy* conobbe una storia pubblicistica travagliata, perché giudicata dall'autore stesso e dal suo circolo – come anche il poema filosofico *Queen Mab* (1813) – eccessiva.¹⁸ La pubblicazione postuma del testo nella raccolta dei suoi

¹⁷ Percy scrisse una lettera di presentazione a Godwin, sperando di diventarne allievo, il 3 gennaio 1812. Cfr. Jones 1964, 220-21.

¹⁸ "Shelley's extraordinary output has come to be recognized as one of the major literary contributions to the English Romantic Movement, and his poetry in particular as boldly original, technically accomplished and critically challenging – altogether a brilliantly distinctive reinterpretation of the European poetic tradition. Such was not the case in Shelley's lifetime, however, when a number of factors combined to deny him the audience that he persisted in seeking the face of both widespread disregard and outright hostility. Both material and cultural factors account for the neglect of his writing by his contemporaries. Much of the verse and prose that now forms the basis of his

versi del 1832, a opera di Mary Shelley, ne raffreddò la carica polemica e ne assicurò il successo, per via della lontananza dall'evento che ne aveva scaturito la nascita: il massacro di Peterloo.

Il 16 agosto del 1819, infatti, una repressione di polizia che aveva causato la morte di dodici manifestanti nel St Peter's Field di Manchester era stata definita dal giornale cittadino come: *The Peterloo Massacre*, in un'eco sarcastica della straordinaria vittoria di Waterloo di quattro anni precedente. Gli Shelley erano in Italia all'epoca del massacro e in quegli anni entrambi si erano interessati al recupero del mito di Prometeo, cercando di concentrarsi sullo studio degli archetipi classici. Tuttavia, Percy Shelley, profondamente colpito dall'evento di Peterloo, interruppe il proprio lavoro su Prometeo per dedicarsi alla composizione di *The Mask of Anarchy*:

As I lay asleep in Italy
There came a voice from over the Sea,
And with great power it forth led me
To walk in the visions of Poesy. (2016, 632, I, vv. 1-4)

La carica rivoluzionaria del componimento è racchiusa nella forma poetica sperimentale di una lunga allegoria scritta in *couplets* e *triplets* di *iambic tetrameter*. Riguardo all'indirizzo *politico* dell'opera, la critica è sempre stata combattuta se si tratti di un effettivo invito al disordine sociale oppure di una forma di salmodiare civile.¹⁹ Ad ogni modo, si assiste a un cambiamento di tono nella violenza intrinseca della scrittura di Percy Shelley: è possibile constatare un salto speculativo oltre la ricezione della teoria godwiniana, che invece costituiva il sostrato fondativo di *Queen Mab* (Reno 2013, 82). Come ha descritto Seth Reno: "*Mask* presents an alternative to Shelley's poetics and politics of love, an alternative path to utopia" (83). *Queen Mab* ammette che "earth in itself / contains at once the evil and the cure" (Shelley P.B., 2016, 580, III. vv. 80-81), mentre *The Mask* ha per suo oggetto il dato mostruoso del politico, percepito come minaccia terrificata (Reno 2013, 91).

The Mask of Anarchy è divisibile in tre sezioni, una prima sezione di circa 22 stanze in cui Shelley descrive l'avanzamento di un *masque* formato da *Bible*, *Hypocrisy* e *Destructions*, a cui, per ultima, subentra *Anarchy*, che è terrificata, ma viene seguita dalle moltitudini. La seconda sezione, dalla 23° alla 36° stanza, racconta l'arrivo nel corteo di una *maiden*, la quale, in un'apparizione pura e luminosa, appellandosi a *Freedom*, riesce a guidare la folla verso di sé. Infine, la terza sezione, dalla 37° alla 91° stanza, contiene un invito alla rivolta diretto al popolo inglese.²⁰

Nelle stanze 32 e 33 si vede la nuova figura della Libertà che subentra all'Anarchia morente – "dead earth upon the earth" (Shelley P.B. 2016, 636, XXXIII, v. 130) – secondo Reno in una dimostrazione pratica del rifiuto di Shelley per il pensiero riformista e non violento di Godwin (2013, 94): è questa una forma di dissenso in cui l'Anarchia cede il passo all'allegoria della Libertà, ovvero a una forma *violenta* e *sanguinaria* di rivoluzione, ispirata dall'insegnamento francese, in un'idea della libertà *alla guida del popolo*.

Dalla stanza 39 in avanti, fino alla conclusione, la voce del poeta si rivolge a *Liberty*, rimarcando ciò che materialmente essa rappresenta: "For the labourer thou art bread" (Shelley

reputation was not published until after his death. *The Mask of Anarchy*, for example, written in autumn 1819 as a response to the 'Peterloo Massacre' in Manchester, was withheld for fear of persecution until 1832" (Donovan and Duffy in Shelley P.B. 2016, 17).

¹⁹ "There has been much debate over Shelley's interpretations in the *The Mask of Anarchy*, his longest poetic and political response to the Peterloo Massacre: does he call for violence and revolution in the name of radical reform? Or does he rather call for a collective effort of passive, nonviolent resistance in a way that anticipates the kind of civil disobedience later advocated by Henry David Thoreau and Mahatma Gandhi?" (Reno 2013, 80).

²⁰ La suddivisione è di Reno 2013, 92.

P.B. 2016, 55, v. 221), “Thou art clothes, and fire, and food / For the trampled multitude” (56, vv. 225-226), “Thou art Justice – ne’er for gold / May thy righteous laws be sold” (58, vv. 234-235), “Science, Poetry, and Thought Are thy lamps” (64, v. 258). *Liberty* rappresenta un’allegoria stratificata, nonché l’aspirazione che si formi una futura assemblea cittadina:

Let a vast assembly be,
And with great solemnity,
Declare with measured words that ye
Are, as God has made ye, free— (74, vv. 299-302)

Finchè il poema conclude con un solenne richiamo:

And these words shall then become
Like Oppression’s thundered doom
Ringing through each heart and brain,
Heard again – again – again –

‘Rise like Lions after slumber
In unvanquishable number
Shake your chains to earth like dew
Which in sleep had fallen on you
Ye are many – they are few’. (91-92, vv. 368-376)

È questo un invito a comprendere l’incombenza della massa di governati sulla piccola classe dei governanti. In un ricordo del discorso del *Satan* miltoniano, l’invocazione è rivolta ai “faithful friends”, ai “co-partners of our loss” (Milton 2005, 25, I, vv. 264-265). Secondo Reno, il contrasto tra atteggiamento riformista dedito alla disobbedienza civile (che Shelley aveva sempre appoggiato per la vicinanza a Godwin), e desiderio di imitare la violenza della Rivoluzione francese, si riflette nella forma del componimento (2013, 90-93), nella polifonia del testo: la forma poetica e la contemplazione filosofica shelleyana trovano così un perfetto riferimento nella dicotomia Anarchia/Libertà.

E, in questi termini, libertà, ribellione e conflitto sono tematiche care anche al *Prometheus Unbound*, un’opera che, inoltre, ci porta ad analizzare la complessa ricezione del classico messa in atto dalle opere degli Shelley (cfr. Weiner *et al.* 2018). Prometeo, quale personaggio della tradizione esiodea e poi eschilea, “contestazione interna” della realtà dell’Olimpo, costituisce notoriamente l’archetipo della ribellione. Figlio del titano Giapeto, incaricato da Zeus di ripartire gli onori e le sorti tra gli uomini e le divinità, non desidera, nelle parole di Vernant, “prendere il posto di Zeus ma, nell’ordine da lui stabilito, rappresenta questa piccola voce della contestazione, come un Maggio ’68 sull’Olimpo” (Vernant 2014, 54).

Uno degli snodi di discussione fondamentali dell’opera di Percy Shelley è, allora, proprio l’assolutismo del potere. La trama del dramma ripercorre il racconto eschileo, in cui Prometeo – incatenato – riceve le visite delle figlie di Oceano, che lo consolano nella sopportazione del supplizio e lo consigliano alla moderazione. Tuttavia, il titano desidera soltanto gridare contro la miseria del mondo e rivolgere duri discorsi al governo assoluto di Zeus, nell’attesa che si compia la profezia che libererà la terra dalla tirannia.

Zeus, partecipe del fatto che Prometeo è a conoscenza della profezia, con torture e minacce, muove allo sdegno la creatura titanica che, nemmeno di fronte alla promessa di essere liberato dal supplizio, decide di cedere alla richiesta del potere. L’epilogo si presenta nel momento in cui Demogorgone, progenie nata dall’incontro tra Zeus e la ninfa marina Teti, si insuperbisce

contro il padre e lo detronizza, mentre Eracle libera Prometeo, il quale si allontana con Asia, la figlia di Oceano di cui è innamorato, per vivere in una caverna ammirando il sorgere di una nuova alba su una terra governata dall'Amore.

Shelley, commentando la trama di Eschilo, che fa riconciliare Prometeo e Zeus, dichiara di essere sempre rimasto molto deluso dall'idea che l'Oppressore potesse diventare l'eroe della storia, e scrive:

But, in truth, I was averse from a catastrophe so feeble as that of reconciling the Champion with the Oppressor of mankind. The moral interest of the fable, which is so powerfully sustained by the sufferings and endurance of Prometheus, would be [E.1 15r] annihilated if we could conceive of him as unsaying his high language and quailing before his successful and perfidious adversary. The only imaginary being resembling in any degree Prometheus, is *Satan*; and Prometheus is, in my judgement, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandisement, which, in the Hero of Paradise Lost, interfere with the interest.²¹

Percy, al contrario, fa del proprio protagonista un personaggio sublime, paragonandolo al Satana miltoniano. Ed è proprio in questi termini, sulla base di queste considerazioni, che risulta allora evidente come Mary Shelley dovesse necessariamente fare i conti con l'influenza di molte opere anche *politiche* prodotte all'interno del suo circolo; ma in che termini l'autrice sia stata influenzata dalla scrittura di Percy Shelley, nella sua rielaborazione del mito, è una questione complessa.

Nell'estate del loro matrimonio, gli Shelley soggiornavano sul lago di Ginevra, leggendo *Fantasmagoriana*,²² *Don Quixote*, *Prometeo incatenato* e molti altri classici della letteratura europea (Liveley 2019, 31).

Mary annota nel proprio diario il dramma di Eschilo tra le letture del 1816; Percy lo traduce per Byron; nelle lettere, Percy paragona il paesaggio del loro viaggio sulle Alpi a quello evocato dalla tragedia eschilea e, così, il mito incide sulla loro sensibilità artistica.²³ L'inclusione del classicismo nella produzione romantica degli Shelley deve far riflettere su come il Shelley-Byron Circle stesse ragionando, alla fine degli anni Dieci del secolo, sul rapporto tra romanticismo e classicità. Lo stesso Byron si dedica a scrivere un *Prometheus* (1816), un'ode in tre stanze incentrata sulla figura della creatura titanica, che così conclude:

And Man in portions can foresee
His own funereal destiny; [...]
To which his Spirit may oppose

²¹ Cfr. per l'indicazione dei *draft* del manoscritto Zillman 1959, 120.

²² Una popolarissima traduzione francese del 1812 di una raccolta tedesca di racconti di fantasmi. Vedi Apel *et al.* 2016.

²³ "It is clear that by 1816 the Aeschylean play was of active interest to the poet. Mrs. Shelley's list of his reading included it for the year, and Thomas Medwin recorded that in the same year the poet translated it for Byron at Lake Geneva (Shelley, p. 161); even as, in 1820, he was to make an oral translation for Medwin, 'reading it as fluently as if written in French or Italian,' and his words 'often flowed on line after line in blank verse, into which very harmonious prose resolves itself naturally' (pp. 242-43). It is, of course, not surprising that by 1820 Shelley had thus completely mastered the text. In March, 1818, Shelley recorded the passage of Les Echelles in Savoy, on the journey to Italy, and called upon Aeschylus for comparison: 'The P. 29 scene is like that described in the Prometheus of Eschylus. Vast rifts and caverns in the granite precipices, wintry mountains with ice and snow above; the loud sounds of unseen waters within the caverns, and walls of toppling rocks, only to be scaled as he described, by the winged chariot of the ocean nymphs' (Julian, IX, 293.)" (Zillman 1959, 28-29).

Itself—and equal to all woes,
 And a firm will, and a deep sense,
 Which even in torture can descry
 Its own concenter'd recompense,
 Triumphant where it dares defy,
 And making Death a Victory. (Zillman 1959, 731, III, vv. 10-35)

Un'opera che intende dimostrare come l'interpretazione del mito di Prometeo, all'epoca della frequentazione tra gli Shelley, Claire Clairmont, Polidori e Byron a villa Chapuis, fosse la stessa:²⁴ Prometeo è l'archetipo della ribellione, la forza titanica inserita nell'umano, che *quasi animale e quasi dio*, può gareggiare con la realtà olimpica.

Tuttavia, in questa ricerca, si intende dimostrare come l'opera di Mary Shelley si relazioni con un'altra versione del mito che si ripropone prepotentemente nella storia letteraria occidentale: il *Prometheus plasticator*. Mary Shelley era infatti entrata in contatto con il mito attraverso una versione differente da quella esiodea e, in più, precedentemente rispetto alla fascinazione che Byron e Percy Shelley testimoniarono per questo personaggio nel 1816.

Una voce autorevole che riprende l'immagine di Prometeo creatore è notoriamente quella dell'Ovidio delle *Metamorfosi* che, nel Libro I, versi 78-79, dopo essersi dedicato al canto dell'origine del mondo, descrive la nascita dell'uomo, plasmato dalle mani del figlio di Giapeto. Rispetto agli altri animali, l'uomo, che ha in sé il principio della divinità, non rivolge il volto verso il suolo, ma ricorda l'insegnamento di Prometeo, che "os homini sublimis dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus" (Ovidio 2015, 8, I, vv. 85-86).

Genevieve Liveley, nel suo articolo *Patchwork Paratexts and Monstrous Metapoetics: "After tea M Reads Ovid"*, riporta come nel "co-authored journals from the Shelley-Godwin household", Mary già nell'aprile del 1815 avesse iniziato a leggere Ovidio, annotando: "April 9th Read some lines of Ovid before breakfast ... Read Ovid with Hogg (finish second fable). Shelley reads ... the story of Myrrha in Ovid ... Between 23 April 1815 and 4 May 1815 Construe Ovid (117) & read some cantos of Spenser – Shelley reads Seneca. May 5th Read Spenser; construe Ovid ... Shelley reads Seneca ... May 13th Read Ovid (60 lines)" (2018, 31).

Nel poema ovidiano, il *corpo* è al centro del testo, esattamente come in *Frankenstein* dove il mostro è un'unione di *corpi* privi di vita che ri-guadagnano la luce. Ovidio narra di corpi dagli "indistinti confini" (Calvino 2015, vii-xv) e di pulsioni amorose così forti da comportare una *metamorfosi*, un annullamento della propria identità nel processo della trasmutazione e dell'unione con la natura. Nelle parole di Chiara Lombardi, *Le Metamorfosi* offrono infatti "una soluzione poetica, magica e meravigliosa per risolvere la passione non nella morte, ma in una forma speciale di sopravvivenza che infrange i confini tra mondi e i livelli di verosimiglianza" (2018, 25). E così *Frankenstein* è la creatura mostruosa, sola nell'universo, che tra la realtà e l'*altro mondo* potrebbe cercare l'unica consolazione nell'amore – come i personaggi ovidiani – ma, come è noto, al mostro l'amore sarà negato dal suo stesso creatore.

Basandoci sulla scrittura del *journal*, Shelley leggeva quindi Ovidio nella versione di Georges Sandy: *Ovid's Metamorphosis Englished* del 1632. Secondo Liveley, il dato retorico, lirico-compositivo e, in certi termini, *politico* de *Le Metamorfosi* è risultato fondamentale nella costruzione

²⁴ Shelley già nelle note di *Queen Mab* inserisce un riferimento al lato rivoluzionario di Prometeo (*ibidem*); "The brief summary by Horace (65-8 B.C.) was quoted in Latin by Shelley as part of his note to Queen Mab VIII.211-212: 'Iapetus' daring son by impious craft brought fire to the tribes of men. After fire was stolen from its home in heaven, wasting disease and a new throng of fevers fell upon the earth, and the doom of death, that before had been slow and distant, quickened its pace' (Odes and Epodes I.iii.25-33)" (728).

della narrativa di Mary Shelley. E si suppone, inoltre, che la Shelley potesse essere entrata in contatto con i *tableaux* presenti nell'edizione di Sandy, in cui si trovano illustrati gli episodi ovidiani più rilevanti (2019, 38). Descrivendo la scena prometeica, Liveley nota infatti una rilevante somiglianza tra l'immagine del *tableau* e la prima descrizione del mostro offerta dall'autrice (41).

Tuttavia, per un confronto completo sull'elaborazione del mito da parte dei due Shelley, con *Frankenstein* il lettore si trova a confrontarsi con una forma di *abbassamento* rispetto alle scritture di Percy e di Byron: una *parodia* del racconto archetipico, la cui eredità ironica, nel caso di *Frankenstein*, si prolunga fino al modernismo e al post-moderno.²⁵

Il genere *gotico* è, in questi termini, una forma letteraria *moderna* in grado di metaforizzare il reale e, quindi, di essere comprensibile da tutti e adatta a ogni pubblico: una facilità di lettura che la confinerà a lungo nell'ambito della letteratura di evasione.²⁶ Proprio *The Author's Introduction* dell'edizione del 1831, per mano di Mary Shelley (la prima edizione aveva conosciuto una prefazione di Percy), dimostra la partecipazione dell'autrice al gioco dell'ironia. L'autrice racconta il sogno da cui avrebbe derivato l'immagine del Doctor Viktor Frankenstein e scrive:

I saw – with shut eyes, but acute mental vision – I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together [...]. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world. (Shelley M. 1992, 9)

“To mock the stupendous mechanism”, in italiano “parodiare” (Reim 1987, 9), è un'espressione che svela quale fosse l'intenzione di Mary nella ripresa del racconto prometeico: “scimmiettare” l'attività del creatore.

In *Frankenstein*, due elementi vengono frequentemente richiamati all'attenzione del lettore: poesia e scienza. Nel desiderio di superare le frontiere tra Sud e Nord, nel sogno di attraversare quelle tra Ovest ed Est, e nello spasmodico tentativo di superare i confini dell'umano, i personaggi rispettivamente di Walton, Clerval e Frankenstein sono tutti personaggi simbolo della condanna per una forma di ricerca del sapere sfrenata e senza compromessi, una sorta di *hybris* faustiana. Nella *Prefazione* di Percy Shelley al romanzo, si trova scritto: “my chief concern [...] has been limited to the avoiding the enervating effects of the novels of the present day, and to the exhibition of the amiableness of domestic affection, and the excellence of universal virtue” (Shelley P.B. 1992, 12). La “domestic affection”²⁷ e l’“universal virtue” rappresentano lo scopo dei personaggi di Mary Shelley, da cui tuttavia si allontanano inevitabilmente. La loro tensione verso la scoperta, il loro desiderio faustiano, li allontana dall'affetto domestico, da un senso di *brotherhood* che proprio la stagione delle rivoluzioni aveva invece reso fulcro essenziale dell'agenda politica europea.

Il forte desiderio di Walton di trovare un amico con cui condividere le proprie scoperte viene soddisfatto dall'incontro, a inizio romanzo, con Viktor Frankenstein, perso tra i ghiacci nella sua caccia al mostro. L'incontro tra queste due anime ugualmente sensibili ha un effetto profondo sulla vita di Richard Walton, nel momento in cui il racconto terrifico dello scienziato lo salverà dal perdersi nella ricerca dell’“eternal light” (Shelley M. 1992, 15, I, Letter i) dei poli. Alla morte di Frankenstein, Walton e la ciurma torneranno indietro, fallendo, ma diretti verso una forma più pura di felicità domestica.

²⁵ Il notissimo film di Mel Brooks *Frankenstein Junior* (1974), così come le molte riscritture dell'opera di Shelley, ne provano le varie potenzialità di ricezione.

²⁶ Il saggio di Moretti conclude così, con una frase diventata paradigmatica: “Altro che evasione” (1978, 103).

²⁷ Anche Moretti considera questo aspetto nella propria analisi (83).

Come si può riscontrare nelle prime pagine del romanzo:

I have no friend, Margaret: when I am glowing with enthusiasm of success, there will be none to participate my joy; if I am assailed by disappointment, no one will endeavour to sustain me in dejection. [...]. Now I am twenty-eight and am in reality more illiterate than many schoolboys of fifteen. It is true that I have thought more, and that my day dreams are more extended and magnificent, but they want (as the painters call it) *keeping*²⁸; and I greatly need a friend who would have sense enough not to despise me as romantic, and affection enough for me to endeavour to regulate my mind. (19-20, I, Letter ii)

Un confronto con un amico condurrebbe, secondo Walton, a una proporzionata *percezione* degli eventi, a un'adeguata e *giusta* interpretazione del racconto. Così, una dimensione morale, a cui la stessa *Preface* di Percy fa riferimento, di eco richardsoniana e, soprattutto, godwiniana, entra nel romanzo e si intreccia con molti altri elementi della narrazione: tra tutti, il problema della giustizia.²⁹ Nel momento in cui, dopo la maldestra nascita del mostro “on a dreary night of November”,³⁰ la creatura si presenta davanti al suo creatore e il creatore la respinge in una forma di “disappunto estetico”, in “un’intensa paura del brutto, dell’imprevedibile, del dirompente” (cfr. Reim 1987, 9), per cui sarà poi costretta a vagare sola nell’ignoranza degli affetti e della felicità. Viene così provato da Mary Shelley quanto dichiarato in *Political Justice*: l’uomo non è *ab origine* malvagio. Nelle parole di Godwin: “la funzione negativa del governo si giustifica entro l’ambito della patologia antropologica, scaturisce cioè dal riconoscimento di una persistenza dell’imperfezione umana, anche se ‘l’uomo non è originariamente vizioso’ ” (Berti 1998, 38). L’umanità è dunque perfettibile, attraverso una “buona educazione sociale”, ma è anche “neutra” dal punto di vista della morale. Così il mostro, formato dall’unione di cuori, carni e corpi della “peggiore” umanità, ovvero di assassini, ladri e giustiziati, è tuttavia *buono* nel momento in cui viene alla vita e, come racconterà lui stesso al suo creatore, eccitato dalle bellezze della natura. Venuto alla luce, troverà se stesso anche grazie alla scoperta e al riconoscimento nelle lettere: “But *Paradise Lost* excited different and far deeper emotions. I read it, as I had read the other volumes which had fallen into my hands, as a true history” (132).

Il mostro nasce *genuino, buono, ingenuo*, ma una delle sue prime espressioni di volontà sarà quella di auto-riconoscersi nel primo *ribelle* della storia.³¹

2. *Il mostro anarchico*

In conclusione, si può in definitiva affermare che l’opera di Mary Shelley nasconda un profondo, irrinunciabile, sostrato politico? Probabilmente sì. Più complesso è individuare nel romanzo una progettualità vicina alle istanze del pensiero anarchico.

Per rispondere a queste domande si intende fare riferimento a un noto articolo di Franco Moretti “Dialettica della paura” (1978), comparso nella *issue* numero 2 della rivista *Calibano*,

²⁸ Nel significato di “senso delle giuste proporzioni”.

²⁹ Sul rapporto etica e politica nel pensiero anarchico cfr. Ragona 2013, 12: “Inoltre, la secolarizzazione della politica significa anche separazione tra la sfera privata (oggetto di giudizio morale) e la sfera pubblica (oggetto di giudizio politico): ma tale separazione non poteva essere accettata tranquillamente da una dottrina, quella anarchica, che pur radicata nella modernità non intendeva rinunciare a un’etica che, attraverso la trasformazione (rivoluzionaria, per lo più, ma non solo), si propone sempre il ricongiungimento di morale e politica, essenzialmente con l’integrazione dell’una nell’altra”.

³⁰ Mary informa il lettore nella sua Introduzione che queste sono le prime parole da cui ha avviato la scrittura del romanzo (1992, 9-10).

³¹ Per un inquadramento critico della rilevanza del *riconoscimento* in letteratura, vedi Boitani, 2014.

intitolata *Il nuovo e il sempre uguale. Sulle forme letterarie di massa*. Lo scritto, tradotto in inglese per il volume *Signs Taken for Wonders* (1983) e poi confluito nella raccolta di saggi dedicata alla sociologia delle forme letterarie:³² *Segni e stili del moderno* (1987), analizza *Frankenstein* e *Dracula* secondo una forma puntuale di critica sociologica e marxista. Una critica “pratica” – come Moretti l’aveva definita altrove³³ – che indaga nello “specifico” letterario la forma sociale della letteratura. L’intento di *Dialettica della paura* è quello di proporre una critica che si riveli efficace nel decostruire gli aspetti *interni* al testo, le leggi interne di uno specifico genere letterario, per una migliore lettura di un preciso momento della storia delle idee e di una precisa cultura, in quanto migliore comprensione delle forme sociali.³⁴

Questo numero di *Calibano*, completamente dedicato all’analisi sociologica della letteratura di massa, è strutturato su tre linee interpretative: la prima, dedicata alla letteratura del terrore, affronta l’effetto della *paura* come strumento di creazione di una *falsa coscienza*, in quanto “la paura genera impotenza, e abitua a rinunciare a ogni responsabilità, a mettersi ciecamente nelle mani degli altri” (Moretti 1978, 39); la seconda direzione critica affronta il genere poliziesco come prodotto dell’immagine tentacolare della vita metropolitana, dove lettore e narratore emergono impotenti “nella lotta tra l’individualità patologica del delinquente e la razionalità astratta del detective”, risultando, così, stupidi, inutili, e quindi destinati a rassegnarsi al fatto che il detective lavori per noi, per la comunità (40); la terza, infine, elabora le radici storiche della fantascienza, la cui disanima consiste nel vedere il narratore come colui che deve rassicurare il lettore sul fatto che nel futuro “continueranno a vigere le nostre stesse categorie ideologiche e narrative”, ovvero: la società occidentale ricercherà sempre l’amore, l’amicizia e la famiglia. La fantascienza è allora “la forma letteraria di massa più esplicitamente conservatrice, stabilizzatrice: [...] chiede allo *sviluppo* tecnologico di lasciare *immutati* i rapporti sociali esistenti” (42).

Il punto di partenza di *Calibano* è quello di considerare la letteratura di massa come un “grande sistema metaforico” (*ibidem*), da cui si deriva che la critica non può limitarsi a:

strappare la ‘maschera’ alla letteratura di massa: deve anche riconoscere che questa maschera è vista, da chi legge, come volto assolutamente normale. Che il lettore di Conan Doyle, Wells o Stoker assimila atteggiamenti profondi sul monopolio, l’imperialismo o la libera concorrenza credendo di aver a che fare semplicemente con vampiri, assassini e marziani. Meglio: quegli atteggiamenti e quelle idee riescono a imporsi *proprio perché egli non ne sospetta l’esistenza*; come, specularmente, non sospetta nulla l’autore che li divulga. La loro è una coscienza, una cultura, che si basa sull’inconsapevolezza, e la perpetua [*sic*]. (*Ibidem*)

Una lettura, questa, che può lasciare perplessi riguardo alla dimensione politica e conflittuale dell’opera di Mary Shelley. *Frankenstein*, considerato fin dai suoi esordi il frutto di una *godwinian school*, lasciava i lettori dell’*upper class* particolarmente “uneasy” (Baldick 2001, 23-26) nei confronti di un’opera in cui “property, comfort, reason, taste, political order and religious orthodoxy” (24) sono tutti elementi chiamati in causa. L’operazione di Moretti, come risulterà poi dall’inserimento dell’articolo nelle successive raccolte di saggi citate, è d’altronde più complessa. L’autore ha sostenuto che i testi letterari sono da vedersi come “historical products organized according to rhetorical criteria” (Moretti 1988, 2) e che il principale problema della critica:

³² Per una ricostruzione dei diversi indirizzi teorici dell’intera opera critica di Moretti, vedi il recente volume De Cristofaro e Ercolino 2021.

³³ “una critica pratica, quindi marxista [...]” (Moretti 1975, 37).

³⁴ Per le recenti ricerche di Moretti sull’introduzione del metodo quantitativo nelle scienze umane e, specificamente, nella teoria della letteratura, vedi Moretti 2000 poi confluito in Moretti 2015 e 2022.

is to do justice to both aspects of its objects: to work out a system of concepts which are both historiographic and rhetorical. These would enable one to perform a dual operation: to slice into segments the diachronic continuum constituted by the whole set of literary texts (the strictly historical task), but to slice it according to formal criteria pertaining to *that* continuum and not others (the strictly rhetorical task). (*Ibidem*)³⁵

Lo scopo è quello di non cadere in una forma di “*Zeitgeist* fallacy” (Moretti 1988, 25) una generalizzazione che arriva, secondo Remo Ceserani, “a dire che la letteratura gotica è sorta dalla rivoluzione industriale” (1996, 103). Un atteggiamento critico, questo, che risulta “troppo facile” rispetto a un metodo che preveda di “trovare connessioni tra i procedimenti formali e retorici usati nella produzione di testi letterari di un certo periodo e i procedimenti epistemologici disponibili nello stesso periodo” (*ibidem*). Non è criticamente valido affermare che Londra e Parigi cambiano il loro volto e così lo fa il romanzo. L’indagine critica, in linea con gli studi culturali, deve concentrarsi sulla ricerca di specifiche costruzioni retoriche e sull’analisi dell’elevato o ridotto tasso di *metaforizzazione* della realtà.

In *Dialettica*, Moretti ha notato come il terrore della civiltà borghese possa riassumersi nei nomi di *Frankenstein* e *Dracula*, nati entrambi sul lago di Ginevra nel 1816. A differenza dei mostri del passato, tuttavia, per Moretti, quelli moderni fanno paura perché “*dinamici, totalizzanti*” (1978, 78), in quanto “minacciano di *vivere* per sempre, e di conquistare il mondo; per questo non si può non ucciderli” (79). Il mostro, nel caso di *Frankenstein*, diviene via via più accostabile a un particolare soggetto politico della storia della modernità: il proletariato. A entrambi, secondo Moretti, “viene negato un nome e un’individualità”. Come il proletariato, il mostro è “una creatura *collettiva e artificiale*”,³⁶ il cui rapporto con *Frankenstein* ripropone perfettamente il tipo di relazione che intercorre tra lavoro salariato e capitale (*ibidem*).

La paura dello scienziato è che il mostro, come il Calibano shakespeariano, abbia una sua *discendenza* e proprio l’espressione “razza diabolica”, utilizzata da *Frankenstein* per descrivere il proprio operato, rappresenta “uno dei nuclei più retri di dell’ideologia di Mary Shelley” (80), poiché il prodotto della scienza mostruosa viene fatto rientrare dall’autrice, nel momento in cui si riferisce alla *razza* del mostro, “nel regno della Natura e dell’immutabile” (*ibidem*). Pertanto, nei confronti del mostro della modernità, in un rimpianto delle leggi feudali attraverso cui l’individuo viene sempre riconfinato nel proprio ruolo sociale stabilito, si presenta una problematica di rapporto armonico e di integrazione estetica con la realtà; si comprende, allora, secondo Moretti, attraverso il racconto di Viktor *Frankenstein*, quanto “fu difficile, per le classi dominanti, rassegnarsi all’idea che gli uomini sono – o dovrebbero essere – uguali” (81).

Moretti conclude che il messaggio finale della storia è racchiuso nella riunificazione di Walton con la sorella, in una ritrovata felicità familiare che, secondo il critico, va interpretata come una *nostalgia del mondo feudale*, in quanto i processi di produzione, in Mary Shelley, non hanno valore di per se stessi, ma “devono essere subordinati al mantenimento della solidità morale e materiale della famiglia” (84).

³⁵ Moretti dichiara comunque che molti dei saggi affrontati in questa raccolta, eccedono quanto può essere racchiuso nell’introduzione: “Over the past years I have changed my opinion on various questions. In a couple of cases, which I shall mention explicitly, I now think that I was wrong. Overall, though, I would say that I have mainly radicalized and generalized a number of intuitions scattered here and there in my earlier work. It may be that they have thereby gained in clarity and explanatory power, or it may be that they have lost what was good in their original formulation” (1988, 2).

³⁶ “Come al proletariato, al mostro viene negato un nome e una individualità: è il mostro-di-Frankenstein, appartiene interamente al suo creatore (così come, secondo alcuni, si può parlare di operaio-Fiat). Come il proletariato, è una creatura *collettiva e artificiale*” (Moretti 1978, 79).

Il desiderio di Shelley, come sarà anche per Stoker, secondo *Dialettica*, è quello di *esorcizzare* il dramma del capitalismo, il male che la struttura sociale della modernità si porta con sé, esattamente come in una *favola*. Nel finale del romanzo, quando la creatura scompare e il suo creatore muore, in scena rimane soltanto Walton che, riportando il racconto alla sorella, si serve di parole eteree, che avvicinano sempre più il fatto all'*immaginario* (*ibidem*). Il lettore dovrebbe concluderne che “il capitalismo è un sogno. Un brutto sogno, ma pur sempre un sogno” (*ibidem*). Nella letteratura gotica, il procedimento narrativo prevede infatti che a provare terrore non sia il *lettore*, ma il *protagonista*, così che la paura continui ad apparire come un episodio di crisi all'interno dei confini del testo e che al caso subentri l'ordine, “allo shock la riflessione” (102).

Frankenstein, per Moretti, scatenando terrore soltanto sul suo protagonista, permette una forma di riflessione nel lettore, che in *Dracula* – “il vero capolavoro della letteratura del terrore” (*ibidem*) – non sarà più possibile:

E così, pretendendo di salvare la ragione, minacciata da forze oscure, la letteratura del terrore non fa che asservirla più saldamente: la restaurazione di un ordine logico coincide con l'adesione, inconsapevole irrazionale, a un sistema di valori su cui non si ammette discussione. Pretendendo di salvare l'individuo, essa in effetti lo annulla: presenta la società – l'idillio feudale di Frankenstein come l'Inghilterra vittoriana di Dracula – come una grande corporazione: chi ne infrange i vincoli è perduto. Pensare con la propria testa, seguire i propri interessi: questi i veri pericoli che la letteratura del terrore vuole scongiurare. Illiberale in senso profondo, rispecchia e promuove l'aspirazione a una società integrata, a un capitalismo che sappia essere 'organico': il mostro e il vampiro fanno sempre la loro comparsa in periodi di crisi sociale: per sanarla. Questa è la letteratura dei rapporti dialettici: in cui gli opposti, invece di separarsi ed entrare in conflitto, esistono l'uno in funzione dell'altro, si rafforzano a vicenda. Tale, secondo Marx, il rapporto tra capitale e lavoro salariato. Tale, secondo Freud, quello tra Super-io e inconscio. Tale, secondo Stendhal, il legame tra l'innamorato il suo amore malato. tale rapporto che stringe Frankenstein al mostro e Lucy a Dracula. Tale infine il legame tra il fruitore e la letteratura del terrore. Quanto più un'opera fa paura, tanto meglio fa stare. Quanto più umilia, tanto più esalta. Quanto più nasconde, tanto più illude di rivelare. È una paura di cui si ha bisogno: il prezzo per adeguarsi felicemente ad un corpo sociale che si basa sull'irrazionalità e la minaccia. Altro che evasione. (103)³⁷

Una teoria illuminante, questa, che, tuttavia, da un lato libera la letteratura di massa da molti pregiudizi, ma, dall'altro, svela alcune note stridenti nell'ottica di una ricostruzione del dato *politico* dell'opera di Mary Shelley. Il gotico, prima di entrare materialmente – e modificare ed essere modificato – dalla produzione letteraria vittoriana, segna, con Mary Shelley, ma anche con Radcliffe e, in certi termini, Scott,³⁸ un preciso momento dell'estetica romantica e dell'elaborazione teorico-politica dell'eredità razionalista del Settecento europeo.

L'interpretazione di Moretti sottrae il romanzo di Shelley alla cultura politica radicale con cui l'autrice era entrata in contatto. E sebbene analisi filologica e critica comparata non debbano necessariamente incontrarsi, è ugualmente urgente restituire *Frankenstein* alla sua dimensione più profondamente anarchica e radicale. Secolarizzazione e anarchismo sono infatti due prodotti della modernità di eredità illuminista che si accompagnano nella storia della cultura;³⁹ da un lato, la

³⁷ Moretti qui realizza un'operazione simile a quella che molta critica europea aveva realizzato nei confronti, ad esempio, dei film del *macartismo*. Vedi Selverstone 2010.

³⁸ Walter Scott era interessato al gotico e lo apprezzava, il suo medievalismo ogni tanto raggiunge delle tinte gotiche. Cfr. Hindle 1992, xiii.

³⁹ Ragona individua tre ragioni principali per cui l'anarchismo è inerentemente connesso nell'universo politico e ideale della modernità: “s'inscrive a giusto titolo nell'universo politico e ideale della modernità”: 1. “segue con piglio critico il processo di affermazione e di consolidamento dello Stato”, 2. “appartiene a pieno titolo alla modernità

secolarizzazione comporta un avanzamento nella concezione del rapporto tra “uomo e cosmo”, dall’altro, “sul piano strettamente politico, la secolarizzazione significa separazione tra politica e morale” (Ragona 2013, 12). L’anarchismo, filtro di indagine di questa ricerca, caratterizza, nella storia della secolarizzazione, la nascita di “un’altra politica”, con Berti: “un’assunzione in chiave etica della politica” (1998, 23).

L’idea godwiniana dell’intrinseca *bontà* umana è quanto conferisce dignità, epicità e statura tragica alle parole del mostro, la cui esistenza metaforica si perpetua fino al Novecento e oltre.⁴⁰ Come i *villains* shakespeariani e il *Satan* miltoniano, la creatura di Frankenstein è degna di una propria versione del racconto, di avere voce nella grande narrativa degli scienziati e dei sapienti ricercatori faustiani. Il desiderio finale di un *idillio*, di un ritorno all’ordine, non è dettato dall’esorcizzazione borghese dell’abbruttimento del proletariato, bensì da una felice prospettiva futura di unificazione tra sfera politica e sfera civile, in quanto – lo ripetiamo – se l’anarchismo rappresenta uno dei risultati raggiunti nel lungo processo di secolarizzazione della modernità, lo fa in qualità di “elemento negativo, che punta a una nuova tavola dei valori – inconcepibile senza la separazione tra società politica e società civile, intendendo riassorbirle in una sintesi più avanzata –, che sente la responsabilità storica non verso il passato, bensì nei confronti dell’avvenire” (Ragona 2013, 13). Il finale di *Frankenstein* simboleggia allora un rifiuto dell’autorità in senso assoluto, una tensione verso forme di socialismo utopico dalla costante vocazione artistica.

Un noto utopista, che dichiarò di essere stato profondamente ispirato dalla lettura di *Political Justice*, è Robert Owen: alfiere del riformismo, speranzoso di poter realizzare dentro il sistema capitalistico miglioramenti sociali, attraverso un’educazione libera e razionale. Owen apparteneva a quell’insieme di prime correnti socialiste, che “dell’utopismo rinascimentale [...] conservavano la fiducia della perfettibilità dell’uomo, considerato naturalmente buono, confidando, con spunto talvolta elitario, nelle virtù dell’educazione [...]” (Ragona 2010, 442). Una lettura in chiave utopica del socialismo, questa, che verrà ampiamente ridimensionata. Nella storiografia di questa dottrina politica, l’adesione di Marx ed Engels al socialismo è l’azione che sancisce “il passaggio ‘dall’utopia alla scienza’”, e contribuisce a un progressivo allontanamento dalla dimensione utopica del socialismo, in favore della sua versione “scientifica”. L’opera di Marx ed Engels fu infatti fondamentale “sia nell’analisi, sia nell’organizzazione. Essi chiarirono che la nozione di sfruttamento non era soltanto moralmente inaccettabile, ma anche scientificamente verificabile: il suo segreto risiedeva nel plusvalore” (*ibidem*).

Concludendo, l’opera di Mary Shelley, di molti anni precedente a questo stesso dibattito, fa del mostro un soggetto *politico*, oltre che metaforico e letterario, e predilige l’utopia alla scienza. Quasi *roman à thèse*, il romanzo presenta una personale e distintiva idea di conflitto e di ribellione, così come riflette sui limiti e le potenzialità di una specifica dottrina politica. Le controversie ideologiche messe in atto dal sostrato gotico del *Frankenstein* shelleyano dimostrano una chiamata empirica alla produzione letteraria, di cui si è cercato di illuminare sin qui la rilevanza. Da un lato, si è infatti tentato di dimostrare come la dimensione utopica delle prime forme di socialismo, la pulsione anarchica insita nell’opera di William Godwin e il senso

per via del valore che conferisce all’individuo”, 3. “lo sviluppo dell’anarchismo risulta strettamente collegato al tema della secolarizzazione” (2013, 11).

⁴⁰ La metafora della creazione in *Frankenstein*, così come i diversi elementi metaforici presenti nel romanzo, hanno continuato a esercitare grande potere anche sull’immaginario contemporaneo. Basti pensare alla recente produzione gotica post coloniale, alla produzione *gender* contemporanea e alla fantascientifica femminile nell’ambito della produzione dell’*Afrofuturism*, così come a molte altre produzioni indipendenti. Alcuni esempi recenti di grande successo sono Saadawi 2015 e Winterson 2019. Vedi anche Ackroyd 2008.

rivoluzionario della poetica di Percy Shelley, siano tutti elementi che costituiscono uno sfondo sfaccettato della scrittura di Mary Shelley e, dall'altro, si è tentato di evidenziare l'importanza che nell'estetica romantica ha avuto l'interpretazione shelleyana del genere gotico, tanto da moltiplicarne le sfumature di complessità e aumentarne le capacità polifoniche che, d'altronde, la tradizione del romanzo settecentesco e ottocentesco rimanda al Novecento.

Riferimenti bibliografici

- Ackroyd, Peter. 2008. *The Casebook of Victor Frankenstein: A Novel*. London: Penguin Random House.
- Adamo, Pietro. 2017. *William Godwin e la società libera. Da dove viene l'idea di anarchia*. Torino: Biblioteca Universitaria Claudiana.
- Apel, Johann A., Heinrich Clauren, Jean-Baptiste B. Eyriès et al. 2016. *Fantasmagoriana*, a cura di Fabio Camilletti. Roma: Nuova Delphi.
- Baldick, Chris. 2001. In *Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, And Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- Barker, Gerard A. 1993. "Studies in the Novel". *The Narrative Mode of 'Caleb Williams': Problems and Resolutions*. *Signs* vol. 25, no. 1: 1-15.
- Barrett, Dorothea. 1996. "Romanticismo e antiromanticismo nella narrativa femminile". In *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. 2, a cura di Franco Marengo. 4 voll. 498-521. Milano: UTET.
- Berti, Giampietro N. 1998. *Il pensiero anarchico. Dal Settecento al Novecento*. Manduria-Bari-Roma: Piero Lacaita Editore.
- . 2015 [1994]. *Un'idea esagerata di libertà. Introduzione al pensiero anarchico*. Milano: Eleuthéra.
- Bloom, Harold. 2011. *The Romantics Poets*. New York: Bloom's Modern Critical Views.
- Boitani, Piero. 2014. *Riconoscere è un dio*. Torino: Einaudi.
- Botting, Fred. 2012. "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture". In *The New Companion to the Gothic*, edited by David Punter, 13-24. Oxford: Blackwell.
- . *Gothic*. 1996. London: Routledge.
- Bravo, Gian Mario. 1971. *Gli anarchici*. Torino: UTET.
- Burke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited, with an introduction and notes by Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press.
- Calvino, Italo. 2015. "Introduzione: Gli indistinti confini". In *Ovidio, Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Roma: il Mulino.
- . 2013. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Clemit, Pamela. 2009. "Introduction". In *William Godwin, The Adventures of Caleb Williams*, vii-xxxiv. Oxford: Oxford University Press.
- Codello, Francesco. 2009. *Nè obbedire, nè comandare*. Milano: Eleuthéra.
- Crook, Nora. 2012. "Mary Shelley, Author of *Frankenstein*". In *The New Companion to the Gothic*, edited by David Punter, 110-22. Oxford: Blackwell.
- Davison, Carol M. 2010. *History of the Gothic: Gothic Literature 1764-1824*. Chicago: Chicago University Press.
- De Cristofaro, Francesco, e Stefano Ercolino. 2021. *Critica sperimentale. Franco Moretti e la letteratura*, Roma: Carocci.
- Faxneld, Per. 2017. *Satanic Feminism. Lucifer As the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Finn, Mike. 2021. *Debating Anarchism. A History of Action, Ideas and Movements*. London-New York-Dublin: Bloomsbury Academic.
- Foucault, Michel. 1986. "Of other spaces". *Diacritics* vol. 16, no. 1: 22-27.
- Goodwin, Albert. 1979. *The Friends of Liberty. The English Democratic Movement in the Age of the French Revolution*. London: Hutchinson.
- Godwin, William. 1976. *An Enquiry Concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*. London: Penguin Books.

- . 1990. *La giustizia politica*, a cura e traduzione di Mauro Cotone. Sambuceto: Trimestre.
- . 2009. *The adventures of Caleb Williams*. Oxford: Oxford University Press.
- Gorlier, Claudio. 1964. "Introduzione". In Samuel T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, traduzione di Beppe Fenoglio. Torino: Einaudi.
- Graham, Robert. 2005. *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas*. Chicago: Black Rose Books. 3 vols.
- Hindle, Maurice. 1992. "Introduction". In Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, vii-xlviii. London: Penguin Books.
- Jones, Frederick L. (ed). 1964. *The Letters of Percy Bysshe Shelley. Shelley in England*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, translated by Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Liveley, Genevieve. 2019. "Patchwork Paratexts and Montrouous Metapoetics; 'M reads Ovid' ". In *Frankenstein and Its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*, edited by Jesse Weiner, Benjamin E. Stevens, and Brett M. Rogers, 25-41. London: Bloomsbury Collection.
- Lombardi, Chiara. 2018. *La passione e l'assenza. Forme del mito in poesia da Shakespeare a Rilke*. Torino: Academia University Press.
- Löwy, Michael, e Robert Sayre. 2017. *Rivolta e malinconia: il romanticismo contro la modernità*, traduzione di Margherita Botto. Vicenza: Neri Pozza.
- Magri, Tito. 1978. "Introduzione". In Thomas Paine, *I diritti dell'uomo*, a cura di Tito Magri, 7-69. Roma: Editori Riuniti.
- Marenco, Franco (a cura di). 1996. *Storia della civiltà letteraria inglese*. Milano: UTET.
- (a cura di). 2019. *William Shakespeare. Tutte le opere*, vol. 1, *Le tragedie*. Milano: Bompiani.
- Marshall, Peter H. 2019. *Demanding the Impossible. A History of Anarchism*. Oakland: PM Press.
- Milton, John. 2005. *Paradise Lost*, edited by Philip Pullman. Oxford: Oxford University Press.
- Moretti, Franco. 1975. *Interpretazioni di Eliot*. Roma: Savelli.
- . 1978. "Dialettica della paura". *Calibano*, no. 2: 77-104.
- . 1978. *Segni e stili del moderno*. Torino: Einaudi.
- . 1988. *Signs taken for Wonders*, translated by Susan Fischer, David Forgacs and Davis Miller. London-New York: Verso.
- Moretti, Franco. 2000. "Conjectures on World Literature". *New Left Review*. <<https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>> (10/2022).
- Muzzioli, Francesco. 2015 [1994]. *Le teorie della critica letteraria*. Roma: Carocci.
- Novak, Maximilian E. 1981. "'Appearances of Truth': The Literature of crime as a Narrative System (1660-1841)". *The Yearbook of English Studies* vol. 11: 29-48.
- Ovidio. 2015. *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi.
- Perazzini, Federica. 2003. *Il Gotico 'a distanza': nuove prospettive nello studio dell'evoluzione dei generi del romanzo*. Aprilia: Nova Logos. <<https://iris.uniroma1.it/retrieve/handle/11573/918826/325018/IlGoticoaDistanza.pdf>> (10/2022).
- Philip, Mark. 2021. "William Godwin". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta. <<https://plato.stanford.edu/entries/godwin/>> (10/2022).
- Pollin, Burton R. 1965. "Philosophical and Literary Sources of *Frankenstein*". *Comparative literature* vol. 17, no. 2: 97-108. doi: 10.2307/1769997.
- Punter, David. 1980. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1756 to the Present Day*. London: Longman.
- Ragona, Gianfranco. 2010. *Socialismo, Gli "ismi" della politica, 52 voci per ascoltare il presente*, a cura di Angelo D'Orsi. Roma: Viella.
- Reim, Riccardo (a cura di). 1987. "Introduzione". In Mary Shelley, *Frankenstein*, traduzione di Paolo Bussagli. Roma: Newton.
- Reno, Seth T. 2013. "The Violence of Form in Shelley's 'Mask of Anarchy' ". *Keats-Shelley Journal* vol. 62: 80-98.
- Rella, Franco. 2006. *L'estetica del romanticismo*. Roma: Donzelli.

- . 2013. *Anarchismo. Le idee e il movimento*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Saadawi, Ahmed. 2015. *Frankenstein a Baghdad*. Traduzione di Barbara Teresi. Roma: Edizioni e/o.
- Silverstone, Marc. 2010. "A Literature So Immense: The Historiography of Anticommunism". *OAH Magazine of History* vol. 24, no. 4: 7-11.
- Shelley, Mary. 1987. *Frankenstein*, a cura di Riccardo Reim, traduzione di Paolo Bussagli. Roma: Newton Compton Editori.
- . 1992. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books.
- . 1992 [1818]. "Author's Introduction". In Mary Shelley, *Frankenstein*, 5-10. London: Penguin Books.
- Shelley, Percy B. 2006. *Selected Poems and Prose*, edited by Jack Donovan and Cian Duffy. London: Penguin Books.
- . 1992 [1818]. "Preface". In Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books.
- Skey, Malcolm. 1984. *Il romanzo gotico. Guida alla lettura e bibliografia ragionata*. Roma-Napoli: Theoria.
- Thomas, Richard G. 2019. *William Godwin. A Political Life*. London: Pluto Press.
- Todd, Janet. 2000. *Mary Wollstonecraft: A Revolutionary Life*. New York: Columbia University Press.
- Thompson, Edward P. 1980 [1963]. *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Vernant, Jean-Pierre. 2014. *L'universo, gli dèi, gli uomini*, traduzione di Irene Babboni. Torino: Einaudi.
- Vincent, Patrick. 2007. " 'This Wretched Mockery of Justice': Mary Shelley's *Frankenstein* and Geneva". *European Romantic Review* vol. 18, no. 5: 645-61.
- Weiner, Jesse, Benjamin E. Stevens, and Brett M. Rogers. 2018. *Frankenstein and Its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*. London-New York: Bloomsbury Academic.
- Wilkinson, Lancelot P. 1955. *Ovid recalled*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winterson, Jeanette. 2019. *Frankissstein: A Love Story*. London: Jonathan Cape.
- Woodcock, George. 1962. *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements*. New York: World Publishing.
- Zillman, Lawrence J. 1959. *Shelley's Prometheus Unbound: A Variorum Edition*. Seattle: University of Washington Press.



Citation: N. Caputo (2022) Con occhi britannici. Mary Shelley, Felicia Hemans e i moti rivoluzionari italiani del 1820-21. *Lea* 11: pp. 61-78. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13881>.

Copyright: © 2022 N. Caputo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Con occhi britannici Mary Shelley, Felicia Hemans e i moti rivoluzionari italiani del 1820-21

Nicoletta Caputo

Università degli Studi di Pisa (<nicoletta.caputo@unipi.it>)

Abstract

Mary Shelley and Felicia Hemans are two basically contemporary authors who differ in many respects. Despite their remarkable differences, their literary production shows interesting analogies that refer to unexpectedly similar ideological and political positions. Crucial, in this respect, is the intellectual and emotional involvement with the Italian cause highlighted by the three works that are the subject of this article: Shelley's "A Tale of the Passions" and Hemans's "The Death of Conradin" and *The Vespers of Palermo*. Besides sharing themes and sources, all these texts similarly oppose the male logic of conquering at all costs that has remained dominant throughout history.

Keywords: Despotism, Felicia Hemans, Feminine in History, Italian Independence, Mary Shelley

Mary Shelley e Felicia Hemans sono due autrici quasi coetanee, ma diverse sotto molti punti di vista. Hemans, nata nel 1793, passò tutta la vita nella provincia britannica, mentre Shelley, di quattro anni più giovane, fu un'instancabile viaggiatrice, trascorse periodi anche molto lunghi all'estero e, soprattutto negli anni del soggiorno italiano, condusse una vita nomadica.¹ Inoltre, mentre Hemans fu animata da un forte spirito religioso che trovò voce in molti suoi scritti, primo fra tutti *The Sceptic* (1820), un poemetto di 550 versi che l'autrice definì "a picture of the dangers resulting to public and private virtue and happiness, from the doctrines of Infidelity" (Feldman 1997, 156), Shelley si legò a un ateo professore e mantenne, per gran parte della sua esistenza, un atteggiamento piuttosto distaccato nei confronti della religione, quantomeno quella convenzionale.² Anche la

¹ Mete dei suoi viaggi furono la Svizzera, l'Italia, la Francia e la Germania. In Italia si trattenne dal 1818 al 1823.

² Alla fine del 1821, mentre si trovava a Pisa, Mary Shelley cominciò a frequentare piuttosto assiduamente la chiesa, ma, a giudicare da quanto scrisse

popolarità di cui le due autrici godettero in vita fu oltremodo diversa. Infatti, mentre i lavori di Mary Shelley, a parte il celeberrimo *Frankenstein*, suo romanzo d'esordio, furono molto poco noti, Felicia Hemans vendette quasi 18.000 volumi, superando di gran lunga la maggior parte dei suoi contemporanei uomini.³

Nonostante le differenze manifeste, la loro produzione letteraria mostra interessanti punti di contatto che rimandano a posizioni ideologiche e politiche insospettabilmente simili. Cruciale, fra questi, è il coinvolgimento, intellettuale ed emotivo, nei confronti della causa italiana evidenziato dai tre lavori oggetto della mia discussione: "A Tale of the Passions", un racconto di Mary Shelley pubblicato nel 1823 sul secondo numero del *Liberal*, il periodico concepito da Percy Shelley, George G. Byron e Leigh Hunt durante il loro soggiorno a Pisa; il poemetto "The Death of Conradin" di Felicia Hemans, inserito nella raccolta *Tales and Historic Scenes, in Verse*, uscita nel 1819, e quello che possiamo considerare il suo sequel, la tragedia in versi *The Vespers of Palermo*, messa in scena (per una sola sera) al Covent Garden e pubblicata nel 1823. In tutti e tre i lavori, l'Italia del tredicesimo secolo, come già accadeva in *Histoire des républiques italiennes du moyen âge* (1809) dello storico svizzero Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, a cui ambedue le autrici si rifecero, diventa figura di un'Italia che lotta per liberarsi dal giogo straniero. Le tre opere, però, come vedremo, oltre a condividere temi e fonti, partecipano della stessa, amara, consapevolezza che il fallimento del sogno libertario sia da ricondurre a una logica maschile del potere da sempre dominante nella Storia e capace di portare soltanto violenza e sofferenza. A fronte di questa logica devastatrice viene auspicata, invece, un'inclusione, nella Storia, del femminile, di cui ci viene mostrata tutta la forza rivoluzionaria e potenzialmente salvifica.

Gary Kelly apre il suo saggio comparativo sulle due autrici dichiarando che, "During the 1820s there was a significant parallel, and perhaps response, between the poems of Felicia Hemans and the novels of Mary Shelley" (1997, 198). Lo studioso procede, poi, ad esaminare in parallelo *Tales and Historic Scenes* di Hemans e il romanzo *Valperga* di Shelley. Tuttavia, come vedremo, le similarità sono molto più evidenti e sostanziali se prendiamo in esame "A Tale of the Passions", pubblicato un mese prima di *Valperga*, che uscì il 19 febbraio 1823. L'omissione non deve sorprendere in quanto la critica sull'autrice, impegnata nell'ultimo trentennio a sottrarre all'oblio gli altri sei romanzi scritti successivamente all'universalmente noto *Frankenstein*, tende spesso ad ignorare la copiosa produzione di racconti.⁴

a Maria Gisborne il 18 gennaio 1822, non propriamente perché spinta dalla fede: "Yet though I go not to the house of feasting, I have gone to the house of prayer — In the piano sotto di nos there is a Reverend Divine who preaches and prays, and sent me so many messages that I now make one of his congregation, and that from a truly Christian motive — Vaccà reported that this Doct' Nott said in Society that Shelley was a *scelerato* — We told Taaffe and the little gossip reported it to all the world. Doct' Nott heard of it, and sent a message by Medwin to deny it, and put our absence from Church on the score of this report, so to prove that I forgave or disbelieved, I went once, and then that I might not appear to despise his preaching, I went again and again" (Shelley M. 1980, 214). Sulla visione religiosa della scrittrice si veda Airey (2019). Quanto all'ateismo di Percy Bysshe Shelley, fu la pubblicazione del pamphlet *The Necessity of Atheism* a provocare la sua espulsione dall'Università di Oxford nel 1811.

³ Wordsworth, infatti, vendette circa 13.000 volumi, Coleridge 8.000, Percy Shelley 3.000, Keats 1.500 e Blake non più di 200. Fra i grandi nomi del canone romantico, soltanto Scott e Byron superarono per vendite Hemans con, rispettivamente, 130.000 e 200.000 volumi (Feldman 1997). Come fa notare Richard Cronin, "Dalla morte di Byron fino alla pubblicazione di *In Memoriam*, vale a dire per più di venticinque anni, Felicia Hemans fu la scrittrice di maggior successo in tutto il Regno Unito" (2002, 249).

⁴ Mary Shelley scrisse più di venti racconti. Tuttavia, benché l'autorevole edizione dei *Collected Tales and Stories* curata da Charles E. Robinson risalga al 1976 (quasi tutti i racconti, comunque, erano già apparsi in un'edizione del 1891), a oggi pochi studi se ne sono occupati e, salvo alcune eccezioni, la maggior parte lo ha fatto in modo sommario e scarsamente focalizzato (Hofkosh 1993; Markley 1997; O'Dea 1997 e Sussmann 2003). A questo

La vicenda raccontata in “A Tale of the Passions” si svolge nel 1268 nella guelfa Firenze. Durante i festeggiamenti del Primo Maggio, un giovane di fede ghibellina, che afferma di chiamarsi Ricciardo de’ Rossini e di venire da Milano, si presenta a casa di un’anziana coppia, formata dalla guelfa Monna Gegia e dal ghibellino Cincolo de’ Becari. Il ragazzo chiede a Cincolo di essere accompagnato al Palagio del Governo dal comandante delle forze guelfe, Messer Guielmo Lostendardo, e prega l’uomo, qualora non lo vedesse tornare entro due ore, di portare una lettera al giovane imperatore Corradino di Svevia, che si trova a Pisa.

Durante il colloquio con Lostendardo, apprendiamo che Ricciardo è, in realtà, Despina dei Elisei, che Lostendardo ha amato quando ambedue si trovavano a Napoli alla corte di Manfredi, di cui all’epoca Lostendardo era amico e consigliere. Sarebbe stato proprio il rifiuto di Despina, che amava Manfredi di un amore platonico, a spingere Lostendardo a tradire l’amico. Despina riferisce al generale un messaggio da parte della contessa Elisabetta, madre di Corradino, che spera, in virtù dei trascorsi di amicizia, di indurre Lostendardo ad assumere una posizione neutrale e a non opporsi all’avanzata di Corradino verso sud. L’uomo finge di doverci pensare, ma poi, con l’inganno, imprigiona Despina.

Nel frattempo, Cincolo porta la lettera di Ricciardo a Corradino e scopre così anche lui che il ragazzo è Despina, la bambina che con la moglie Gegia aveva accudito dopo la morte della madre. Corradino, sconvolto dalla temerarietà della giovane, parte per la sua spedizione, nella speranza di salvarla. A questo punto il racconto narra, in un sommario, prima la sua avanzata e poi la sconfitta a opera delle forze di Carlo d’Angiò. Corradino è catturato e condannato a morte. Il giorno dell’esecuzione nella Piazza del Mercato di Napoli, vediamo che una lettiga chiusa da tende nere segue il carro di Corradino. Poco prima che il condannato venga giustiziato, Lostendardo scosta le tende e mostra a Corradino il corpo senza vita di Despina. Nell’epilogo, ci viene detto che Lostendardo, dopo molti anni di successi e onori, conclude i suoi giorni in un convento in Calabria, dove, presi i voti, vive da penitente e muore mormorando i nomi di Corradino, Manfredi e Despina.

La “passione” che compare nel titolo (e che, prevedibilmente, è un leitmotiv nel racconto) si lega in primo luogo all’ambientazione della vicenda, assumendo, così, una sorta di connotazione etnografica: era il temperamento italiano, nell’immaginario inglese dell’epoca, ad essere passionale.⁵ Tuttavia, il racconto va ben oltre il “pittorresco” e il “luogo comune”, in quanto l’ambientazione medievale toscana divenne occasione, per l’autrice, per esprimersi riguardo questioni che le stavano molto a cuore: la situazione politica dell’Italia e la subordinazione femminile. Nell’incipit, che descrive la situazione dell’Italia dopo la sconfitta di Manfredi, re di Napoli, nella battaglia di Benevento (del 1266) e le alterne vicende delle fazioni guelfa e ghibellina, vediamo come le vittorie vengano definite “sanguinose”:

After the death of Manfred, King of Naples, the Ghibellines lost their ascendancy throughout Italy. The exiled Guelphs returned to their native cities; and not contented with resuming the reins of government, they prosecuted their triumph until the Ghibellines in their turn were obliged to fly, and

relativo disinteresse ha contribuito il fatto che la maggior parte di questi racconti uscì su *The Keepsake*, che era un annuario letterario (*gift book*), cioè un tipo di pubblicazione indirizzata a un pubblico prettamente femminile e tradizionalmente ritenuta di scarso valore letterario. Nondimeno, come ho sostenuto altrove (Caputo 2022), al di là del valore letterario, forse non sempre omogeneo, anche i racconti dell’autrice concorrono a trasmettere la sua peculiare visione della politica, della natura umana e della femminilità.

⁵ “Passion” compare più volte nel testo, anche nel suo composto “com-passion”, come aggettivo “passionate” e nella forma avverbiale “passionately”. Troviamo anche il termine semanticamente affine “emotion”, nonché i termini “violent” e “violence”, da intendersi come esiti di una forte carica passionale.

to mourn in banishment over *the violent party spirit which had before occasioned their bloody victories*, and now their irretrievable defeat. After an obstinate contest the Florentine Ghibellines were forced to quit their native town; their estates were confiscated; their attempts to reinstate themselves frustrated; and receding from castle to castle, they at length took refuge in Lucca, and awaited with impatience the arrival of Corradino from Germany, through whose influence they hoped again to establish the Imperial supremacy. (Shelley M. 1823a, 289; corsivo mio)

Le parole in corsivo esprimono un concetto chiave, non soltanto nel racconto in questione, ma nell'intero macrotesto shelleyano. Sia che la vittoria arrida all'uno o all'altro campo (ai Guelfi o ai Ghibellini, in questo caso) l'esito delle guerre è sempre, per Shelley, sofferenza e morte, non soltanto per i vinti, ma anche per i vincitori.

Despina è la controparte ghibellina della guelfa Euthanasia, una delle due protagoniste femminili di *Valperga: or the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*. "A Tale of the Passions" è una sorta di prequel del romanzo, dove viene detto che il padre di Castruccio Castracani è stato "faithful page and companion" di Manfredi (Shelley M. 1998, 58). Despina ed Euthanasia sono due donne coraggiose e "pure" che sacrificano sé stesse per un puro ideale politico. La creazione di Despina mentre stava lavorando al romanzo permise all'autrice di portare avanti una sorta di discorso *in utramque partem* per mostrare, appunto, al di là delle fazioni, una nobiltà di cuore e uno spirito di sacrificio precipuamente femminili che si pongono in netto contrasto con la crudeltà di un potere che si poggia su ambizione sfrenata, intrighi e violenze.⁶ È significativo che John G. Lockhart, nemico dichiarato della cosiddetta Cockney School, che si era ricostituita a Pisa per dar vita al progetto del *Liberal*, nella recensione a *Valperga* che scrisse per il *Blackwood's Edinburgh Magazine*, si scagliò proprio contro questa sensibilità "femminile" che vide operante nel romanzo:

The attempt, whether successful or not, certainly is made to depict the slow and gradual formation of a crafty and bloody Italian tyrant of the middle ages, out of an innocent, open-hearted and deeply-feeling youth. We suspect, that in the whole of this portraiture, far too much reliance has been laid on thoughts and feelings, not only modern, but modern and feminine at once. (Lockhart 1823, 284)⁷

Con le sue protagoniste, Shelley porta avanti un contro-discorso che denuncia l'ordine patriarcale su cui poggia il concetto (maschile) di fama. Despina ed Euthanasia sono donne che cadono vittima della sete di potere maschile. Nel saggio su Giovanni Villani, pubblicato nel quarto (e ultimo) numero del *Liberal*, Shelley definì "heroic tyrant[s]" (Shelley M. 1823b, [291]) questi uomini che, seppur dotati di qualità non comuni, distruggono tutto nel loro pertinace avanzare verso la gloria.⁸

In "A Tale of the Passions" troviamo la Storia. Vi vengono menzionate celeberrime battaglie: Montaperti (1260), Benevento (1266) e Tagliacozzo (1268). Inoltre, la narrazione si apre,

⁶ È la stessa prospettiva che adotterà anche nell'altro suo romanzo storico, che pubblicherà nel 1830: *The Fortunes of Perkin Warbeck*. Il destino di Perkin Warbeck è ancora più tragico di quello di Lostendardo e di Castruccio: il sedicente Riccardo di York riesce a vedere il potere distruttivo della sua ambizione, ma non è capace di agire di conseguenza. È cosciente che le sue rivendicazioni, per quanto fondate, portano sofferenza a lui, ai suoi cari e al suo popolo, tuttavia non riesce a rinunciarvi.

⁷ L'autore aveva letto il romanzo quale prodotto dell'odiata Cockney School, e aveva quindi utilizzato l'aggettivo "moderno" come sinonimo di "riformista", se non addirittura "radicale".

⁸ Shelley utilizzò il termine proprio per descrivere Carlo d'Angiò, che il 26 febbraio 1266 sconfisse Manfredi nella battaglia di Benevento (su cui abbiamo visto che si apre "A Tale of the Passions") e due anni dopo, nella Battaglia di Tagliacozzo, Corradino, che, come vediamo nel racconto, Carlo fece poi giustiziare: "One of [Villani's] principal heroes is Charles d'Anjou, a cruel, faithless, but heroic tyrant" (Shelley M. 1823b, [291]).

come abbiamo già visto, con una descrizione della situazione dell'Italia dopo la sconfitta di Manfredi e, nelle ultime pagine, troviamo riassunti gli eventi che portarono alla tragica fine di Corradino. Tuttavia, ci viene mostrata anche la dimensione privata della Storia, il lato domestico delle lotte politiche. Vediamo, nell'anziana coppia formata da Cincolo e Gegia, come l'odio che anima le due fazioni varchi i confini del pubblico e diventi causa di dissidi e recriminazioni familiari (Shelley M. 1823a, 293-94). La donna, dopo una vita condivisa, giunge addirittura ad affermare: "Let us indeed speak no more. Woe was the day when I married thee! but those were happy times when there was neither Guelph nor Ghibelline; — they will never return" (294). Lo stesso rimpianto per un tempo passato in cui regnavano l'armonia e la pace viene espresso varie pagine dopo, in termini identici, da Cincolo: "Arrigo de' Elisei had been his patron, and his wife had nursed his only daughter, in those happy days when there was neither Guelph nor Ghibelline" (316). Le conseguenze nefaste del fazionalismo, che ha dato origine a guerre fratricide, sono rintracciabili a tutti i livelli. Infatti, oltre alle dimensioni pubblica e domestica del conflitto, troviamo, in "A Tale of the Passions", anche quella interiore. Questo lo vediamo palesarsi nel personaggio di Lostendardo, che se nel comportamento appare un *villain* a tutto tondo, al di là di ogni possibile redenzione, l'aspetto fisico ce lo mostra lacerato, diviso, quasi come se avesse interiorizzato il conflitto: "Every feature of his countenance spoke of the struggle of passions, and the terrible egotism of one who would sacrifice even himself to the establishment of his will: [...] his high forehead, already becoming bald, was marked by a thousand contradictory lines" (305).

Dietro alla vicenda narrata è possibile scorgere, come anticipato, la questione italiana contemporanea, tema di grande importanza per tutto il circolo che ruotava intorno al *Liberal*. Il narratore esprime il suo giudizio politico sugli eventi che narra. Sul fato della casa di Svevia, sugli Angiò e sul ruolo di Papa Clemente IV, "arcinemico" prima di Manfredi e poi di Corradino:

A blight had fallen on the house of Swabia, and all their enterprizes were blasted. Beloved by their subjects, noble, and with every advantage of right on their side, except those the Church bestowed, they were defeated in every attempt to defend themselves against a foreigner and a tyrant, who ruled by force of arms, and those in the hands of a few only, over an extensive and warlike territory. The young and daring Corradino was also fated to perish in this contest. (321)

Tali giudizi vengono spesso espressi utilizzando una terminologia che risulta palesemente anacronistica se applicata al tredicesimo secolo. Despina, per esempio, rivolgendosi a Lostendardo esclama: "if you could hear the united voice of Italy" (307). In questo accorato appello troviamo un richiamo esplicito all'Unità d'Italia, che il circolo pisano auspicava. Solo un paio d'anni prima, nel 1820-21, i moti insurrezionali siciliani, napoletani e piemontesi erano stati schiacciati da re Ferdinando e dagli austriaci con l'appoggio implicito di Papa Pio VII, che nel 1817 aveva scomunicato la Carboneria con la bolla apostolica *Ecclesiam a Jesu Christo*. Sempre Despina, nel perorare la sua causa con Lostendardo, dichiara che gli italiani sono "nati liberi", e definisce il Papa "the enemy of freedom and virtue" (310). Inoltre, quando Carlo d'Angiò sconfigge e fa giustiziare Corradino sulla piazza del Mercato di Napoli, viene addirittura dichiarato: "the same tragedy was acted on those shores which has been renewed in our days" (323). Infine, i sudditi che piangono la morte del giovane imperatore vengono definiti "oppressed and conquered" (325).

Nora Crook (2001) afferma che è in *Valperga* che Shelley articola più compiutamente il tema delle città stato medievali italiane come precorritrici delle moderne repubbliche, tema che riprende da una delle sue fonti, l'*Histoire des républiques italiennes du moyen âge* di Sismondi. In realtà, in *Valperga* troviamo soltanto un fugace e velato accenno ai moti piemontesi del 1821 nella dichiara-

zione del ghibellino cremonese Benedetto Pepi: “his business called him to Alessandria in his way to Cremona” (Shelley M. 1998, 115). Alessandria, nel tredicesimo secolo, era una roccaforte guelfa e fu da lì che i moti piemontesi partirono il 10 marzo 1821. Se in *Valperga* non abbiamo che un singolo, furtivo, riferimento, in “A Tale of the Passions” l’autrice fu molto diretta nell’esprimere giudizi politici e nel promuovere e incoraggiare la causa italiana, che, come possiamo vedere dai passi seguenti, trova prefigurazione nell’opposizione al “despota” straniero Carlo d’Angiò:

Charles himself has left [Florence], and is gone to Naples to prepare for this war. But he is detested there, as a tyrant and a robber, and Corradino will be received in the Regno as a saviour. (Shelley M. 1823a, 299)

Let [Charles] return to Provence, and reign with paltry despotism over the luxurious and servile French; the free-born Italians require another Lord. [...] Their king, like them, should be clothed in the armour of valour and simplicity; his ornaments, his shield and spear; his treasury, the possessions of his subjects; his army, their unshaken loves. (310)

Il grado maggiore di esplicitzza che riscontriamo nel racconto non deve sorprendere: *Valperga* doveva trovare un editore, e l’aura di radicalismo che circondava il circolo Shelley rendeva l’impresa tutt’altro che facile. Infatti, quando Percy Shelley scrisse a Charles Ollier per proporgli la pubblicazione del romanzo insisté proprio sul fatto che questa non avrebbe comportato rischi: “the novel has not the smallest tincture of any peculiar theories in politics or religion” (Shelley P.B. 1964, vol. 2, 355). In un racconto apparso in un periodico dichiaratamente riformista Shelley poteva permettersi maggiore libertà. Quello che in *Valperga* era un sottotesto allusivo fugacemente suggerito, in “A Tale of the Passions” poteva venire allo scoperto.

L’orientamento politico del *Liberal* era evidente fin dal titolo e la pubblicazione, che si prefiggeva di essere un laboratorio di nuove idee e principi, era stata oggetto di aspri attacchi da parte della stampa conservatrice, che la riteneva pericolosamente sovversiva. Tali attacchi avevano addirittura preceduto la sua uscita (Vargo 2010). A queste critiche preventive rispose Hunt nella Prefazione al primo numero che, se apparentemente suonava rassicurante nell’asserire l’apoliticità degli obiettivi, definiti esclusivamente letterari, in realtà rivendicava con forza la natura politica della letteratura, capace di plasmare le coscienze e innescare cambiamenti:

The object of our work is not political, except inasmuch as all writing now-a-days must involve something to that effect, the connexion [*sic*] between politics and all other subjects of interest to mankind having been discovered, never again to be done away. We wish to do our work quietly, if people will let us, — to contribute our liberalities in the shape of Poetry, Essays, Tales, Translations, and other amenities, [...]. We wish the title of our work to be taken in its largest acceptation, old as well as new, [...] All that we mean is, that we are advocates of every species of liberal knowledge, and that, by a natural consequence in these times, we go the full length in matters of opinion with large bodies of men who are called LIBERALS. (1822, vii-ix)

Altrettanto dichiarato, in questo caso nel sottotitolo (*Verse and Prose from the South*), era il coinvolgimento del *Liberal* con i movimenti libertari che stavano interessando l’Europa meridionale; con l’ondata rivoluzionaria e costituzionalista, cioè, che negli anni 1820-21 aveva coinvolto la Spagna, l’Italia, la Grecia e il Portogallo e, come argomenta Diego Saglia, aveva rinforzato l’immagine del Sud-Europa “as the fighting ground of opposite political orientations and the site of a contest between forms of absolutist power and forces increasingly identified as ‘liberal’ ” (2003, 337). L’interesse per la “letteratura” italiana, che la Prefazione annunciava (Hunt 1822, vii) e di cui tutti e quattro i numeri pubblicati dettero ampia prova, implicava un altrettanto spiccato interesse per la “causa” italiana.

Alla dichiarazione d'intenti che inaugurava, con la Prefazione di Hunt, il progetto del circolo pisano fece eco, molti anni dopo, la stessa Shelley, questa volta in uno scritto privato. Infatti, nell'ottobre 1838, proprio nel discussissimo passo del diario in cui affermò "I am not a person of Opinions [...] some have a passion for reforming the world: others do not cling to particular opinions", dichiarò anche: "I have never written a word that is not in favour of liberalism" (Shelley M. 1987, vol. 2, 553-54).⁹ Un intento analogo mosse Felicia Hemans che, proprio come fece Shelley nel nostro racconto, in *The Vespers of Palermo* e in "The Death of Conradin" (il testo che della tragedia si trova a monte) utilizzò, per usare di nuovo le parole di Saglia, "early Italian history as a focus to visualize libertarian ideals and anti-tyrannical aspirations in action" (2014, 120). Questi due lavori di ispirazione "straniera" di Hemans, pubblicati a quattro anni di distanza l'uno dall'altro, sono emblematici della "restless residentiality" che contraddistingue la produzione dell'autrice e ne mettono in luce il carattere non soltanto "transazionale" (vedi 110 *et passim*), ma anche trans-storico, nella misura in cui un lontano passato viene fatto riemergere per veicolare contenuti di grande rilievo per il presente e per pronunciarsi su di esso.

Ad accendere l'interesse di Mary Shelley per le sorti della casa di Svevia fu indubbiamente la sua passione per Dante, di cui, come testimoniano i diari, dal novembre 1817 al settembre 1819 lesse, a più riprese, la *Divina Commedia*. Manfredi, la cui memoria è centrale in "A Tale of the Passions", fa la sua struggente apparizione nel Canto III del *Purgatorio*, cantica che Shelley lesse dal 4 al 20 agosto 1819, a un ritmo quasi costante di due canti al giorno (Shelley M. 1987, vol. 1, 293-95). Tuttavia, come già accennato, non meno importante per la genesi del racconto fu la lettura dell'*Histoire des républiques italiennes du moyen âge* di Sismondi, la cui seconda edizione fu pubblicata in 16 volumi fra il 1807 e il 1818.¹⁰ Come Lilla M. Crisafulli e Keir Elam notano a proposito di *Valperga*, da questo testo l'autrice trasse "anche la posizione ideologica che intendeva valorizzare quei raggiungimenti che l'Italia delle repubbliche medievali, specie Firenze, avevano ottenuto grazie alla libertà e all'autonomia repubblicana di cui godevano". Per Shelley, come per Sismondi, "l'Italia contemporanea doveva trovare motivo di orgoglio e di rinascita nell'esempio della guelfa Toscana" (Crisafulli e Elam 2021, xxvii).

"A Tale of the Passions", come è già stato detto, si pone da una prospettiva ghibellina, ma è comunque da Sismondi che Shelley riprese fedelmente il sommario processo e l'esecuzione dell'imperatore sedicenne anticipando, come lui, di tre giorni un evento che storicamente ebbe luogo il 29 ottobre 1268:

The dastardly spirit of Charles instigated him to the basest revenge; and the same tragedy was acted on those shores which has been renewed in our days. A daring and illustrious prince was sacrificed with the mock forms of justice, at the sanguinary altar of tyranny and hypocrisy. Corradino was tried. One of his Judges alone, a Provençal, dared condemn him, and he paid with his life the forfeit of his baseness. For scarcely had he, solitary among his fellows, pronounced the sentence of death against this Prince,

⁹Questo, per lo meno, è quanto troviamo nella prima versione, poi variata (e temperata) in "I have never written a word in disfavour of liberalism" (Shelley M. 1987, vol. 2, 554). Il passo è stato quasi universalmente richiamato per argomentare l'avversione dell'autrice nei confronti dell'attivismo politico, se non addirittura il suo ripiegarsi su posizioni conservatrici nella maturità.

¹⁰Come evidenziato da Jean De Palacio, nel gennaio 1819 il nome di Sismondi si affianca costantemente a quello di Dante nel diario della scrittrice (1969, 39). In "A Tale of the Passions" troviamo menzionato anche il Conte Guido Novello de' Guidi (Shelley M. 1823a, 300), che aveva sposato la figlia del Conte Ugolino della Gherardesca, che compare nel Canto XXXIII dell'*Inferno* dantesco. Anche Dante, nonostante collochi Carlo d'Angiò nell'Anti-purgatorio, ne dà spesso un giudizio estremamente negativo, come nel Canto XX del *Purgatorio* e nel Canto VIII del *Paradiso*, dove il nipote Carlo Martello attribuisce al cattivo governo degli angioini in Sicilia la rivolta del Vespro.

than Robert of Flanders, the brother-in-law of Charles himself, struck him on the breast with a staff, crying, "It behoves not thee, wretch, to condemn to death so noble and worthy a knight". The judge fell dead in the presence of the king, who dared not avenge his creature.

On the 26th of October, Corradino and his friends were led out to die in the Market-place of Naples, by the seaside. Charles was present with all his court, and an immense multitude surrounded the triumphant king, and his more royal adversary, about to suffer an ignominious death. [...] Corradino was kneeling and praying when [Despina's] form was thus exposed. He saw her, and saw that she was dead! About to die himself; about, pure and innocent, to die ignominiously, while his base conqueror, in pomp and glory, was spectator of his death, he did not pity those who were at peace; his compassion belonged to the living alone; and as he rose from his prayer he exclaimed, "My beloved mother, what profound sorrow will the news thou art about to hear cause thee!" He looked upon the living multitude around him, and saw that the hard-visaged partisans of the usurper wept; he heard the sobs of his oppressed and conquered subjects; so he drew his glove from his hand and threw it among the crowd, in token that he still held his cause good, and submitted his head to the axe. (Shelley M. 1823a, 322-25)

I passi tratti da Sismondi e riportati di seguito mostrano come la scrittrice riprese dalla sua fonte, addirittura *verbatim*, non soltanto le ultime parole pronunciate da Corradino, ma anche la frase proferita da Roberto di Fiandra nell'uccidere l'ignoto giudice provenzale:¹¹

La défaite de Conradin ne devoit mettre un terme ni à ses malheurs, ni aux vengeances du roi. L'amour du peuple pour l'héritier légitime du trône, avoit éclaté d'une manière effrayante; il pouvoit causer de nouvelles révolutions, si Conradin demouroit en vie; et Charles, revêtant sa défiance et sa cruauté des formes de la justice, résolut de faire périr sur l'échafaud le dernier rejeton de la maison de Souabe, l'unique espérance de son parti. [...] Un seul juge provençal et sujet de Charles, dont les historiens n'ont pas voulu conserver le nom, osa voter pour la mort; d'autres se renfermèrent dans un timide et coupable silence; et Charles, sur l'autorité de ce seul juge, fit prononcer, par Robert de Bari, protonotaire du royaume, la sentence de mort contre Conradin et tous ses compagnons. Cette sentence fut communiquée à Conradin, comme il jouoit aux échecs; on lui laissa peu de temps pour se préparer à son exécution, et, le 26 d'octobre, il fut conduit, avec tous ses amis, sur la place du marché de Naples, le long du rivage de la mer; Charles étoit présent, avec toute sa cour, et une foule immense entouroit le roi vainqueur et le roi condamné.

Le juge provençal qui avoit voté la mort de Conradin, lut la sentence portée contre lui, comme tratre de la couronne et ennemi de l'église. Comme il achevoit et prononçoit la peine de mort, Robert de Flandre, le propre gendre de Charles, s'élança sur ce juge inique, et, le frappant au milieu de la poitrine, de l'estoc qu'il tenoit à la main, il s'écria: 'Il ne t'appartient pas, misérable, de condamner à mort si noble et si gentil seigneur!' Le juge tomba mort en présence du roi, qui n'osa pas venger sa créature.

Cependant Conradin étoit entre les mains des bourreaux; il détacha lui-même son manteau, et, s'étant mis à genoux pour prier, il se releva en s'écriant: 'Oh ma mère, quelle profonde douleur te causera la nouvelle qu'on va te porter de moi!' Puis il tourna les yeux sur la foule qui l'entouroit; il vit les larmes, il entendit les sanglots de son peuple; alors, détachant son gant, il jeta au milieu de ses sujets ce gage d'un combat de vengeance, et tendit sa tête au bourreau. (Sismondi 1809, 401-05)

Al 1819, anno in cui Shelley lesse assiduamente Dante e Sismondi, risale anche la pubblicazione di "The Death of Conradin" di Felicia Hemans, che proprio dall'*Histoire des républiques italiennes du moyen âge* prende le mosse. Un lungo brano in francese, tratto dal resoconto dello storico svizzero, è posto, infatti, come introduzione alla narrazione in versi. Curiosamente, la poetessa omise dalla sua selezione l'uccisione del giudice provenzale, un atto che, oltre ad aggiungere pathos alla scena, avrebbe mostrato anche l'impopolarità tra gli stessi uomini di Carlo

¹¹ In "A Tale of the Passions", però, Roberto di Fiandra non è il genero, bensì il cognato di Carlo d'Angiò, e il giudice viene colpito con un bastone e non con uno stocco.

della sentenza emessa nei confronti di Corradino. “The Death of Conradin” chiude il volume *Tales, and Historic Scenes*, circostanza che conferisce al poemetto particolare rilievo. Questa è la versione poetica che dà Hemans degli ultimi istanti del giovanissimo imperatore:

He kneels—but not to man—his heart shall own
 Such deep submission to his God alone!
 And who can tell with what sustaining power
 That God may visit him in fate’s dread hour?
 How the still voice, which answers every moan,
 May speak of hope,—when hope on earth is gone?
 That solemn pause is o’er—the youth hath given
 One glance of parting love to earth and heaven;
 The sun rejoices in th’ unclouded sky,
 Life all around him glows—and he must die!
 Yet ‘midst his people, undismay’d, he throws
 The gage of vengeance for a thousand woes;
 Vengeance, that like their own volcano’s fire,
 May sleep suppress’d awhile—but not expire.
 One softer image rises o’er his breast,
 One fond regret, and all shall be at rest!
 ‘Alas, for thee, my mother! who shall bear
 To thy sad heart the tidings of despair,
 When thy lost child is gone?’—that thought can thrill
 His soul with pangs one moment more shall still.
 The lifted axe is glittering in the sun—
 It falls—the race of Conradin is run! (1819, 249-50)

Al di là delle tante analogie puntuali riscontrabili fra le tre versioni – anche Hemans cita *verbatim* le ultime parole di Corradino (che però non sono gridate, ma solo pensate) – è nella caratterizzazione dei personaggi che i tre lavori si pongono in modo molto simile: alla crudeltà di Carlo (definito, in un altro passo di “A Tale of the Passions”, “hypocritical, [...] bloody and mean-spirited”, Shelley M. 1823a, 309) viene contrapposta la bellezza (esteriore e interiore) e il coraggio di Corradino, che destano commozione unanime negli astanti. A differenza di Shelley, che dopo l’esecuzione introduce un salto temporale di molti anni e ci presenta l’epilogo della vicenda umana di Lostendardo, Hemans ci informa, come Sismondi, che il corpo di Corradino fu poi sepolto in un luogo desolato in riva al mare senza alcun rito sacro e senza nessuna lapide a commemorarlo. Tuttavia, come già aveva fatto Henry Swinburne, che viene citato in una nota a fine testo (Hemans 1819, 255, n. 6), la poetessa introduce anche la figura della madre (invocata da Corradino in punto di morte), che pietosamente recupera il corpo del figlio e dà sfogo alla sua angoscia. Su di lei si chiude il componimento, aggiungendo, così, un corollario privato e domestico alla scena pubblica dell’esecuzione dell’imperatore. Anche Shelley sceglie di accompagnare, attraverso un racconto parallelo, l’esecuzione pubblica di Corradino con il trapasso, silenzioso e privato, di Despina. Inoltre, anche Shelley introduce la figura della madre piangente, questa volta nel racconto che Despina (travestita da Ricciardo) fa a Cincolo e Gegia dell’avanzata di Corradino in Italia:

He is inexperienced and young, even to childishness. He is not more than sixteen. His mother would hardly consent to this expedition, but wept with agony at the fear of all he might endure: for he has been bred in a palace, nursed in every luxury, and habituated to all the flattering attentions of courtiers, and the tender care of a woman, who, although she be a princess, has waited on him with the anxious solicitude of a cottager for her infant. (Shelley M. 1823a, 298)

Ambedue le autrici integrano, così, il racconto repubblicano di Sismondi con un femminile dolente che ci mostra il lato “domestico” di una figura pubblica protagonista della Storia.

Sulla dimensione privata della Storia, che coinvolge il femminile e, più precisamente, un femminile sofferente, vittimizzato dalla crudeltà di uomini senza scrupoli protagonisti, loro, della Storia ufficiale, si focalizza anche la sezione iniziale di “The Death of Conradin”, che si conclude con i versi seguenti, che indicano un precedente per la tragedia di sangue che si consuma nell’ottobre 1268 sulla costa napoletana nell’assassinio di Agrippina, perpetrato su ordine del figlio Nerone:

And there of old, the dread, mysterious moan
Swell'd from strange voices of no mortal tone;
And that wild trumpet, whose unearthly note
Was heard, at midnight, o'er the hills to float
Around the spot where Agrippina died,
Denouncing vengeance on the matricide,

Past are those ages—yet another crime,
Another woe, must stain th' Elysian clime. (Hemans 1819, 246)

La vedova di Germanico, come ci spiega nuovamente l'autrice nelle note a fine testo (253, n. 2), è l'ultima di una schiera di matrone romane che conclusero i loro giorni esiliate su qualche isoletta lungo la costa italiana. Sono, queste, altre figure femminili lacerate dal lutto che Hemans ricorda citando anche da *Corinne* di Madame de Staël (253-54, n. 3), altra importantissima fonte d'ispirazione, soprattutto per quanto riguarda il discorso sull'Italia, per lei come per Shelley.¹² I versi che precedono quelli appena riportati ci presentano il contrasto fra il paesaggio campano, di una bellezza imperturbabile, e la sofferenza per l'esilio, che va ad aggiungersi al dolore per la vedovanza e che viene declinata, quindi, al femminile:

Yet that fair soil and calm resplendent sky
Have witness'd many a dark reality.
Oft o'er those bright blue seas the gale hath borne
The sighs of exiles, never to return.
There with the whisper of Campania's gale
Hath mingled oft affection's funeral-wail,
Mourning for buried heroes—while to her
That glowing land was but their sepulchre. (245)

L'enfasi sulla perdita e sull'esilio la ritroviamo, di nuovo, nel racconto di Mary Shelley, nell'incipit che è stato già citato e nel destino di Despina, “mourning for her murdered father, with ashes on her head, by the hearth of a stranger” (Shelley M. 1823a, 294). La perdita e l'esilio caratterizzarono anche la vita dell'autrice, soprattutto nel periodo in cui fu impegnata nella composizione del racconto. Secondo Charles Robinson – e, prima di lui, Elizabeth Nitchie, che fa riferimento a un manoscritto con annotazioni di Percy di cui però non resta traccia (1953, 156) – “A Tale of the Passions” sarebbe stato completato prima del luglio 1822 (Shelley

¹²Hemans menziona più volte *Corinne* nelle sue lettere e sulla sua copia del volume scrisse “C'est moi” (Chorley 1836, vol. 1, 33, 228 e 304). Shelley lesse il romanzo per la prima volta tra febbraio e marzo 1815 e, di nuovo, nel novembre 1820, quando si trovava a Pisa. Sull'affinità letteraria fra *Valperga* e *Corinne*, vedi Crisafulli e Elam 2021, xxxiii; sull'importanza di *Corinne* per Hemans e il circolo Shelley, vedi Sweet 2007.

M. 1976, 374). Tuttavia, in una lettera del 6 novembre l'autrice informò Maria Gisborne di essere stata occupata con la scrittura di "an article" per il *Liberal* (Shelley M. 1980, 286). Che questo articolo fosse il nostro racconto lo conferma una lettera che scrisse il 5 dicembre a Jane Williams, in cui Shelley dichiarò: "after having written an Article (a Tale) for the ensuing number of the *Liberal* I am employed in copying my Shelleys Mss" (296). Quest'asserzione è accompagnata da una riflessione sul valore catartico che la scrittura aveva per lei: "it is only in books and literary occupation that I shall ever find alleviation" (*ibidem*). Quanto lo scrivere fosse terapeutico lo aveva annotato anche nel suo diario il 10 novembre: "I have made my first probation in writing & it has done me great good, & I get more calm" (Shelley M. 1987, vol. 2, 442). Sulla scorta di ciò, credo si possa affermare che "A Tale of the Passions" sia da ritenersi successivo alla morte di Percy e che la commovente riflessione che troviamo nel racconto sulla sopravvivenza della persona amata nel ricordo, sull'amore che sfida la morte, debba essere letta proprio come un tentativo dell'autrice di elaborare il lutto che l'aveva colpita:

Manfred died, and you thought that I had then forgotten him. But love would indeed be a mockery if death were not the most barefaced cheat. How can he die who is immortalized in my thoughts—my thoughts, that comprehend the universe, and contain eternity in their graspings? What though his earthly vesture is thrown as a despised weed beside the verde, he lives in my soul as lovely, as noble, as entire, as when his voice awoke the mute air: nay, his life is more entire, more true. For before, that small shrine that encased his spirit was all that existed of him; but now, he is a part of all things; his spirit surrounds me, interpenetrates; and divided from him during his life, his death has united me to him for ever. (Shelley M. 1823a, 308)

Il paragrafo è seguito immediatamente da una similitudine che sembra, di nuovo, richiamare il mare in tempesta che uccise Percy e che tornerà nel finale di *Valperga* nel naufragio in cui annega Euthanasia: "The countenance of Lostendardo darkened fearfully. — When she paused, he looked black as the sea before the heavily charged thunder-clouds that canopy it dissolve themselves in rain" (*ibidem*). L'evidenza interna al testo, quindi, supporta le affermazioni contenute nelle lettere e nel diario dell'autrice nel dimostrare che "A Tale of the Passions" non può aver avuto una genesi così precoce come Robinson e Nitchie vorrebbero. Del resto, se il racconto fosse stato concluso prima del luglio 1822, perché non includerlo nel primo numero del *Liberal*, che uscì a ottobre?¹³

Anche l'esilio era una realtà molto presente per la scrittrice all'epoca della composizione del racconto. Negli anni 1820-21, infatti, era entrata in contatto con vari esuli politici e si era legata particolarmente al principe greco Alexandros Mavrokordatos, che aveva incontrato nel dicembre 1820. Mavrokordatos fu un assiduo frequentatore degli Shelley e impartì a Mary lezioni di greco. Proprio nel periodo della loro frequentazione, il 25 marzo 1821, scoppiò in Grecia la rivolta contro il dominio turco e Mavrokordatos tornò in patria, dove fu eletto Primo Ministro della neonata repubblica nel gennaio 1822. Mary Shelley sostenne con fervore la causa greca e nell'aprile del 1821 tradusse in inglese la chiamata alle armi di Alexander Ypsilantis, che inviò all'*Examiner* e al *Morning Chronicle* perché fosse pubblicata. Questo non avvenne perché i due giornali ne avevano già fatta uscire un'altra versione, ma l'*Examiner* pubblicò comunque la sua lettera d'accompagnamento.¹⁴

¹³ Queste le date di uscita dei quattro numeri del periodico: 15 ottobre 1822, 1 gennaio 1823, 26 aprile 1823 e 30 luglio 1823.

¹⁴ Allo stretto contatto che l'autrice ebbe con esuli politici potremmo aggiungere che lei stessa, al pari del marito e di Byron, potrebbe essere considerata, se non proprio un'esule, almeno un'espatriata, soprattutto nel periodo successivo allo scandalo e alla fuga dall'Inghilterra. Percy Shelley, il 17 gennaio 1820, nello scrivere al cugino Thomas

Per tornare al racconto della morte di Corradino che Hemans ci consegna, è quest'episodio, prima dei *Vespri Siciliani*, ad acquistare per l'autrice "a symbolic meaning in view of the Risorgimento" (Crisafulli 2018, 139). Grazie a una sapiente scelta lessicale, il poemetto, anticipando quello che secondo Saglia molte tragedie in versi prodotte nel decennio successivo faranno, si pone come un precoce spazio di discussione ed elaborazione di "political ideas associated with the gradual emergence of a multiform 'proto-liberal' ideology" (2005, 100). Il suo sequel, *The Vespers of Palermo*, evidenzierà in modo più compiuto e articolato la linea di continuità esistente fra le aspirazioni libertarie che hanno caratterizzato il passato medievale italiano e quelle presenti, ma la tragedia ci ricorderà costantemente come la rivolta siciliana si nutra del sacrificio del giovanissimo imperatore qui rappresentato. Incurante del fatto che neanche Corradino, in realtà, era italiano e che visse nella natia Germania fino a quando, nel settembre 1267, non discese in Italia deciso a riconquistare il regno che era stato del padre prima e dello zio Manfredi poi, Hemans ce lo mostra come un vero e proprio martire della tirannide straniera ("The youthful martyr to a tyrant's rage", 1819, 248), una fulgida vittima immolata sull'altare dell'ambizione ("Bright victim! to ambition's altar led", *ibidem*).

Il guanto di sfida che Corradino lancia tra la folla un attimo prima di essere giustiziato verrà raccolto dagli insorti palermitani e, il poemetto fa chiaramente intendere, il gesto può ancora ispirare alla rivolta contro l'oppressore i patrioti contemporanei:

Yet 'midst his people, undismay'd, he throws
The gage of vengeance for a thousand woes;
Vengeance, that like their own volcano's fire,
May sleep suppress'd awhile—but not expire. (Hemans 1819, 250)

Benché venga mostrata consapevolezza che l'interlocutore immediato di quella che si pone come una promessa di riscatto è Carlo d'Angiò – contro il quale, infatti, quattordici anni dopo (il 30 marzo 1282) si scaglierà la rabbia dei palermitani – nel suo proiettarsi in un futuro indefinito la chiamata alle armi che il poemetto veementemente presenta parla anche alle popolazioni del Diciannovesimo secolo, parimenti oppresse dal giogo straniero:

Yet from the blood which flows that shore to stain,
A voice shall cry to heaven—and not in vain!
Gaze thou, triumphant from thy gorgeous throne,
In proud supremacy of guilt alone,
Charles of Anjou!—but that dread voice shall be
A fearful summoner e'en yet to thee! [...]
Mark'd by no stone, a rude, neglected spot,
Unhonour'd, unadorn'd—but *unforgotten*;
For thy deep wrongs in tameless hearts shall live,
Now mutely suffering—never to forgive! (250-51)

"*Unforgotten*", in corsivo nell'originale, ci porta direttamente alla tragedia in versi *The Vespers of Palermo* che, come già evidenziato, del ricordo di Corradino si nutre. Il testo fu scritto prima della primavera 1821, rappresentato al Covent Garden il 12 dicembre 1823 e pubblicato nello stesso anno.¹⁵ Questa, brevemente, la trama. Il Conte Giovanni di Procida torna a Palermo

Medwin da Pisa lo esortò a raggiungerlo asserendo: "Italy is the place for you – the very place – The Paradise of exiles – the retreat of Pariahs – but I am thinking of myself rather than of you" (Shelley P.B. 1964, vol. 2, 170).

¹⁵ Il 19 giugno 1821 l'autrice scrisse al Reverendo Milman per ringraziarlo dei suggerimenti riguardo il manoscritto della tragedia, che l'uomo aveva letto e molto apprezzato (Chorley 1836, vol. 1, 65-68).

dall'esilio, in incognito, per organizzare e guidare la rivolta contro l'oppressore francese. Al progetto aderiscono il subdolo Montalba, a cui i francesi hanno trucidato moglie e figli, Guido e la fidanzata del defunto Corradino, Vittoria. Raimond di Procida, il coraggioso figlio del Conte, è d'accordo sulla necessità d'insorgere, ma vorrebbe sfidare il nemico a viso aperto e, soprattutto, si dichiara contrario all'uccisione indiscriminata di cittadini francesi innocenti e inermi. I patrioti decidono che la rivolta avrà luogo durante il banchetto per festeggiare le nozze fra Vittoria e il viceré Eribert, che da tempo vuol prendere in sposa la donna che però, fedele alla memoria di Corradino, lo ha sempre rifiutato. Segnale per l'insurrezione sarà la campana del vespro. L'insurrezione ha successo, ma, a causa del tradimento di Alberti, De Couci riesce a scappare e radunerà forze per riprendersi la città. Raimond salva dall'eccidio (a cui, fedele ai suoi principi, non prende parte) la sorella di Eribert, Constance, di cui è profondamente innamorato, e la fa nascondere presso il monaco eremita Anselmo. Raimond, però, accusato di tradimento, è processato e condannato a morte dal suo stesso padre. Mentre si trova in prigione con Padre Anselmo in attesa dell'esecuzione, arriva Vittoria ad annunciare che i palermitani stanno fuggendo davanti ai francesi, venuti a riconquistare la città. La donna, che ha partecipato attivamente ai combattimenti, è ferita e prossima alla morte. Raimond implora di essere liberato per poter correre a guidare la resistenza e la sua richiesta viene esaudita. Con il suo entusiasmo e il suo eroico coraggio riesce a rianimare i palermitani e a guidarli alla vittoria, ma, ferito, viene portato nel giardino di un convento, dove morirà tra le braccia di Constance, che in quel luogo ha trovato rifugio. Nei suoi ultimi istanti di vita sopraggiunge il padre che, disperato, chiede il suo perdono: Alberti, catturato, ha confessato il tradimento e lo ha dichiarato innocente.

Centrale, in *The Vespers of Palermo*, è la dicotomia fra libertà e tirannia. I termini "freedom" e "liberty" diventano un leitmotiv nella tragedia, e il concetto di oppressione si materializza in immagini che rimandano a prigionia e schiavitù: "fetters", "yoke", "chains", "bondage" e "slaves". I francesi si considerano "conquerors", ma i siciliani non possono che vederli come "usurpers", "tyrants" e "oppressors". *The Vespers of Palermo*, nel presentare un evento rivoluzionario consumatosi nel Mediterraneo meridionale e che ha radici in un passato di oppressione e sangue, profetizza nuove rivolte in un'area che, all'epoca della sua composizione, era analogamente percorsa da moti insurrezionali e indipendentisti. L'incitamento di Raimond alla battaglia, nell'ultimo atto, si pone come un invito alla riscossa diretto ai patrioti italiani contemporanei, recentissimamente sconfitti in Sicilia, a Napoli e in Piemonte:

RAIMOND. Back, back, I say! ye men of Sicily!
 All is not lost! Oh shame!—A few brave hearts
 In such a cause, ere now, have set their breasts
 Against the rush of thousands, and sustain'd,
 And made the shock recoil.—Ay, man, free man,
 Still to be called so, hath achieved such deeds
 As heaven and earth have marvell'd at; and souls,
 Whose spark yet slumbers with the days to come,
 Shall burn to hear: transmitting brightly thus
 Freedom from race to race!—Back! or prepare,
 Amidst your hearths, your bowers, your very shrines,
 To bleed and die in vain!—Turn, follow me!
 Conradin, Conradin!—for Sicily
 His spirit fights!—Remember Conradin! (Hemans 1823, 106, V.iv)

Già nelle parole pronunciate nel primo atto dal Conte di Procida per guadagnare il figlio alla causa la Sicilia è vista come una terra di "glorious recollections" che devono spronare gli

animi ad aspirare a un futuro di libertà. È difficile non leggere i versi seguenti come un fervido supporto ai moti indipendentisti contemporanei e come un auspicio di vittoria in un futuro non troppo lontano:

Thou hast told *me* of a subdued, and scorn'd,
 And trampled land, whose very soul is bow'd
 And fashion'd to her chains:—but *I* tell *thee*
 Of a most generous and devoted land,
 A land of kindling energies; a land
 Of glorious recollections!—proudly true
 To the high memory of her ancient kings,
 And rising, in majestic scorn, to cast
 Her alien bondage off! [...]
 Here, in our isle, our own fair Sicily!
 Her spirit is awake, and moving on,
 In its deep silence mightier, to regain
 Her place amongst the nations; and the hour
 Of that tremendous effort is at hand. [...]
 Thou shalt hear things which would,—which *will* arouse
 The proud, free spirits of our ancestors
 E'en from their marble rest. (21, I.iii)¹⁶

Estremamente insistita – addirittura ossessiva – è anche la ripetizione dei termini “revenge” e “vengeance” che, di nuovo, attestano l'impossibilità di perdonare espressa negli ultimi versi citati da “The Death of Conradin” (“thy deep wrongs in tameless hearts shall live, / Now mutely suffering—never to forgive!”, Hemans 1819, 251). Il proposito di vendetta si fa *refrain* nel giuramento proferito dai cospiratori convocati, nel segreto della notte, dal Conte di Procida:

MON. (*advancing.*) He is at thy side.
 Call on that desolate father, in the hour
 When his revenge is nigh. [...]
 1 SICI. [...] —Procida!
 Call on the outcast when revenge is nigh. [...]
 2 SICI. [...] He bears a sheathless sword!
 —Call on the orphan when revenge is nigh. [...]
 GUIDO. [...] —Call on me,
 When the stern moment of revenge is nigh. (Hemans 1823, 33-35, II.iii)

Più avanti vediamo che anche l'eccidio indiscriminato è perpetrato nel nome di Conradin. Mentre, nella sala del banchetto, si sta consumando la strage, voci all'esterno gridano: “Remember Conradin!—spare none, spare none!” (63, III.v). Paradossalmente, il nome del giovane, eroico imperatore è evocato per giustificare il massacro di persone innocenti. È questo il triste esito dell’*“unforgoi”* su cui si chiudeva “The Death of Conradin”.

Proprio nella sete di vendetta che muove e anima l'impresa troviamo il nodo problematico che ne decreta il fallimento e che permette a Felicia Hemans di elaborare, partendo dal Sud geografico e dal Medioevo, un suo personalissimo discorso proto-liberale. I patrioti siciliani si

¹⁶ Altrettanto si può dire delle asserzioni su quanto il perire per il proprio Paese sia glorioso, su come una morte eroica renda immortali (Hemans 1823, 104-05, V.iii) e dei richiami alla maestosità della causa (27, II.ii).

rivelano essere spietati. La sezione centrale della tragedia è dominata dalla furia cieca e forsennata degli insorti, una furia che non lascia scampo a nessuno e che trasforma gli oppressi in oppressori, le vittime in feroci carnefici. La vittoria sui francesi non ha significato l'instaurazione di una società più giusta, ma semplicemente un ribaltamento di ruoli. L'efferatezza della ritorsione contro l'invasore francese turba il sonno dei cittadini palermitani:

- 3 CIT. [...] Didst hear the sounds
I'th' air last night?
- 2 CIT. Since the great work of slaughter,
Who hath not heard them duly, at those hours
Which should be silent?
- 3 CIT. Oh! the fearful mingling,
The terrible mimicry of human voices,
In every sound which to the heart doth speak
Of woe and death.
- 2 CIT. Ay, there was woman's shrill
And piercing cry; and the low feeble wail
Of dying infants; and the half-suppress'd
Deep groan of man in his last agonies!
And now and then there swell'd upon the breeze
Strange, savage bursts of laughter, wilder far
Than all the rest. (97, V.ii)

Il sogno libertario si è trasformato in incubo; la rivolta intrapresa per ottenere il lungamente agognato riscatto ha tradito le premesse, e coloro che avrebbero dovuto essere i patrioti liberatori si sono rivelati essere dei brutali assassini che si comportano alla stregua dei loro predecessori al potere.

Un tale capovolgimento, altamente destabilizzante per il lettore/spettatore, fa emergere la complessità della visione dell'autrice. Nel suo proiettarsi verso un futuro d'indipendenza e libertà, la vicenda non si pone, semplicisticamente, come un invito alla riscossa, ma appare essere, più compiutamente, un monito a non lasciarsi andare ad eccessi sanguinari. Una causa, per quanto giusta possa essere, non legittima, in nessun caso, l'uso indiscriminato della violenza. La chiave del fallimento dei patrioti siciliani protagonisti della tragedia la troviamo nella già evidenziata ripetizione, martellante e ossessiva, della parola "vendetta". Il loro sogno di libertà è stato malato fin dall'inizio, nella misura in cui a guidarli non è stato un desiderio di "giustizia", ma, appunto, di "vendetta". Di questa visione equilibrata si fanno portavoce (oltre a Padre Anselmo) Constance e Raimond, che ripudiano un mondo in cui la misericordia non può trovare spazio:

- ANS. [...] Have all then perish'd? *all?*
Was there no mercy?
- VIT. Mercy! it hath been
A word forbidden as th' unhallowed names
Of evil powers.—Yet one there was who dared
To own the guilt of pity, and to aid
The victims; but in vain.—Of him no more!
He is a traitor, and a traitor's death
Will be his meed. [...]
- CON. "When did man
"Call mercy, *treason?* (78-79, IV.ii)

Quell'“uno” che si è reso “colpevole” del peccato di misericordia è Raimond. Condannato a morte per tradimento da un tribunale a capo del quale siede il suo stesso padre, disperando della giustizia degli uomini, egli aspetta di perorare la sua causa “before a mightier judgment-throne, / Where mercy is not guilt” (84, IV.iii).

Tuttavia, il giovane, che ha abbracciato la misericordia rifiutando la disumanizzazione che secondo suo padre e gli altri cospiratori la loro impresa richiederebbe, dimostra all'intera città di essere il più coraggioso in battaglia: è lui, infatti, che da solo e in incognito ribalta le sorti dello scontro. È lui “the brave unknown, / Who turn[s] the tide of battle; he whose path / [Is] victory” (108, V.vi). Mostrare pietà non significa tradire la causa e non è neanche disdicevole o poco virile come crede, invece, chi è accecato dalla sete di vendetta. Montalba (forse il personaggio più negativo della tragedia in quanto aggiunge alla crudeltà la doppiezza) non ammetterà il suo errore, nonostante l'uomo verso cui si è dimostrato spietato lo abbia soccorso in battaglia: rifiutandosi di cedere alla “womanish feebleness” (107, V.v), muore dichiarando, sprezzantemente, “mortal shall not hear / Montalba say — ‘forgive!’ ” (108, V.v). Raimond crede fermamente che la nobiltà d'animo imponga un comportamento retto in ogni circostanza (“There is no path but one / For noble natures”, 48, III.ii) e che l'amore sia più potente della vendetta (50, III.ii). Egli coniuga all'audacia eroica la gentilezza e la pietà, qualità che, come Padre Anselmo ci ricorda, sono ritenute precipuamente femminili: “woman's heart / Was formed to suffer and to melt” (79, IV.ii).

Raimond, nel porre al primo posto gli affetti e nell'essere compassionevole, dimostra di avere una personalità che partecipa del femminile. Per questo motivo non è compreso dagli altri congiurati e viene attaccato dalla cieca violenza degli “unpitying men” (81, IV.ii) che scelgono la vendetta a tutti i costi, senza compromessi. Ci troviamo di fronte, di nuovo, a quella logica maschile prevaricatrice che aveva schiacciato le eroine shelleyane Despina ed Euthanasia. A questa logica cede, in *The Vespers of Palermo*, anche Vittoria che, compiendo un percorso inverso rispetto a quello intrapreso da Raimond, rinnega la sua femminilità per abbracciare la rivolta violenta e ne esce moralmente sconfitta in quanto, novella Lady Macbeth (Crisafulli 2018, 136), lacerata dai sensi di colpa, impazzisce:

VIT. Was it for me
 To stay th' avenging sword?—No, tho' it pierced
 My very soul?— ‘Hark, hark, what thrilling shrieks
 ‘Ring thro’ the air around me!—Can'st thou not
 ‘Bid them be hush'd?—Oh! look not on me thus! (Hemans 1823, 77, IV.ii)

Come nota Kelly a proposito della raccolta *Tales and Historic Scenes*,

‘masculine’ history, in the past as in the recent present, is a cycle of violence and destruction inevitably ending in the abyss of time or historical oblivion, inevitably demanding heroism from women and sacrificing the feminine, unless a woman (or positively feminized man) is able to deflect the plot of ‘masculine’ history. (1997, 203)

Nella figura di Raimond vediamo compiersi proprio questa salvifica ibridazione di genere: l'inclusione del femminile lo rende un personaggio positivo, capace di sfidare la logica maschile devastatrice dominante al suo tempo. In questo, la vicenda rappresentata nella tragedia si fa portatrice di una lezione che si dimostra ancora valida per il Diciannovesimo secolo. Come ho argomentato altrove, anche Mary Shelley, soprattutto in opere più tarde, presenta personaggi maschili “androgini” che uniscono alla prodezza nelle armi qualità tradizionalmente considerate femminili e offrono un'alternativa vincente alla mascolinità distruttrice (Caputo 2022). È in personalità come queste – “kind, / And brave, and gentle” (Hemans 1823, 114, V.vii) – che risiede, per ambedue le autrici, una speranza per il futuro.

Come evidenziato in apertura, Felicia Hemans fu una scrittrice molto letta e apprezzata dai contemporanei. Tuttavia, non la troviamo mai menzionata nelle lettere e nel diario di Mary Shelley, che pur si dimostrò sempre una fervida lettrice, attenta (anche nei periodi in cui si trovava all'estero) a ciò che veniva pubblicato in patria, nonché meticolosa nell'annotare le sue letture e nel condividerle con gli amici, con cui intratteneva una fitta corrispondenza. A differenza del marito Percy, che dopo aver letto il volume di poesie che Hemans aveva pubblicato a soli quattordici anni e che gli era stato segnalato dal cugino Thomas Medwin tentò, sotto pseudonimo, di entrarvi in corrispondenza (Sweet 2008), Mary non sembra essersi mai interessata alla poetessa. Tuttavia, nei tre lavori qui esaminati, le due autrici dimostrano di condividere l'ardore per la causa italiana (che, come nella loro fonte comune, viene perorata rifacendosi a un Medioevo repubblicano) e, soprattutto, la consapevolezza di quanto l'inclusione del femminile nella Storia sia necessaria per contrastare la logica, maschile, del dominio a tutti i costi, portatrice di violenza, sofferenza e morte.

Riferimenti bibliografici

- Airey, Jennifer L. 2019. *Religion around Mary Shelley*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Caputo, Nicoletta. 2022. "The most civilized district of Italy'. Mary Shelley's Tuscan Tales Between History, Literary Echoes and Politics". In *Immagini e paesaggi della Toscana nella tradizione letteraria e artistica europea*, a cura di Camilla Del Grazia e Giulio Milone. Lucca: Edizioni La Vela (in corso di stampa).
- Chorley, Henry F. 1836. *Memorials of Mrs. Hemans with Illustrations of Her Literary Character from Her Private Correspondence*, vol. 1. 2 vols. London: Saunders and Otley.
- Crisafulli, Lilla M. 2018. "Felicia Hemans's History in Drama: Gender Subjectivities Revisited in *The Vespers of Palermo*". *SKENÈ. Journal of Theatre and Drama Studies* vol. 4, no. 1: 123-43. <<https://skenejournal.skenejournal.it/index.php/JTDS/article/view/148/136>> (10/2022).
- Crisafulli, Lilla M., e Keir Elam. 2021 [2007]. "Introduzione". In *Valperga. Vita e avventure di Castruccio, principe di Lucca*, a cura di Lilla M. Crisafulli e Keir Elam. Milano: Mondadori.
- Cronin, Richard. 2002. "Felicia Hemans, Letitia Landon e 'il dominio della donna' ". In *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere*, a cura di Lilla M. Crisafulli e Cecilia Pietropoli, 249-76. Roma: Carocci.
- Crook, Nora. 2001. "'Meek and Bold': Mary Shelley's Support for the Risorgimento". In *Mary versus Mary*, a cura di Lilla M. Crisafulli e Giovanna Silvani, 73-88. Napoli: Liguori.
- Feldman, Paula R. 1997. "The Poet and the Profits: Felicia Hemans and the Literary Marketplace". *Keats-Shelley Journal* vol. 46: 148-76. <<https://www.jstor.org/stable/30210372>> (10/2022).
- Hemans, Felicia. 1819. "The Death of Conradin". In *Tales, and Historic Scenes, in Verse*, 237-55. London: John Murray.
- . 1823. *The Vespers of Palermo. A Tragedy, in Five Acts*. London: John Murray.
- Hofkosh, Sonia. 1993. "Disfiguring Economies: Mary Shelley's Short Stories". In *The Other Mary Shelley. Beyond Frankenstein*, edited by Audrey A. Fisch, Anne K. Mellor and Esther H. Schor, 204-19. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Hunt, Leigh. 1822. "Preface". *The Liberal. Verse and Prose from the South* vol. 1, no. 1: v-xii.
- Kelly, Gary. 1997. "Last Men: Hemans and Mary Shelley in the 1820s". *Romanticism* vol. 3, no. 2: 198-208.
- Lockhart, John G. 1823. "Valperga". *Blackwood's Edinburgh Magazine* vol. 13, no. 74: 283-93.
- Markley, Arnold A. 1997. "'Laughing That I May Not Weep': Mary Shelley's Short Fiction and Her Novels". *Keats-Shelley Journal* vol. 46: 97-124. <<https://www.jstor.org/stable/30210370>> (10/2022).
- Nitchie, Elizabeth. 1953. *Mary Shelley, Author of "Frankenstein"*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- O'Dea, Gregory. 1997. "'Perhaps a Tale You'll Make It': Mary Shelley's Tales for 'The Keepsake' ". In *Iconoclastic Departures: Mary Shelley After Frankenstein. Essays in Honor of the Bicentenary of Mary Shelley's Birth*, edited by Syndy M. Conger, Frederick S. Frank and Gregory O'Dea, 62-78. London: Associated University Presses.

- Palacio, Jean de. 1969. *Mary Shelley dans son œuvre. Contribution aux études shelleyennes*. Paris: Klincksieck.
- Saglia, Diego. 2003. " 'Freedom's Charter'd Air': The Voices of Liberalism in Felicia Hemans's *The Vespers of Palermo*". *Nineteenth-Century Literature* vol. 58, no. 3: 326-67. doi: 10.1525/ncl.2003.58.3.326.
- . 2005. "Mediterranean Unrest. 1820s Verse Tragedies and Revolutions in the South". *Romanticism* vol. 11, no. 1: 99-113.
- . 2014. "The Society of Foreign Voices: *National Lyrics, and Songs for Music* and Hemans's International Poetics". *Women's Writing* vol. 21, no. 1: 110-27. doi: 10.1080/09699082.2014.881067.
- Shelley, Mary. 1823a. "A Tale of the Passions". *The Liberal. Verse and Prose from the South* vol. 1, no. 2: 289-325.
- . 1823b. "Giovanni Villani". *The Liberal. Verse and Prose from the South* vol. 2, n. 4: 281-297.
- . 1891. *Tales and Stories by Mary Wollstonecraft Shelley. Now First Collected*, edited by Richard Garnett. London: William Paterson & Co.
- . 1976. *Mary Shelley. Collected Tales and Stories with Original Engravings*, edited by Charles E. Robinson. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- . 1980. *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, vol. 1, *A part of the Elect*, edited by Betty T. Bennet. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- . 1987. *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, edited by Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- . 1998 [1823]. *Valperga: or, The Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*, edited by Tilottama Rajan. Peterborough: Broadview Press.
- Shelley, Percy B. 1964. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, edited by Frederick L. Jones. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Sismondi, J.C.L. Simonde de. 1809. *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*. Vol. 3. Paris: H. Nicolle.
- Sussmann, Charlotte. 2003. "Stories for the Keepsake". In *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, edited by Esther Schor, 163-79. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sweet, Nanora. 2007. " 'Those Syren-Haunted Seas Beside': Naples in the Work of Staël, Hemans, and the Shelleys". In *Romanticism's Debatable Lands*, edited by Claire Lamont and Michael Rossington, 160-71. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- . 2008 [2004]. "Hemans [*née* Browne], Felicia Dorothea". In *Oxford Dictionary of National Biography*, edited by David Cannadine. Oxford: Oxford University Press. doi: 10.1093/ref:odnb/12888.
- Vargo, Lisa. 2010. "Writing for *The Liberal*". In *Mary Shelley. Her Circle and Her Contemporaries*, edited by L. Adam Mekler and Lucy Morrison, 131-49. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.



Citation: I. Martini (2022) Language and conflict in the Armenian genocide. A linguistic analysis of Letters to the Editor of *The Times*. *Lea* 11: pp. 95-112. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13660>.

Copyright: © 2022 I. Martini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Language and Conflict in the Armenian Genocide A Linguistic Analysis of Letters to the Editor of *The Times*

Isabella Martini

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

Abstract

Letters to the editor (LTE) are significant when studying newspapers' ideological stance on a specific news event. They offer a privileged point of view because they are selected to match the newspaper's agenda, to provide a timely comment on significant news events, and to keep specific events "in the news". The massacre of the Christian minorities throughout the Ottoman Empire between 1915 and 1923 was reported in LTE of major international newspapers. A quantitative and qualitative linguistic examination will study the representation of the conflict between victims and perpetrators of the genocide in a corpus of LTE published in *The Times* between 1914 and 1926.

Keywords: Corpus Linguistics, Discourse Analysis, Historical English, Letters to the Editor, News Discourse

Introduction

Starting from the Victorian age, letters to the editor (LTE) have been considered a genre of news discourse with its own features and functions (Hobbs 2019). They have been assigned a role of privileged tools of civic engagement that select issues out of the current news discourse to mark their public significance (Cavanagh and Steel 2019; Brownlees, Del Lungo and Denton 2010). LTE have multiple functions within a newspaper. According to Wahl-Jorgensen (2019), LTE comment on events in the news that are important to the newspaper's agenda; they publicly express complaints that demand a reply; and they ultimately strive to actualise social transformations. LTE are perceived as an influential tool because "letters to the editor are understood, by readers and news organisations alike, as a privileged site for forms of public deliberation that might influence broader social, cultural and political developments" (ix).

LTE have offered selected readers a privileged space to be engaged at a textual, referential, and interpersonal level in the news discourse well before the onset of contemporary digital interactions with the media. They have offered the possibility to convey criticism, judgement, and to appeal for action (Pounds 2006). LTE have also been used to express polarised representations of different sides in conflict and conflicting ideologies, while keeping alive topics considered relevant to the reading public of a specific newspaper. This was the case of the Armenian genocide (1915-23), when Christian minorities had to be “relocated” out of the Ottoman Empire to complete its transformation into a pan-Turkish state (Elayyadi 2017).

To study the linguistic strategies through which representations of both the victims and the perpetrators of the genocide were polarised in the news discourse at that point in history, linguistic evidence of this conflictual representation (Partington 2015) of the Armenians and the Turks is analysed in LTE. The analysis conducted in this paper is based on textual evidence provided by LEAQ (Letters to Editor on the Armenian Question), a corpus of LTE of *The Times* published between 1914 and 1926 on the Armenian question, and attempts to answer to the following research questions: what are recurrent linguistic characteristics of the representation of the conflict between Turks and Armenians in the letters to the editor of *The Times*? What ideological stance(s) could be inferred from the linguistic representation of the conflict?

To answer these research questions, the analysis conducted in this paper focuses on collocational patterns, concordances, and clusters (Hunston 2002) of the keywords *Armenia*, *Armenian*, and *Armenians*, representing one side of the conflict, and *Turkey*, *Turk*, and *Turks* for the other side of the conflict. A corpus-assisted quantitative and qualitative approach (Partington 2004, 2010 and 2015; Partington, Duguid and Taylor 2013) applies discourse analysis to the key words and their extended co-textual environment. The analysis draws from the study on ideology in the news by van Dijk (2009) to isolate conflicting ideological stances in the representation of the sides involved in the Armenian genocide.

1. *Historical Context*

The massacre of the Armenian residents of the former Ottoman Empire was initiated on 24th April 1915, when notable Armenians as well as male Armenians accused of fomenting civilian unrest were executed overnight (Alayrian 2018). The survivors were evicted from their homes and forced to death marches towards the Syrian Desert (Rafter 2016; Dadrian 2003), with the German allies of the Ottoman Empire witnessing the violence and not interfering (Battisti 2016). News articles, editorials, and letters to the editor of major international newspapers reported on the violence on the Armenians thanks to war correspondents, political personalities residing nearby, international humanitarian workers who were in the area because of the ongoing World War I (Mamali, Kivu and Kutnik 2019; Elayyadi 2017; Chabot *et al.* 2016; Peltekian 2013).

The desire to “Turkify” the empire by eliminating the Christian minorities (mostly Armenians and Greeks) and confiscating their homes and wealth is said to have started the genocide (Üngör 2012). However, Alayrian (2018) and Mayersen (2014) mention that persecution and ethnic violence were already rather common throughout the empire. The Armenian genocide was not the first wide-scale massacre of the Christian minorities in the Ottoman Empire, as it was preceded by the Hamidian massacres (1895-96) and the Adana massacres (1909). Yet, despite news of the 1915 massacres reached a vast international reading public also by being frequently mentioned in letters to the editor, the international debate on the topic seemed to have failed to prevent further violence at the that time (Chabot *et al.* 2016).

2. Letters to the Editor and Conflicting Ideologies

LTE have had a crucial role in the construction of the media discourse in newspapers through the centuries (Hobbs 2019). They have achieved the status of a genre of its own within media discourse studies, and have been considered relevant to the construction and the performance of cultural citizenship (Cavanagh 2019). Despite this, the linguistic features of the LTE have been rarely analysed. Exceptions are Chovanec (2012), Romova and Hetet (2012), Pounds (2005 and 2006), and Martini (2021 and 2022). In particular, Pounds (2006) focused the analysis on the evaluative language used in LTE by comparing and contrasting Italian and British LTE, providing insightful data on LTE as a tool of democratic participation and public engagement.

Being usually written by influential members of the reading public of a specific newspaper, LTE communicate their writer's point of view and ideology and they foster debate among the same newspaper's readers on contents in line with the editorial stance of the newspaper itself (Richardson and Franklin 2004; Pounds 2006). Published letters sometimes undergo an editorial process that alters the authorial voice and creates mediated news discourse that reinforces the ideology of the newspaper where they are published (Cavanagh 2019). Following van Dijk (2009), ideologies are the axiomatic beliefs underlying the social representations shared by a group. van Dijk (2009) continues by stating that ideological structures are characterised by the polarisation between the positive ingroup Us and the negative outgroup Them, and that ideologies control socially shared attitudes of groups, which, as far as this study is concerned, are represented in the opinions shared through the LTE of the LEAQ corpus. Examining the linguistic choices ascribable to the expression of conflicting ideologies in LEAQ would help to identify the conflicting groups and their representation by selected readers, which ultimately reinforces the perception of each group among the reading public.

Originally a space to share hard news, LTE have become a privileged space where high profile contributors respond to a specific matter mentioned either in a newspaper article, editorial, or in a previous letter to the editor, or initiate a new conversation on a publicly relevant topic (Brownlees, Del Lungo and Denton 2010). LTE authors share their comments and personal opinions, and openly express their ideological stance; LTE ensure not only visibility, but also public recognition particularly when featured in broadsheet newspapers such as *The Times* (Hobbs 2019). There, matters of international politics are often discussed by their actual protagonists, with LTE making public what is otherwise privately discussed (Cavanagh 2019).

This is evident also in the letters making up the corpus for the present research; for the most part, they were written by influential personalities, as reported by Peltekian:

[...] British government officials, diplomats, members of parliament and citizens, some of whom had lived in Turkey; there are also letters written by Armenian notables and delegates (such as Nubar Pasha) or those living in England; there are some letters written by Armenian notables and citizens of other nationalities who deemed it important to convey events and facts as they saw it (2013, vol. 1, xxv).

British and Armenians authors of LTE sent their contributions to *The Times* to share first-hand accounts and sensitize the reading public on the genocide; to call for help and to launch appeals to raise funds in order to relieve the conditions of refugees; and, eventually, to advocate political interventions to solve the crisis in the Near East.

3. Corpus Construction

The Times online archive provides access to OCR-scanned and PDF copies of all the articles from 1st January 1785 to 31st December 1985. The corpus was created by selecting LTE from the archive using the search words *Armenia* and *Armenian*. The search results also included letters mentioning the noun *Armenians*. In the entire time span covered by the online archive (1785-1985), the term *Armenia* occurs 6,361 times, while the term *Armenian* occurs 10,641 times.

The time span under examination was set between 1st January 1914 and 31st December 1926, that is one year before 24th April 1915 and three years after the presumed end of the Armenian genocide (Rafter 2016), to study the representation of the Armenian question before, during, and after the genocide. The corpus is referred to as LEAQ (Letters to the Editor on the Armenian Question) and it features around 120,000 tokens, i.e., “sequences of letters separated by spaces or punctuation” (Hunston 2002, 17). Having eliminated repeated search results, the corpus eventually amounted to 186 letters to the editor of *The Times*.

The corpus was analysed through a quantitative corpus-driven approach (Tognini-Bonelli 2001; Sinclair 2004) to obtain statistically significant results as per keywords and their frequent collocations and clusters. Quantitatively significant results were then analysed following the so-called “corpus-assisted” approach (Partington 2004, 2010 and 2015). This approach is particularly useful, once recurrent linguistic patterns have been identified, to perform qualitative discourse analyses to access non-obvious meaning “constructed and reinforced by the accumulation of linguistic patterns” in the extended co-text of the selected words, or “nodes” (Partington and Marchi 2015, 220). Corpus Linguistics software-aided analysis performed on the news has been extremely useful to search for its objective features, as demonstrated, for example, in Sinclair (1994 and 2004), Tognini-Bonelli (2001), Baker *et al.* (2008), Partington (2010), Fotopoulos and Kaimaklioti (2016).

A wordlist was generated Using WordSmith Tools v.8.0 (Scott 2020) and compared with the written section of the BNC XML Edition corpus (2007), a 100-million-word collection of samples of written and spoken language that includes also extracts from regional and national newspapers, to obtain a list of the keywords of the LEAQ corpus. Keywords are crucial in Linguistics software-aided analysis, because through the comparison of the corpus under examination with a larger corpus of similar texts it is possible to identify which words are more statistically relevant in the examined corpus, being unusually frequent in the reference corpus. This gives a clear quantitative indication of the core lexical items orienting the qualitative analysis (Scott 2020). Table 1 shows the first eight relative most frequent keywords by their ranking position on a 500 keyness scale:

Keyword	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	P
TURKISH	398	0,34	110	1.408	0,0000000000
TURKS	271	0,23	100	463	0,0000000000
ARMENIANS	227	0,19	102	95	0,0000000000
ARMENIAN	247	0,21	108	258	0,0000000000
TURKEY	266	0,23	90	2.014	0,0000000000
CONSTANTINOPLE	166	0,14	62	249	0,0000000000
ARMENIA	141	0,12	75	322	0,0000000000
GREEKS	145	0,12	53	694	0,0000000000

Table 1 – Keywords of the LEAQ corpus. Created with WordSmith Tools 8.0 KeyWords

Keywords and their frequency in LEAQ source texts are shown in the first and second column respectively; the percentage of the frequency and the number of texts in which each keyword occurs in LEAQ are represented in the third and fourth columns; the fifth column indicates the frequency of each keyword in the reference corpus (the written section of the BNC XML Edition corpus) and the last column shows the *p* value referring to the keyness value of the items under consideration.

The most frequent keywords refer to both nouns and adjective of nationalities relating to the Armenian and Turkish national groups (*Turkish, Turks, Armenians, Armenian*) and to related place names (*Turkey, Armenia*). It is interesting to notice how, in a corpus created through Armenian-related search words, these occur less frequently than words relating to the perpetrators' side. Another keyword worth noticing is *Greeks*; its frequency is explained with reference to the historical contexts, as Greeks and Armenians were the most numerous Christian minorities to fall victim of the genocide. As discussed by Martini (2021), both Armenian and Greek Christian minorities are regularly mentioned together in the LEAQ corpus; therefore, the ideological stance on the Greeks and on the Armenians is likely to be similar and will not be the target of a specific analysis in this paper, while it is certainly of interest to develop another line of linguistic analysis on the representation of the Greek victims of the genocide in LTE.

The keywords seem to suggest a conflictual representation of the genocide, both in its historical contextualisation, i.e., the opposing views by the victims and the perpetrators reported in section 1, and in its ideological polarisation, postulating different linguistic representations of the two conflicting national identities. All this portrayed within the broader context of World War I, whereby Britain and Turkey were fighting on opposite sides, which is highly likely to influence the ideological polarisation further due to war propaganda.

4. Data Analysis

LTE were analysed using WordSmith Tools 8.0 (Scott 2020); concordance lines were computed and frequent collocations and clusters of the key words representing the two conflicting sides were examined, pairing similar key words according to their category and their frequency in the key word list in Table 1 above. Therefore, the analysis compares and contrasts corpus data organised along three polarised lexical oppositions: adjectives of nationality (*Turkish* vs. *Armenian*); nouns of national identity (*Turks* vs. *Armenians*); place names (*Turkey* vs. *Armenia*).

The results of the concordance lines are given by WordSmith Tools 8.0 (Scott 2020) in chronological order, following the organisation of the file names in LEAQ, where files are archived according to their date of publication. Therefore, it is interesting to examine, for each of the three polarised lexical pairs mentioned above, if and how the evaluative stance expressed by extended co-textual evidence changes between 1914 and 1926. In order to do so, the first and the last concordance line of each frequent collocation will be expanded, together with other lines randomly selected from other listed concordances. Publication dates of the letters are added at the end of each example to provide the time reference of the occurrence of each analysed collocation.

4.1 *Turkish* vs. *Armenian*

4.1.1 *Turkish*

The word *Turkish* directly right-collocates most frequently with lexical words: *government* (20 occurrences), *empire* (19 occurrences), *rule* (16 occurrences), *misrule* (11 occurrences), *Armenia* (8 occurrences). Recurrent L1 left-collocates are instead grammar words: *the* (142 occurrences), *of* (34 occurrences), *from* (11 occurrences), *under* (10 occurrences), *a* (9 occurrences).

These first right-collocates all refer to political entities, with only one collocate (*misrule*) indicating a negative connotation. Expanding the co-text of the first and most recurrent collocation, *Turkish + government* collocates with negative evaluative language, both in the first and in the last mention of the collocation inside the LEAQ corpus, as shown in examples (1) and (2):

- (1) *No proper census, worthy of reliance*, has been taken by the *Turkish Government* for years, and it is more than doubtful whether an independent and unbiased census has ever been attempted, even clandestinely, by Greek emissaries. (*The Times*, 27 March 1919)
- (2) The *best service* we can render to the Armenians is to *cease to interfere* between them and the *Turkish Government*, and this is a fact which I have frequently heard stated in Turkey by the Armenians themselves. (*The Times*, 04 April 1924)

Example (1) expresses negative judgement of the actions of the Turkish government and of the reliability of its data, thus implicitly undermining all Turkish claims that have tried to reduce the extent of the massacres in 1919 as well as up until today. A negative evaluation is therefore evident in the collocated underlined in example (1). In example (2), that is the chronologically last occurrence of the collocation in the corpus, the extended co-text of the collocation *Turkish government* offers a different stance; it is suggesting to putting an end to the interference between the two sides (victims and perpetrators) and to leave them alone to solve their issues. This openly contrasts not only with the negative judgment on the Turkish government expressed by example (1), but also with a recurring negative connotation that emerges in examples (3) and (4), taken from letters published in 1920 and 1922:

- (3) The more evidence available is collected and studied *the better and the more clearly* will it be shown that the character and policy of *Turkish Government* is the same now as it was when *it ordered* the *Greek massacres* of 1822, the *Bulgarian massacres* of 1876, the *Armenian massacres* of 1894-6, and the still more awful *massacre of 1915*. (*The Times*, 11 March 1920)
- (4) The American Ambassador at Constantinople in 1915-16, Mr. Henry Morgenthau, was a first-hand witness as to the *deliberate organization of the massacring of both Greeks and Armenians* by the *Turkish Government* at Constantinople. (*The Times*, 22 March 1922)

These examples show negative judgement towards the Turkish government expressed through the use of a comparative grammatical structures (*The more... the better and more...; the still more...*) and negatively connoted language (*massacres, massacre, massacring*), together with words attributing the responsibility of the violence to the Turkish government (*ordered, deliberate organisation*). Example (3) mentions previous violence with a coordinated list where *massacres* is repeated after each different adjective of nationality (*the Greek massacres; the Bulgarian massacres; the Armenian massacres of 1894-96; the still more awful massacre of 1915*). The latter makes implicit reference to the Armenian genocide using the singular form (*massacre*), preceded by strong negative emotive evaluative language (*the still more awful*). Example (4) shows language in use to attribute the responsibility of the genocide to the Turkish government (*the deliberate organization*) and the victims (*of both Greeks and Armenians*).

To expand the co-text of the most recurrent left-collocate *the + Turkish*, since the definite article defines the NP that follows, the examination is extended to the cluster *the + Turkish + NP*. Most recurrent NP are *empire* (16 occurrences), *government* (16 occurrences), *population* (6

occurrences), *army* (5 occurrences), *nationalists* (5 occurrences). There is only a partial overlap with the right collocates listed above: only *empire* and *government* occur in the cluster as well, with the same number of repetitions (16 each). It is therefore worth examining the occurrences of *the + Turkish + Empire*. Example (5) and (6) show the first and last occurrence of the cluster:

- (5) The question of the partition of *the Turkish Empire* has lately been dealt with in two articles, both *pleading in favour of the Turks*, though from different standpoints. (*The Times*, 28 May 1919)
- (6) The whole question is international, and it would be disastrous if the British and other Allied Governments led the world to suppose that they were aiming at gain for themselves, or forgetting *the responsibilities which they have undertaken* for the peace and prosperity of the peoples who *have suffered under the Turkish Empire*. (*The Times*, 23 November 1922)

Both examples are indicative of the political debate on the Turkish Empire in the aftermath of World War I, where the Turks were defeated by the Allied forces, and had to accept a significant redrawing of the Empire borders, as well as a loss of territories. Example (5) refers to the political question, example (6), instead, connects the political question to the responsibilities of the Allies towards the inhabitants of the Empire. If the first and last occurrence of the cluster are more neutral in the connotation of their extended co-text, this is not the case in example (7):

- (7) There is not a single member of the Near East Relief staff of over two hundred workers who has any doubt as to the truthfulness of the statements made by Major Yowell and Dr. Ward, and the statements attributed to Mr. Jaquith and Mr. Gillespie are not only absolutely false, but show to what lengths Turkish propaganda is carried in the effort to *deceive* the world concerning the *rear determination to deport* and, if necessary, *exterminate all the Christians* within the bounds of *the Turkish Empire*. (*The Times*, 04 October 1922)

Example (7) shows a clear accusation and an attribution of responsibility of the genocide to the Turkish government and its systematic plan for the Turkification of the Empire. They are conveyed at the end of the sentence, in prominent semantic position (Biber *et al.* 1999), by the negatively connoted verb *deceive*, clearly expressing the stance of the author of the letter on the operations of the Turkish government, and by the phrase *the rear determination*, followed by the genocidal actions (*deport, exterminate*) and their target (*all the Christians*).

4.1.2 Armenian

Frequent R1 collocates of the word *Armenian* are *people* (18 occurrences), *refugees* (15 occurrences), *massacres* (13 occurrences), *republic* (13 occurrences), *and* (11 occurrences). *Armenian* frequently left-collocates with grammar words (*the* 98 occurrences, *and* 3 occurrences, *of* 12 occurrences, *an* 8 occurrences). Extending the co-texts of the most frequent right collocation (*Armenian + people*), both examples (8) and (9) show a clear polarisation in favour of the victims of the genocide, and call for action in order to grant some kind of relief to them:

- (8) Sir, Lord Bryce seems still to hope that the *public opinion of the world* may have some effect upon the German Government, and induce it to stay the *deliberate massacre* of the *Armenian people by its Turkish allies*. (*The Times*, 08 October 1915)

- (9) May I ask that all those who recognize *our debt to the unhappy Armenian people* should send a contribution of money to the Rev. Harold Buxton, hon. secretary of the Armenian (Lord Mayor's) Fund, at 96, Victoria-street, S.W.1. (*The Times*, 29 July 1924)

In particular, example (8) is an invitation for the German allies of the Turks to listen to the worldwide public opinion and to intervene in order to put an end to the massacre. Here, the responsibility of the Turkish government is clearly indicated through the left-collocation *deliberate massacre*, culminating in the prepositional phrase *by its Turkish allies* in end-position. Openly stating that the massacres are deliberate and that they are perpetrated by allied forces seems to formulate a judgement also on the German government, which, incidentally, was enemy of Britain and the Allied forces during World War I. This example shows not only a polarisation of the two sides involved in the genocide, but also a further polarisation that superimposes on the conflict between the two sides at war during World War I. The polarisation Us vs. Them refers not only to Armenians vs. Turks, but also to Britain vs. Germany, thus extending the borders of the conflict.

Example (9) refers to the last occurrence of the collocation and offers a significant view on the conflict between Turks and Armenians, which again extends its borders and involves the reading public that is asked to acknowledge its position towards the victims. Left-collocates of the phrase *Armenian people* are the evaluative adjective *unhappy* in L1 position, and, further left, the phrase *our debt*. Dating back to 1924, that is nine years after the massacres, which no international intervention successfully managed to interrupt, the local British ingroup is still supporting the victims' side, but from a different apologetic angle. The inability to stop the massacres has made the local ingroup owe a moral compensation to the outer ingroup (the Armenians), to be corresponded with an economic aid.

Examples (10) and (11) show how the position of the victims and the conditions they had to bear were made consistent over the past years, frequently recurring to negative and emotive evaluative language (*wholesale murder; unbroken series of misfortunes; almost impossible*):

- (10) The great practical questions which now await solution are how can the Turks be provided with *an honest and progressive government*, and how can *the remnant of the Armenian people* be secured against *wholesale murder*? (*The Times*, 30 October 1919)
- (11) The experience of the last forty-five years has demonstrated that the interference of the Powers on behalf of the *Armenian people* has produced *an unbroken series of misfortunes*, making ultimately the position of this people *almost impossible*. (*The Times*, 26 July 1923)

Example (10) mentions both sides in conflict and socio-political future choices needed in order to provide a better government for the Turks and safety to the survivors of the genocide, suggesting that external interventions are in place to secure peace in the area. Example (11) draws drastic conclusions, accusing the external political interference in the area to have been unable to contribute with beneficial actions, thus ascribing the local ingroup of the allies of Armenia to a further outgroup that caused harm, if seen from the Armenian perspective.

4.2 *Turks vs. Armenians*

4.2.1 *Turks*

The word *Turks* right-collocates most frequently with *and* (23 occurrences), *in* (13 occurrences), *are* (12 occurrences), *have* (11 occurrences), *comma + and* (10 occurrences). The most recurrent collocational pattern *Turks + and* coordinates the collective national entity of the Turkish people with other elements (*their* 4 occurrences, *Armenians* 3 occurrences, *Bolsheviks* 3 occurrences, *Kurds* 2 occurrences). Examples (12) and (13) show respectively the first and last occurrence of the collocation *Turks + and* in the corpus:

- (12) It merely aims at *relieving the terrible distress* existing amongst that *remnant of the Armenian people who have escaped massacre at the hands of the Turks and their German abettors*. (*The Times*, 16 November 1916)
- (13) *The British, with the other Allied Governments*, are committed to the return of the Turkish flag to Eastern Thrace, but it should not be taken for granted that we are thereby committed to any interpretation of the rights of sovereignty which the *Turks and their friends* may choose to maintain. (*The Times*, 23 November 1922)

Example (12) shows a clearly polarised stance against the Turks, who are openly held responsible of the massacres (*at the hands of*), together with their German allies. Referring to the latter with the noun *abettors* implies a clear accusation, which reinforces the polarisation between not only the victims and the perpetrators of the genocide, but also between the opposing powers fighting World War I. Example (13) is related to the ongoing negotiations during the Conference of Lausanne (1922-23) between the Allied coalition and in response to Turkish territorial claims. Example (13) reinforces such overlapping polarisation by mentioning the two negotiating sides and coordinates the negative outgroup Turks with a more general *their friends*. This suggests some sort of disdain for those government associated with the Turks, as they are ascribable to the negative outgroup and to their actions; example (13) dates to the aftermath of the 1922 fire of Smyrna by the Turkish army that destroyed the Greek and Armenian quarters of the city (Tusan 2012).

Example (14) describes the situation of trades in Smyrna, which is now known as the Turkish city Izmir:

- (14) You will not find a single guild in Smyrna – with the exception of the porters – which is not overwhelmingly Greek. “Export” trade comprises, of course, both traffic between the place of production and Smyrna on the one hand, and trade between Smyrna and the foreign markets on the other hand. Four-fifths of the first is in Greek hands, with the remainder in those of *Turks and Armenians*. (*The Times*, 21 April 1919)

Dating before the 1922 fire of Smyrna, example (14) shows the multi-cultural co-existence of the three largest national groups (Greek, Turk, Armenian) residing in the city. Coordinating the two conflicting sides (*Turks and Armenians*) through *and* implies collaboration and a certain balance in a past status of the organisation of trade in the city, which contrasts with the conflict that brought to the genocide four years earlier.

The word *Turks* left-collocates most frequently with *the* (165 occurrences), *young* (18 occurrences), *and* (10 occurrences). Examples (15) and (16) show the first and last occurrence of the left-collocation *the* + *Turks*:

- (15) It merely aims at relieving the terrible distress existing amongst that remnant of the Armenian people *who have escaped massacre at the hands of the Turks* and their German abettors. (*The Times*, 16 November 1916)
- (16) I am sure that the women of England, whose homes and liberty were saved for them by the sacrifices of the men of the Allied armies, have only to realize *the degrading slavery of their fellow-Christian sisters*, to *hasten to rescue them*, as their ancestors did of old for the crusaders who were taken prisoners by *the Turks* of those days. (*The Times*, 17 July 1926)

Coincidentally, example (15) is the same occurrence in example (12) and already discussed. In the case shown in examples (12) and (15), the definite article is used to attribute responsibility by explicitly mentioning the perpetrators of the violence, which is not common in newspapers; further research might be helpful in establishing to what extent this might be considered a characteristic of LTE. Example (16), occurring at a later date and among the last letters comprised by the corpus, refers to the negative outgroup with reference to their past role in the crusades (*the Turks of those days*), and draws a parallel of the women belonging to the British ingroup and the Armenian ingroup. Both ingroups share the same Christian identity, as far as the letter writer is concerned, and this should prompt British women to actively intervene in favour of Armenian women, in a sort of re-enactment of the centuries-old opposition between Muslim and Christian identity. Example (16) shows a further complication of the conflict; from two opposing sides of victims and perpetrators of the Armenian genocide to the opposing powers at war, the conflict here extends to the more general religious conflict between religion that has characterised the Mediterranean for centuries.

4.2.2 Armenians

The word *Armenians* right-collocates most frequently with grammar words (*the* 72 occurrences, *and* 67 occurrences, *in* 50 occurrences, *to* 37 occurrences) and with the auxiliary *have* (28 occurrences). Frequent left-collocations are with the grammar words *the* (97 occurrences), *of* (28 occurrences), *and* (18 occurrences). Here as well it is interesting to extend the analysis to co-textual evidence, also because the analysis of the clusters confirms that *Armenians* collocates most frequently with grammar words, i.e., *in* (29 occurrences), *and* (22 occurrences), *and* + comma (12 occurrences), *have* (11 occurrences), *are* (10 occurrences).

A recurring collocation when mentioning the victims of the genocide is with both the definite article *the* and the coordinator *and*, the function of which has already been mentioned in the previous opposition. A frequent collocation of *Armenians* which has not occurred in corpus evidence collected so far is with the preposition *in* (*Armenians* + *in*). Examples (17) and (18) show occurrences of the preposition *in* used to express location or position:

- (17) A few days ago the editor of Azatamart, the leading Armenian journal in the capital, was summoned before a Court-martial for having reproduced an article from the Contemporary Review for December last, in which were sketched certain *grievances and disabilities suffered by the Armenians in Eastern Turkey*. (*The Times*, 14 January 1914)

- (18) Just a year after the occupation of Baku by the troops of the same Nury Pasha (who, according to a telegram of Reuter in *The Times* of April 9, is now *massacring the Armenians in Karabag*) a monument was erected to the memory of Turkish soldiers fallen during the taking of Baku. (*The Times*, 21 April 1920)

Examples (17) and (18) refer to the geographical position of Armenians and feature negative evaluative language related to violence they had to endure. Particularly interesting is example (17), since it refers to a letter published in January 1914, more than one year prior to the genocide. It reports elements that foresee the deterioration of the conditions of the Armenians living in the Ottoman Empire using a coordinated lexical pair (*grievances* and *disabilities*) and the negative emotive past participle *suffered*. This passive construction does not make further explicit reference to the entity of these elements, but unmistakably points at the recipients of these negative actions, i.e., the Armenians who live in Eastern Turkey. Little was known to the letter writer how this contribution was anticipating the outburst of violence that was to follow.

Example (18) locates the massacre of the Armenians in Karabag, with reference to the person who is perpetrating the violence there after having slaughtered the Armenians in Baku. Other frequent place names right-collocating with *Armenians + in* are mostly related to the places where massacres were conducted (*Cilicia, Turkey, Mesopotamia, Ottoman Empire*). This suggests that locating the Armenians was needed in order to specify how they were targeted across the Ottoman Empire.

4.3 Turkey vs. Armenia

4.3.1 Turkey

The word *Turkey* left-collocates most frequently with grammar words (*of* 52 occurrences, *in* 33 occurrences, *with* 31 occurrences, *to* 19 occurrences) and with the noun *peace* (15 occurrences) in L2. Expanding the co-text of the most recurrent L1 collocate (*of*), frequent L2 collocates are nouns related to the events affecting the Ottoman Empire after WWI (*break-up, destruction, dismemberment, treatment*), and they all appear in letters dating from 1919 onwards. Also frequent is the L2 collocate *future* (7 occurrences), which connects to the previous collocates as a general term relating to the fate of Turkey. Other L2 collocates of *Turkey* are its related geo-political entities (*population, parts, provinces, rulers*). It is interesting to expand the co-text of the L2 collocate *future*, since it is the most frequent L2 collocate in the cluster *the + future + of + Turkey*; Table 2 shows all seven occurrences:

read Mr. Frank H. Simonds's views on the future of Turkey in <i>The Times</i> of June 11. To my mind,
ALI. 41, Sloane-street, S.W.1, June 3. THE FUTURE OF TURKEY . APPEAL FROM MOSLEM LEADERS
Yours, &c., GEORGE CLENTON LOGIO. THE FUTURE OF TURKEY .
People who are capable of surveying the future of Turkey in a detached manner, independently
6, Margaret-street, W., Jan. 7. THE FUTURE OF TURKEY . THE PLEDGE OF LIBERATION.
KENWORTHY House of Commons, Feb. 20. THE FUTURE OF TURKEY . DIVIDED OPINIONS.
Statesmanlike spirit to help to assure the future of Turkey on principles of equal justice to

Table 2 – Concordance lines of the cluster *the + future + of + Turkey*

Four concordance lines refer to different letter titles, and all of them were published between 1919 and 1920, while the Allied forces were discussing the dismemberment of the Ottoman Empire. Interestingly enough, the letters make reference to Turkey, and not to the Empire, when mentioning the plans for the future of the area. In the letter titles, the noun phrase *the future of Turkey* collocates with noun phrases that suggest the ideological stance of the matter being discussed (*appeal from Moslem leaders, the pledge of liberation, divided opinions*). Extending the analysis to some excerpt of the four letters whose title features the phrase *the future of Turkey* confirms the conflicting ideological stances expressed by different letter authors.

Example (19) is taken from a letter from the Indian Moslem leaders, written in support of milder conditions to be applied to Turkey; it shows the conclusion of the letter, whereby a continuity in the predominance of Islam under the spiritual guidance of Turkey is advocated:

- (19) For the *defection* of the *unscrupulous adventurers* who *dragged their stricken people*, who had *already undergone great misery*, into the world-war, *Turkey has been sufficiently punished* by the secular expropriation of some of her richest provinces. But we submit that the *maintenance of the Ottoman sovereign's spiritual suzerainty* in those countries, whilst maintaining his *prestige* and thus *conciliating* Musulman feeling, would be the means of making the position of the Musulman rulers or governors of those countries *unimpugnable*. AGA KHAN. AMEER ALI. 41, Sloane-street, S.W.1, June 3. *THE FUTURE OF TURKEY. APPEAL FROM MOSLEM LEADERS. THE PRIME MINISTER'S PROMISE.* (*The Times*, 06 June 1919)

This example provides further evidence to support the existence of the broader level of conflict between Muslims and Christians; in this letter, the two conflicting sides are attributed an opposite polarisation, following the ideological stance of the letter writer. This is expressed through the initial condemnation of those responsible of the defeat of Turkey in the war, negatively connoted as *unscrupulous adventurers*, who inflicted suffering to the Turkish people. These are referred to as *stricken people*, who had already endured suffering before the war. Clearly, the polarisation of the sides in conflict is reversed, and, while the victims of the genocide are not mentioned in the letter, the two conflicting sides are the outgroup of the Turkish *unscrupulous adventurers* against the ingroup of the punished Turkish people, who deserve the religious supremacy in the area.

Opposite to this ideological stance are example (20) and example (21):

- (20) To keep the Turks in the districts in question would be tantamount to our condoning the crimes by the committal of which they have succeeded in establishing their apparent racial preponderance. Yours, &c., GEORGE CLENTON LOGIO. *THE FUTURE OF TURKEY.* (*The Times*, 19 December 1919)
- (21) There is, however, some wisdom still in the East, if the West will only look for it; and Indian Moslems might very conceivably embrace this opportunity in a statesmanlike spirit to help to assure *the future of Turkey* on principles of equal justice to Christian and Moslem or to Turk and non-Turk. Your obedient servant, ANGLO-ARMENIAN. February 17. ARMENIA'S FATE. ATTITUDE OF INDIAN MOSLEMS. A SUGGESTED CONFERENCE. (*The Times*, 18 February 1922)

Both example (20) and example (21) reverse the polarisation of example (19). Example (20) refers to the responsibility in the crimes committed by the Turks and the need to remove the

Turkish rule over the territories inhabited by the massacred minorities. Example (21) mentions all the sides of the ongoing conflicts inferred so far from the previous examples: the ethnic conflict (*Turk vs. non-Turk*); the religious conflict (*Christian vs. Moslem*); the political conflict (*East vs. West*). In so doing, the example suggests how the conflict underlying the genocide is ascribable to a more complex conflictual context of which the genocide is only one of the sides involved.

The word *Turkey* right-collocates most frequently with grammar words (*and* 23 occurrences, *of* 10 occurrences, *as* 8 occurrences). Frequent R2 collocates are again grammar words (*the* 17 occurrences, *to* 11 occurrences) and the possessive adjective *its* (9 occurrences); lexical words R2 more frequently collocating with *Turkey* are *Persia* (3 occurrences) and *Constantinople* (2 occurrences). Among the recurrent clusters are *to deprive Turkey* (8 occurrences) and *peace with Turkey* (8 occurrences). The next subsection shows how these linguistic features differ from the linguistic treatment of the corresponding place name of the victims' side (*Armenia*), suggesting a different ideological stance on the place name *Turkey*. Example (22) shows the first and occurrence of the collocation *Turkey + and*:

- (22) On April 3, 1916, at the headquarters of the latter organization in Berlin a lecture entitled "Was Geht Uns China An" was delivered by an influential member of the Prussian Parliament, in which the lecturer claimed that *German world-empire* could be established only on a basis of an *overland dominion* extending from the North Sea to China by way of *Turkey and Persia*. (*The Times*, 16 January 1917)

Example (22) mentions *Turkey* as part of the ongoing German plan of territorial expansion for the creation of an empire; the role of Turkey is instrumental to foreign expansionist policy, and therefore mentioned as one amongst the territories needed to occupy, together with Persia, to build the new German-led area of influence. This is one of the few occurrences where Turkey is paired with another geographical entity; other occurrences are again *Persia* (2 occurrences), *Armenia* (1 occurrence), *Bulgaria* (1 occurrence) and *Greece* (1 occurrence). It is worth mentioning that the collocation *Turkey + and + Armenia* occurs only in one letter title and is not found elsewhere in the corpus. Therefore, corpus evidence demonstrates how *Turkey* is almost never paired with other geographical or geo-political entity, thus allowing the place name of the genocide perpetrators its own individual narrative.

Example (23) analyses one example of the collocate *Turkey + R2*, with R2 being the neutral possessive adjective *its* (9 occurrences). The concordance lines show that, except for the very first mention, the same phrase is repeated eight times as part of a quoted line from a 1918 war speech by the British Prime Minister Mr. Lloyd George. Example (23) shows the extended co-text of *Turkey + R2 its*:

- (23) The second factor in the situation is that England has given her word that Turkish sovereignty shall not be destroyed. That word was passed by Mr. Lloyd George on January 5, 1918, in a speech describing our war aims, in which he took particular pains to assure the world that he was speaking in the name of England. He said: "Nor are we fighting . . . to deprive *Turkey of its* capital or of the rich and renowned lands of Asia Minor and Thrace, which are predominantly Turkish in race". (*The Times*, 30 May 1919)

The quotation reported in Example (23) is used when the international debate over the future of Constantinople is debated in the LTE of the corpus by both sides of the ideological conflict. The declaration of the Prime Minister stating the position of the British Empire as far as the future of Turkey in the aftermath of the defeat in World War I is used in the letters

by the Aga Khan Ameer Ali to support the Turkish side and to remind of the *breach of faith* which would have occurred, had the terms of the declaration been disregarded. However, the same position is expressed by non-Muslim authors of the letters, showing that there was a general movement of opinion that rejected a harsh dismemberment of the Ottoman Empire and the eradication of the Turkish race, despite what happened with the Christian minorities over the years. The collocation seems to be a reminder to the British Government and to its allied to act not out of revenge, but out of political fairness and honour, with the implication that, by doing this, the positive connotation of the British ingroup would have been reinforced.

4.3.3 Armenia

The word *Armenia* left-collocates most frequently with grammar words (*of* 33 occurrences, *in* 19 occurrences, *and* 9 occurrences) and with the adjective of nationality *Turkish* (8 occurrences). Extending the co-text of the most frequent L1 collocate *of Armenia*, its frequent L2 collocates are related to political matters (*capital, control, government, polity, Republic, rights, territory, vilayets*), to negative consequences suffered by Armenia (desertion, destruction, devastation, treatment), to its future (*fate* 4 occurrences, *future* 1 occurrences), and to “Friends of Armenia” (*friends* 5 occurrences), the humanitarian advocacy group (Tusan 2017).

Similarly to the collocation L2 + *of + Turkey*, a connection to future events is made evident also in the collocation L2 + *of + Armenia*, with L2 being *future* (1 occurrences) and *fate* (4 occurrences). It is interesting to remark how the noun *fate* has a different connotation from the word *future*, as it refers to “the development of events outside a person’s control, regarded as predetermined by a supernatural power” (*The Oxford English Dictionary*, 269). The noun phrase *the fate of Armenia* seems to suggest future events that cannot be shaped by human intervention, which ideologically contrasts with the cluster *the + future + of + Turkey*. Extending the analysis to the co-texts is useful to clarify the ideological stance of which *the fate of Armenia* is an expression. However, in three out of its four occurrences, it recurs in prominent position as letter title in three separate letters (01 March 1921, 10 May 1920, 19 June 1920), and towards the end of the fourth letter by Boghos Nubar, Chairman of the Armenian National Delegation (30 January 1919), of which example (24) shows its extended co-text:

- (24) At the moment when *the fate of Armenia* is being decided at the Peace Conference, it is my duty, as the head of the National Delegation which has no tribune from which its voice can resound, to state once again, in the columns of *The Times*, the important part played by the Armenians in this frightful war. I wish strongly to urge that the Armenians, having of their own free will cast in their lot with the champions of right and justice, the victory of the Allies over their common enemies has secured to them a right to independence. (*The Times*, 30 January 1919)

Here, the letter author advocates for the right of Armenians to gain their independence, which is expressed unanimously also in the letters where *the fate of Armenia* is used as title. There, the right of the Armenians to live in a sovereign state where they are safe from persecutions and massacres is advocated by all three different letter authors. Corpus evidence here suggests a clear polarisation when mentioning similar lexical entities, that is tied to the ideological stance expressed on the victims’ side and on the perpetrators’ side. The prospects of the victims’ side are left to an external intervention, which somehow ought to ensure their right to independ-

ence; on the contrary, the prospects of the perpetrators' side are left to human intervention, and there are contrasting viewpoints on whether to grant their independence or to limit their power. This seems to imply a greater power of intervention in the Turkish situation, and a limited one in the Armenian polity.

The place name *Armenia* right-collocates most frequently with grammar words (*and* 27 occurrences, *which* 8 occurrences, *to* 6 occurrences) and with the noun *Mesopotamia* (5 occurrences). *Armenia* + *and* frequently collocates with other geo-political entities (*Syria*, *Cilicia*, *Palestine*, *Kurdistan*, *Georgia*, *Azerbaijan*) and to the generic adverb *elsewhere*. Martini (2022) has already investigated on the collocation *Armenia* + *and*, discussing how the coordinator affects the representation of *Armenia* and how it contributes to dilute its prominence in the discourse. Therefore, the position expressed using the coordinator as R1 collocate of *Armenia* is controversial; on the one hand, it suggests how different geo-political entities are suffering from the same Turkish oppression; on the other hand, it has the effect of depriving each individual entity of their own narrative and potentially confusing to the reader.

The same linguistic strategy is in place for the R1 collocation with the lexical word *Mesopotamia*; when examining its five occurrences (two in 1919, two in 1920 and one in 1922), corpus data show that they are all quotations of the speech delivered by Prime Minister George Lloyd on Allied war aims on 5th January 1918 (Arslanian 1978). Example (25) shows one of the quotations, which are all identical in their five occurrences:

- (25) “While we *do not challenge the maintenance of the Turkish Empire in the homelands of the Turkish race* with its *capital at Constantinople* – the passage between the Mediterranean and the Black Sea being internationalized and neutralized – *Arabia, Armenia, Mesopotamia, Syria and Palestine* are in our judgement entitled to *a recognition of their separate national conditions*. What the exact form of that recognition in each particular case should be need not here be discussed, beyond stating that it would be *impossible to restore to their former sovereignty* the territories to which I have already referred”. This is an *unequivocal pledge*, and those who are urging the Government to drive the Turk from Constantinople and to parcel out the Turkish homelands among the Allies are asking England to be guilty of *as gross a breach of faith as the Germans* committed in violating Belgian neutrality without even their *miserable excuse* of necessity. (*The Times*, 30 May 1919)

Example (25) relies on the declaration of the British Prime Minister to defend the Turkish sovereignty, associating the request to remove the Turks from Constantinople to the German *miserable excuse* that violated the neutrality of Belgium, and therefore to the wrong behaviour of the outgroup of the WWI enemy. The Prime Minister speech supports the need to make different political arrangements for non-Turkish populations that recognised their *separate national conditions*; although the form of such arrangements is not clarified. Despite advocating the need for the independence of the territories previously administered by the Turks, the quotation of the Prime Minister's speech is not used to reinforce the pledge to the recognition of the non-Turk national identities. Reading the letter, it is clear how the ongoing debate over the future of the former Ottoman Empire was divided by the three conflicts isolated so far (ethnic, political, religious).

Concluding Remarks

The analysis of linguistic evidence from LEAQ corpus showed a polarised ideological representation of the two nationalities involved in the Armenian genocide which extended outside

of the polarisation victims vs. perpetrators. The most recurrent keywords in the LEAQ corpus are mostly related to either the Turkish side (*Turkish, Turks, Turkey*) or to the Armenian side (*Armenian, Armenians, Armenia*). This polarisation of national groups follows the ideological dynamic positive ingroup vs. negative outgroup discussed by van Dijk (2009), and the linguistic analysis conducted in Section 4 highlights the linguistic strategies through which both groups are represented by examining the most frequent collocates of the keywords. Findings showed an assimilation of the positive ingroup Armenian to the local British national identity, that extended the representation of the original ethnic conflict between Turks and Armenians to a more complex polarisation of the sides in conflict. Armenians are a positive ingroup not only because they are victims of a genocide *per se*, but because the genocide is perpetrated by the World War I enemies of Britain, the Turks, with their German allies not interfering with the massacres, and because it is a genocide conducted against Christian population. The conflict thus depicted is not only ethnic (Turks vs. Armenians), but also geo-political (Britain vs. Turkey) and religious (Muslims vs. Christians). Positive ingroups are the Armenians, Britain, and Christians, represented as victims of the negative outgroups (Turks, Turkey, Muslims).

Such three-fold conflict confirms the historical context whereby the Ottoman Empire and its ally, Germany, were enemies of Britain. Following the ideological square elaborated by van Dijk (2009, 194), findings basically confirmed that the Turks belong to the negative outgroup. Them and that their actions are negatively represented and strongly criticised, while the opposite occurred in the representation of the positive Armenian ingroup. Findings also validated the expected political and ethnic divide in the representation of both groups, but also a religious divide. Armenians are Christian and this allows a better identification of the readers, rather than with Muslim Turks, which are referred to as Mahomedans.

However, some letters do not seem to belong to the ideological square depicted so far, as they express open dissent on the positive representation of Armenians vs. the negative representation of Turks. However, replies to those letters are published which strongly oppose their dissent. As a further development of the study conducted so far, it would be worth investigating whether dissenting letters are published in view of their position only, or to allow the existing polarity of the conflicting sides to be reinforced in the discussion that will inevitably follow through the replies of other readers. An examination of the linguistic strategies used when mentioning place names, of which Constantinople is one of the keywords, would complement the findings obtained so far.

References

- Alayrian, Aida. 2018. *Consequences of Denial. The Armenian Genocide*. London-New York: Routledge.
- Arslanian, Artin H. 1978. "British Wartime Pledges, 1917-18: The Armenian Case". *Journal of Contemporary History* vol. 13, no. 3: 517-30.
- Aybak, Tunc. 2016. "Geopolitics of Denial: Turkish State's 'Armenian Problem' ". *Journal of Balkan and Near Eastern Studies* vol. 18, no. 2: 125-44.
- Baker, Paul, Costas Gabrielatos, Majid KhosraviniK, et al. 2008. "A Useful Methodological Synergy? Combining Critical Discourse Analysis and Corpus Linguistics to Examine Discourses of Refugees and Asylum Seekers in the UK Press". *Discourse & Society* vol. 19, no. 3: 273-306.
- Battisti, Diana. 2016. "Cento Anni di Metz Yeghern, tra Silenzio e Speranza. A Proposito del Volume di Yeghiayan Vartkes, *Pro Armenia. Voci Ebraiche sul Genocidio Armeno*, a cura di Fulvio Cortese e Francesco Berti, traduzioni di Rosanella Volponi (La Giuntina, 2015, pp. 133)". *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* vol. 5: 139-59. doi: 10.13128/LEA-1824-484x-20029.
- Biber, Douglas, Stig Johansson, Geoffrey Leech et al. 1999. *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow: Longman.

- Brownlees, Nicholas, Gabriella Del Lungo, and John Denton (eds). 2010. *The Language of Public and Private Communication in a Historical Perspective*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Cavanagh, Allison. 2019. "Letters to the Editor as a Tool of Citizenship". In *Letters to the Editor. Comparative and Historical Perspectives*, edited by Allison Cavanagh and John Steel, 89-108. London: Palgrave Macmillan.
- Cavanagh, Allison, and John Steel (eds). 2019. *Letters to the Editor. Comparative and Historical Perspectives*. London: Palgrave Macmillan.
- Chabot, Joceline, Richard Godin, Stefanie Kappler, et al. (eds). 2016. *Mass Media and the Genocide of the Armenians. One Hundred Years of Uncertain Representation*. London: Palgrave MacMillan.
- Chovanec, Jan. 2012. "From Adverts to Letters to the Editor. External Voicing in Early Sports match Announcement". In *Diachronic Developments in English News Discourse*, edited by Minna Palander-Collin, Maura Ratia, and Irma Taavitsainen, 175-97. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Dadrian, Vahakn N. 2003. *The History of the Armenian Genocide. Ethnic Conflict from the Balkans to Anatolia to the Caucasus*. New York-Oxford: Berghahn.
- Elayyadi, Hassane. 2017. "Reconciliation Process. How has the Turkish State's Official Discourse of the Armenian Genocide evolved during the Erdogan Era?". *Armenian Journal of Political Science* vol. 2, no. 7: 77-94. doi: 10.19266/1829-4286-2017-02-77-94.
- Fotopoulos, Stergios, and Margarita Kaimaklioti. 2016. "Media Discourse on the Refugee Crisis: on What have the Greek, German and British Press focused?". *European View* vol. 15, no. 2: 265-79. doi: 10.1007/s12290-016-0407-5.
- Hobbs, Andrew. 2019. "Readers' Letters to Victorian Local Newspapers as Journalistic Genre". In *Letters to the Editor. Comparative and Historical Perspectives*, edited by Allison Cavanagh and John Steel, 129-46. London: Palgrave Macmillan.
- Hunston, Susan. 2002. *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mamali, Catalin, Mircea Kivu, and Jan Kutnik. 2019. "Conflicting Representations on Armenian Genocide: Exploring the Relational Future through self-inquiring Technique". *Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna* vol. 2, no. 8: 168-250. doi: 10.14746/fped.2018.7.2.2019.8.1.9.
- Martini, Isabella. 2021. "Analysing the Semantic Prosody of Timeliness in Letters to the Editor of *The Times* on the Armenian Question from 1914 to 1926". *Iperstoria* vol. 18: 339-63. doi: 10.13136/2281-4582/2021.i18.1041.
- . 2021. "A Denial of Identity. The Armenian Genocide in the Letters to the Editor of *The Times* 1914-1926". *Token* vol. 12.
- Mayersen, Deborah. 2014. *On the Path to Genocide. Armenia and Rwanda Reexamined*. New York-Oxford: Berghahn.
- The Oxford English Dictionary*. 2003. Edited by Catherine Soanes and Angus Stevenson. 2 Edition. Oxford: Oxford University Press.
- The Times and Sunday Times Online Archive*. <<https://www.thetimes.co.uk/archive>> (10/2022).
- Partington, Alan. 2004. "Corpora and Discourse, a most congruous Beast". In *Corpora and Discourse*, edited by Alan Partington, John Morley and Louann Haarman, 9-18. Bern: Peter Lang.
- . 2010. "Modern Diachronic Corpus-Assisted Discourse Studies (MD-CADS) on UK Newspapers: an Overview of the Project". *Corpora* vol. 5, no. 2: 83-108.
- . 2015. "Corpus-Assisted Comparative Case Studies of Representations of the Arab World". In *Corpora and Discourse Studies. Integrating Discourse and Corpora*, edited by Paul Barker and Tony McEnery, 220-43. London: Palgrave Macmillan.
- Partington, Alan, Alison M. Duguid, and Charlotte Taylor. 2013. *Patterns and Meanings in Discourse. Theory and Practice in Corpus-assisted Discourse Studies (CADS)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Partington, Alan, and Anna Marchi. 2015. "Using Corpora in Discourse Analysis". In *The Cambridge Handbook of English Corpus Linguistics*, edited by Douglas Biber, and Randi Reppen, 216-34. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peltekian, Katia M. 2013. *The Times of Armenian Genocide. Reports in the British Press*, vol. 1. 1914-1919, vol. 2. 1920-1923. Beirut: Four Roads.

- Pounds, Gabriela. 2005. "Writers Argumentative Attitude: A Contrastive Analysis of 'Letters to the Editor' in English and Italian". *Pragmatics* vol. 15, no. 1: 49-88. doi: 10.1075/prag.15.1.03pou.
- . 2006. "Democratic Participation and Letters to the Editor in Britain and Italy". *Discourse & Society* vol. 17, no. 1: 29-63. doi: 10.1177/10957926506058064.
- Rafter, Nicole. 2016. *The Crime of All Crimes. Toward a Criminology of Genocide*. New York: New York University Press.
- Richardson, John E., and Bob Franklin. 2004. "Letters of Intent: Election Campaigning an Orchestrated Public Debate in Local Newspapers' Letters to the Editor". *Political Communication* vol. 21, no. 4: 459-78.
- Romova, Zina, and John Hetet. 2012. "Letters to the Editor: Results of Corpus Analysis". *New Zealand Studies in Applied Linguistics* vol. 18, no. 2: 45-63.
- Scott, Mike. 2020. *WordSmith Tools Version 8*. Stroud: Lexical Analysis Software.
- Sinclair, John. 1996. "The Search for Units of Meaning". *TEXTUS* vol. 9, no. 1: 75-106.
- . 2004. *Trust the Text. Language, Corpus, and Discourse*. London-New York: Routledge.
- Tognini-Bonelli, Elena. 2001. *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Tusan, Michelle. 2012. *Smyrna's Ashes. Humanitarianism, Genocide, and the Birth of the Middle East*. Berkeley: University of California Press.
- . 2017. *The British Empire and the Armenian Genocide. Humanitarianism and Imperial Politics from Gladstone to Churchill*. London: I.B. Tauris.
- Üngör, Uğur Ü. 2012. "The Armenian Genocide, 1915". In *The Holocaust and Other Genocides. An Introduction*, edited by Barbara Boender and Wichert ten Have, 45-70. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- van Dijk, Teun A. 2009. "News, Discourse, and Ideology". In *The Handbook of Journalism Studies*, edited by Karin Wahl-Jorgensen, and Thomas Hanitzsch, 191-204. New York-London: Routledge.
- Wahl-Jorgensen, Karin. 2019. "Foreword". In *Letters to the Editor. Comparative and Historical Perspectives*, edited by Allison Cavanagh, and John Steel, v-x. London: Palgrave Macmillan.



Conflitti e contraddizioni nell'Europa degli anni Trenta narrata da Zou Taofen 邹韬奋 (1895-1944)¹

Miriam Castorina

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

Citation: M. Castorina (2022) Conflitti e contraddizioni nell'Europa degli anni Trenta narrata da Zou Taofen 邹韬奋 (1895-1944). *Lea* 11: pp. 113-132. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13696>.

Copyright: © 2022 M. Castorina. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

Following the fall of the empire and the establishment of the Republic of China (1912), the Chinese borders suddenly opened up to more intensive and profitable exchanges with the outside world. As a result, an increasing number of Chinese were able to travel to Europe, and Chinese travel literature production about Europe boomed in the 1920s and 1930s. One of these travellers was Zou Taofen (1895-1944), a journalist forced to leave China in 1933. He authored a three-volume book entitled *Messages from an Unending Wandering*. Zou was one of the most famous journalists of his era. In his overseas "Messages", he was able to detect the conflicts and contradictions lurking behind the prosperity of Europe, to reveal the dark side of the society at the time and the exploitation caused by capitalism.

Keywords: Europe, Republican China, Travel Literature, Zou Taofen

Introduzione

La vita e l'opera di Zou Taofen 邹韬奋 (1895-1944) – una figura centrale nella storia del primo Novecento cinese (Mitter 2004, 55) – sono state ingiustamente trascurate dagli Studi cinesi in Italia e, in misura minore, fuori dalla Cina.² In queste

¹ Questo breve saggio è stato scritto in occasione della Giornata di Studi intitolata *Conflitto e contrasto nelle lingue e nelle letterature* organizzata dal Dipartimento FORLILPSI dell'Università degli Studi di Firenze. La ricerca su Zou Taofen rientra nelle attività condotte in seno all'UdR SILC (SinoItalian Links and Connections, <<https://www.forlilpsi.unifi.it/p535.html>>, 10/2022) coordinata da Valentina Pedone. Per questo lavoro vorrei ringraziare in particolare la prof.ssa Alessandra Brezzi dell'Università di Roma Sapienza per avermi fornito materiale prezioso e utili suggerimenti.

² Fuori dalla Cina gli studi più approfonditi su Zou Taofen sono le due monografie ad opera di Margo S. Gewurtz: 1972 (*non vidi*), 1975. Alcune notizie più approfondite sulla vita e l'opera di Zou Taofen in lingua inglese si

pagine si cercherà di riportare l'attenzione su questo autore, non solo perché ebbe un ruolo fondamentale nell'informare e nel formare l'opinione pubblica cinese attraverso il suo lavoro di editore e giornalista – fu infatti “the most successful popular journalist in the history of Republican China” (Coble 1985, 294)³ – ma anche perché la sua storia personale può essere presa a modello per illustrare la radicalizzazione della élite liberale cinese avvenuta negli anni Trenta. Come sottolineato da Gewurtz (1975), il viaggio tra l'Europa, la Russia e gli Stati Uniti compiuto da Zou tra il 1933 e il 1935, sarà fondamentale per il suo avvicinamento definitivo al marxismo. Per comprendere al meglio il peso e l'influenza di Zou Taofen, questo saggio si apre con una contestualizzazione storico-culturale, un breve accenno alla vita e all'opera dell'autore, e ripercorre infine le tappe principali del suo viaggio in Europa⁴ attraverso estratti del suo *Pingzong jiyu* 萍踪寄语 (Messaggi da un incessante errare), volti a evidenziare l'intento politico della sua scrittura.

Giornalista, editore ed imprenditore di successo, Zou ebbe l'opportunità di arrivare a un'ampia fetta della popolazione grazie e soprattutto al settimanale *Vita* (*Shenghuo zhoukan* 生活周刊). Inoltre, il reportage della sua “fuga” all'estero fu uno dei libri a ispirare maggiormente la gioventù cinese dell'epoca (Gewurtz 1975). *Pingzong jiyu* non è solo una raccolta di impressioni sui Paesi stranieri ma anche un'indagine sulle condizioni di vita e le forme di governo adottate al di fuori dalla Cina. La preoccupazione centrale di Zou Taofen era infatti quella di fornire, attraverso i suoi viaggi, “a guide to the three ‘roads’ which then appeared open to China: capitalism, fascism, and Soviet socialism” (25). Nonostante la critica cinese tenda il più delle volte ad assimilare Zou Taofen al marxismo, egli vi si discosta per diversi aspetti, avendo vedute più eterogenee; ciò non toglie che il giornalista fu uno dei protagonisti dei grandi cambiamenti avvenuti in quegli anni sia sul piano intellettuale che ideologico. Come sottolineato da Mitter: “Zou was a figure at the heart of the modern transformation of China” (2003, 124) e pertanto ignorare la sua influenza equivarrebbe a:

ignore a figure who both shaped the New Culture era and who reflected the many changes it made to China. Through Zou's writings, hundreds of thousands, possibly millions, of men and women read about the changes in society and were given new ways to think about those changes. Through him, the “new culture” became comprehensible as part of their lives. (Mitter 2004, 56)

trovano in Yeh (2007) e in diversi saggi sul Movimento per la Salvezza Nazionale e sulla storia del giornalismo in Cina. La sinologia italiana si è finora occupata scarsamente di Zou Taofen se non in relazione ai suoi resoconti di viaggio, si vedano ad esempio Brezzi (2014); Castorina e Pedone (2020). In Cina ci sono numerosi studi su Zou Taofen, molti dei quali si concentrano sulle sue attività editoriali o sull'attivismo politico degli ultimi anni di vita, con una lettura marxista a mio avviso spesso limitante. Per motivi di spazio non viene qui fornita una bibliografia completa, ma una ricerca veloce sulla banca dati China National Knowledge Infrastructure (<<http://new.oversea.cnki.net>> 10/2022) può dare una misura adeguata di quanto finora affermato. Il giornalista è annoverato nella lista dei “martiri rivoluzionari” (*geming lieshi* 革命烈士) della RPC e ha una fondazione a suo nome creata nel settembre 1986 che da anni lavora alla raccolta della sua opera omnia e promuove iniziative volte a valorizzare le ricerche relative a Zou Taofen e, più in generale, alle attività giornalistiche in Cina. La stessa fondazione ha istituito due premi a suo nome: il Premio Taofen per il giornalismo e il Premio Taofen per l'editoria (<<http://www.taofenfoundation.com/>> 10/2022).

³ Se non altrimenti segnalato, tutte le traduzioni dal cinese sono di chi scrive.

⁴ In queste pagine mi limiterò al soggiorno di Zou Taofen in Europa, e in particolare al primo volume delle sue note di viaggio, che è stato tralasciato dagli studi per dare spazio alle note dedicate all'Unione Sovietica e agli Stati Uniti (si veda più avanti). Non è possibile approfondire qui le peculiarità stilistiche e formali del testo di Zou Taofen, per le quali si rimanda a un prossimo saggio attualmente in via di stesura.

1. Il contesto storico e culturale del viaggio di Zou Taofen

Con le guerre dell'Oppio (1839-42 e 1856-60) si inaugura quello che nelle fonti cinesi è ricordato come “il secolo delle umiliazioni” (*bainian quru* 百年屈辱, 1839-1949), una lunga serie di eventi che portarono non soltanto alla dissoluzione dell'impero e al fallimento della prima repubblica (1912-49) ma lasciarono anche il territorio cinese in balia delle potenze euro-americane e dell'imperialismo giapponese almeno per tre decenni. La crisi innestata da questo “scontro con l'Occidente” porterà a un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'Europa che oscillerà dalla profonda ammirazione alla critica feroce. Non è secondario specificare che un vero incontro con la cultura europea aveva avuto inizio proprio in Cina in tempi relativamente recenti ma che nonostante gli sforzi compiuti dai missionari, gesuiti prima e protestanti poi, solo nella seconda metà del 1800 il governo Qing (1644-1911) si decise a “studiare” l'Altro e ad avviare le prime missioni esplorative e diplomatiche in Europa e negli Stati Uniti. Oggetto di questo studio furono *in primis* la scienza e la tecnologia nonché le istituzioni del Vecchio continente, anche se ben presto l'interesse degli studiosi cinesi si spostò su una gamma più ampia di ambiti: dalla filosofia alla politica, dall'economia alla letteratura, alla produzione culturale in genere.

Se negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento il viaggio all'estero era stato appannaggio di funzionari o, nel peggiore delle ipotesi, dei *coolies* che volontariamente o forzatamente venivano “trasferiti” altrove per essere impiegati a basso costo in terra straniera, le mutate condizioni economiche e sociali del primo Novecento portarono a grandi cambiamenti anche in questo senso. In primo luogo, da un punto di vista meramente tecnologico, la trasformazione nell'ambito dei trasporti e il conseguente abbattimento dei costi e dei tempi favorì una mobilità senza precedenti. Allo stesso tempo, inoltre, vennero inaugurate diverse politiche per l'occupazione e formazione degli studenti cinesi all'estero – tra le quali la più influente fu probabilmente il programma di Lavoro-Studio⁵ – delle quali usufruirono quasi tutti i futuri leader della Repubblica popolare cinese fondata nel 1949 (cfr. Levine 1993). Molti di questi studenti formatisi all'estero, già tra gli anni Dieci e Venti del Novecento diedero vita ad associazioni politiche, in particolare di stampo anarchico e comunista, e una volta tornati in Cina diffusero ampiamente quanto appreso. Questa nuova e più semplice mobilità portò nuove forme, linguaggi e generi nel panorama letterario che, insieme alla diffusione di nuove idee politiche, confluirono nel Movimento Nuova Cultura (*Xin wenhua yundong* 新文化运动, 1915) e nel Movimento del Quattro Maggio (*Wusi yundong* 五四运动, 1919). Gli scrittori, spinti anche dalle vicende interne ad un attivismo politico senza precedenti, si spostarono gradualmente a sinistra e le loro “frenetiche attività politiche e prese di posizione” (Pesaro e Pirazzoli 2019, 98) culminarono nel 1930 con la fondazione della Lega degli Scrittori di sinistra (*Zhongguo Zuoyi zuojia lianmeng* 中国左翼作家联盟).

Questa nuova mobilità dalla Cina ebbe inoltre una ricaduta anche sul piano editoriale che si manifestò in un vero e proprio boom del genere della letteratura di viaggio all'estero (Mei

⁵ Il nome cinese del programma è *Qingong jianxue* 勤工俭学 (letteralmente “duro lavoro e studio frugale”), nato all'inizio del Novecento per volontà di Li Shizeng 李石曾 (1881-1973), uno dei primi anarchici cinesi che nel 1909 aveva aperto una fabbrica di tofu a Colombes, appena fuori Parigi, assumendo una trentina di lavoratori cinesi cui venivano anche somministrate lezioni su diverse materie. Costituitosi in associazione con l'avvento della Repubblica, nel 1915 il programma venne ulteriormente perfezionato prendendo il nome di *Liufa qingong jianxue hui* 留法勤工俭学会 (Associazione per lo scambio di studenti-lavoratori in Francia). Attraverso l'Associazione già nel 1916 la Francia accoglieva/assumeva i primi 1700 cinesi mentre l'anno seguente altri mille arrivavano a Plymouth (Bailey 1988).

2010, 118). Basti pensare che tra il 1912 e il 1945 vennero pubblicati oltre 175 resoconti di viaggio fuori della Cina (Chen S. 2007, 307). Per capire al meglio l'eccezionalità di Zou Taofen è opportuno fornire anche alcune brevi indicazioni sulla letteratura di viaggio in Europa (e in America) precedente. Essa, infatti, presenta delle cifre comuni per quanto riguarda i viaggiatori/scrittori che possono essere così riassunte: ignoranza delle lingue occidentali; ignoranza della società, politica e cultura europee; stupore e meraviglia smisurati per scienza e tecnologia; diffidenza nei confronti della religione cristiana. Se per tutta la seconda metà dell'Ottocento questa letteratura era stata caratterizzata da una accesa ammirazione per molte istituzioni europee e dall'entusiasmo per le novità in campo tecnologico-scientifico, nei primi del Novecento essa cominciò sensibilmente a mutare sia nella forma che nei contenuti, e ai viaggiatori/scrittori del passato – per lo più funzionari governativi – andarono ad aggiungersi intellettuali, studenti, turisti e corrispondenti esteri. Questa varietà di viaggi e di tipologie di viaggiatori diede grande eterogeneità alla produzione odepórica⁶ cinese definita dalla studiosa Chen Shiru una “sinfonia polifonica” in cui convivono voci, modi e sentimenti diversi (cfr. Chen S. 2007, cap. 5).

È dunque nel contesto di grandi cambiamenti, conflitti interni, stravolgimenti sociali, rivoluzioni letterarie e libertà di movimento che caratterizzano le prime due decadi della neonata Repubblica di Cina, che si inserisce l'opera di Zou Taofen, e in particolare i resoconti e le impressioni di viaggio da lui raccolti a beneficio dei suoi affezionati lettori.

2. Zou Taofen: la vita e l'opera

Zou Taofen, il cui vero nome è Zou Enrun 邹恩润,⁷ nasce in una famiglia di burocrati in declino della provincia del Fujian il 5 novembre 1895, l'anno della sconfitta contro il Giappone e dell'umiliante trattato di Shimonoseki che, tre anni più tardi, porterà l'impero del Sol Levante a controllare anche la provincia natale dell'autore. Nonostante i Zou fossero tradizionalmente una famiglia di funzionari, l'infanzia dello scrittore è segnata dalla povertà. L'autore racconta in più di uno scritto di come sua madre, una donna “senza nome”,⁸ fosse costretta a cucire calze e scarpe per tutta la famiglia vendendo i lavori di cucito anche altrove per contribuire all'economia domestica. Dopo essere stato istruito per qualche anno da un tutore privato, nel 1909 Zou ebbe la possibilità di entrare in una scuola preparatoria di tipo “occidentale” dove, oltre al cinese, venivano insegnate anche

⁶ In cinese il termine con cui attualmente ci si riferisce alla letteratura di viaggio è *youji wenzue* 游记文学 (lett. Letteratura delle note di viaggio) o semplicemente *youji*. Anche se essa è considerata un genere indipendente a partire dal X secolo, è divenuta oggetto di studio sistematico solo a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Sulla questione e sull'evoluzione del genere in Cina, si veda Hargett (2016).

⁷ Taofen è il nome di penna che l'autore utilizza dal novembre 1928 per la rubrica “Piccole discussioni” (*Xiao yanlun* 小言论) sul settimanale *Vita*. Comincerà a firmarsi Zou Taofen a partire da un articolo pubblicato il 1 gennaio 1933 su *Dongfang zazhi* 东方杂志 (*The Eastern Miscellany*) intitolato “La Cina dei sogni” (*Mengxiang de Zhongguo* 梦想的中国). Oltre a questi, Zou ha utilizzato innumerevoli altri pseudonimi ma Taofen e Zou Taofen rimasero i suoi preferiti e quelli abitualmente utilizzati anche dai suoi lettori.

⁸ Già nel suo reportage dall'Europa, Zou racconta dell'imbarazzo di non conoscere il nome materno e di essersene dovuto inventare uno di sana pianta quando, arrivato a Roma, dovette compilare un modulo da consegnare in polizia anche con i dati dei genitori (nota del 20 agosto 1933). La madre era “senza nome”, come spesso capitava alle donne dell'epoca, anche di media estrazione sociale. Chiamata “Sedicesima” in famiglia, divenne “Quattordicesima” (nuora) una volta sposata e poi semplicemente *Taitai* 太太 (signora). L'autore ha dipinto un commovente ritratto della madre in un celebre saggio del 1936 intitolato *Wo de muqin* 我的母亲 (Mia madre; cfr. Chen H. 2009). Sui nomi e le donne nella Cina tradizionale si veda lo studio condotto da Watson (1986), in particolare pp. 626-27, “no name women”.

materie “moderne” (inglese, matematica, fisica, chimica, storia, geografia, ecc.). Nel 1912, accompagnato dal padre, si iscrisse alla Scuola Pubblica di Nanyang a Shanghai⁹ per diventare ingegnere, ma nel 1919 decise di spostarsi alla St. John University – “one of the most exclusive missionary universities in Shanghai” (Mitter 2004, 56) – per perfezionarsi nello studio della letteratura e dell’inglese, dove si diplomerà nel luglio 1921. In questi istituti compirà importanti progressi distinguendosi per bravura e intelligenza ed entrerà in contatto con le nuove idee provenienti da Occidente.

Costretto dalle ristrettezze finanziarie, Taofen si guadagna da vivere svolgendo vari lavori ma già in questi anni di formazione il suo interesse è tutto rivolto alla scrittura e in particolare a quella giornalistica. Fortemente influenzato dalle idee e dal giornalismo di Yuan Sheng 远生¹⁰ e Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) (Chen H. 2009, cap. 4), il giovane Zou comincia a pubblicare brevi articoli: le sue prime collaborazioni sono con *Ziyou tan* 自由谈 (Parlare liberamente), supplemento al celebre quotidiano *Shenbao* 申报,¹¹ e con *La rivista degli studenti* (*Xuesheng zazhi* 学生杂志), edita dalla Commercial press.¹²

Appena diplomato, ottiene lavori come segretario di inglese in ambito commerciale fino a quando Huang Yanpei 黄炎培 (1878-1965) lo istrada al giornalismo professionale assumendolo part-time nel luglio del 1922 come direttore del mensile dell’Associazione Nazionale per la Formazione professionale (*Zhonghua zhiye jiaoyu she* 中华职业教育社) intitolato *Jiaoyu yu Zhiye* 教育与职业 (Istruzione e formazione), “a journal of limited circulation that appealed only to professional educators” (Gewurtz 1975, 4). Nonostante la scarsa circolazione, nella rivista Zou affronta temi rilevanti relativi al mondo dell’istruzione nella convinzione che la salvezza della Cina possa passare solo attraverso di essa. La sua attenzione è rivolta all’educazione a tutti i livelli, a quella di donne e fanciulli e alla tutela del loro benessere fisico e intellettuale, molto spazio è riservato alla formazione professionale, anche femminile: tutti temi cari agli intellettuali della generazione del Quattro maggio. Nei quattro anni trascorsi a *Istruzione e formazione*, Zou affianca l’attività di traduttore¹³ e autore a quella editoriale, compilando una serie di libri dedicati alla formazione professionale. Nella sua produzione degli anni Venti è molto forte l’influenza del darwinismo sociale e del pragmatismo deweyano (8), e di alcuni concetti cari al Confucianesimo come quelli di moralità e virtù che, al contrario di molti suoi contemporanei, Zou continuerà a sostenere (Mitter 2003). In materia di ideologia politica, preponderanti in questi anni sono le idee sulla democrazia di Sun Yatsen (Sun Zhongshan 孙中山, 1866-1925) e le posizioni riformiste di Liang Qichao che fanno di Taofen un liberale progressista (Gewurtz 1975, 8). Il 1926, quando Huang Yanpei lo chiama a guidare il settimanale *Vita*, segna una svolta nella vita di Zou Taofen:

⁹Fondata nel 1896 su editto imperiale con il nome di Nanyang gongxue 南洋公学, è oggi l’attuale Università Jiao Tong (Jiao Tong Daxue 交通大学), uno degli atenei più antichi e prestigiosi della Cina, da sempre centrata sugli studi di ingegneria, trasporti e telecomunicazioni.

¹⁰Pseudonimo di Huang Yuanyong 黄远庸 (1885-1915) noto giornalista e autore che influenzò enormemente lo stile e la scrittura giornalistica in Cina.

¹¹Si tratta di uno dei primi e più noti quotidiani di Shanghai fondato nel 1872 dall’inglese Ernest Major (1841-1908).

¹²Chen Hui cita come primo articolo quello del 20 maggio 1915 intitolato *Bu qiuxuan kunmianlu* 不求轩困勉录 (Essere diligenti senza cercare la fama), pubblicato su *Xuesheng* vol. 2, no. 5 (in Chen H. 2009, 19).

¹³Tra le altre, Zou Taofen ha tradotto *Principles of Social Reconstruct* di Bertrand Russell; *Trade Tests: The Scientific Measurement of Trade Proficiency* di James Crosby Chapman; *Democracy ad Education* di John Dewey. Su quest’ultima traduzione e sul peso di Dewey sul concetto di democrazia e sulla pedagogia cinesi nell’era repubblicana si veda Lu (2019).

Il mio lavoro di formatore – che all'epoca era una parte del mio lavoro – lo faccio ancora molto seriamente. Ma questo 'fare' è una mera questione di 'lavoro' che porto avanti solo sulla spinta dell'etica del 'non venir meno al proprio dovere'. Non suscita assolutamente il mio interesse o il mio entusiasmo né mi coinvolge anima e corpo. Ciò che invece ha suscitato tutto il mio interesse ed entusiasmo, l'impresa che è riuscita ad assorbirmi completamente alla fine è arrivata [...]. Qual è stata? Il settimanale *Vita*, fondato a metà del X mese del XIV anno della Repubblica di Cina! (in Chen H. 2009, 79)¹⁴

In poco tempo Zou rivoluziona completamente la rivista: sceglie un formato più piccolo, utilizza uno stile più informale, aggiunge ancora più foto e immagini arrivando anche a inserire della pubblicità e ad assumere alcuni studenti cinesi all'estero come corrispondenti regolari (Gewurtz 1975, 5). Di particolare successo (e con un seguito non indifferente) si rivelò la "prima riforma" operata da Zou, ovvero la rubrica da lui curata in cui rispondeva personalmente ai dubbi e problemi dei suoi lettori intitolata *Duzhe xinxiang* 读者信箱 (La posta dei lettori), una novità assoluta per la Cina (Zheng e Cheng 2007, 87). Come ricorda Coble: "His most popular innovation was a column of letters to the editor, which featured engaging debates about student problems, family issues, and other social questions. Within a few years Zou was receiving 20,000 to 30,000 letters annually" (1985, 295). Per andare incontro alle richieste dei lettori, Zou intraprese inoltre la carriera di imprenditore fondando prima un'agenzia per la sottoscrizione di abbonamenti a giornali e libri nel 1930 e poi la casa editrice *Shenghuo shudian* 生活书店, che dal 1948 prenderà il nome di Sanlian Bookstore (*Sanlian shudian* 三联书店), ancora oggi una delle più importanti case editrici e catene di librerie in Cina.

Gli anni a partire dal 1931 sono cruciali per la radicalizzazione di Zou e il suo avvicinamento al modello sovietico (Gewurtz 1975, 11 e sgg.), processo vissuto da molti altri contemporanei. Il crollo del "mito dell'Occidente" e il progressivo sostituirvi il sogno socialista incarnato dall'Unione Sovietica sono infatti ben visibili in molti degli scritti dell'epoca e anche nella letteratura di viaggio (cfr. Chen S. 2007, 366 e sgg.). L'incapacità del governo nazionalista di fare fronte all'aggressione dell'esercito giapponese provocò nella stampa innumerevoli critiche al punto che la rivista guidata da Zou, che fino a quel momento era stata moderata, "was reshaped by the explosive events in Manchuria and Shanghai during the fall and winter of 1931-1932, when the magazine called for resistance to Japanese aggression and decried the weak stance of Zhang Xue-liang, military leader of the northeast" (Coble 1985, 295). Zou stesso scrisse diversi editoriali incendiari su *Shenghuo* e nel dicembre 1932, insieme ad altri intellettuali dell'epoca, si unì alla Lega cinese per la difesa dei diritti civili (*Zhongguo minquan baozhang tongmeng* 中国民权保障同盟), il cui segretario venne assassinato qualche mese più tardi (Chen H. 2009, 126 e sgg.). Ai membri della Lega il messaggio apparve chiaro e Zou Taofen, spaventato dalla piega degli eventi e da voci insistenti su una "lista nera" di bersagli in cui sarebbe comparso anche il suo nome (Gewurtz 1975, 23-24), decise di lasciare il Paese nel luglio 1933. Qualche mese dopo *Shenghuo* venne chiusa dal governo ma riaprì l'anno seguente col nome di *Xinsheng* 新生 (Nuova Vita) sotto la guida di Du Zhongyuan 杜重远 (1897-1943) e con Taofen corrispondente dall'estero, conservando "policy, format, and staff" (Coble 1985, 297). Il giornale si fece ancora più critico nei confronti del governo di Nanchino che anche questa volta ne interruppe le pubblicazioni nel luglio del 1935 e arrestò Du Zhongyuan.¹⁵ Zou si affrettò a

¹⁴“我对于我的职业指导的职务——我当时的一部分职务——仍然是浪认真地干着。但是这个‘干’只是‘职务’上的事情，只是‘毋恭职守’的‘道德’在后面推动着，并不能唤起我的兴会淋漓的精神，并不能使我的全部身心陶醉在这事业里面。但是能使我干得兴会淋漓，能使我的全部身心陶醉在里面的事业，竟渐渐地到来，[...]。这是什么呢？这是民国十四年十月间创办的《生活》周刊！”

¹⁵ La rivista era all'epoca il giornale più letto e anche quello più apertamente anti-giapponese, tanto che l'impero

tornare a Shanghai nell'agosto 1935 e a dare vita, nel novembre dello stesso anno, a *Dazhong shenghuo* 大众生活 (Vita delle masse), prontamente soppresso a fine febbraio 1936. Tutto questo non spense l'attivismo politico del giornalista che nel dicembre 1935 fondò con altri intellettuali il Movimento per la Salvezza Nazionale di Shanghai (*Shanghai jiuwang yundong* 上海救亡运动) il cui manifesto, firmato da oltre 200 personalità di spicco, venne pubblicato proprio sulle pagine di *Dazhong shenghuo*. Questo costrinse il giornalista a riparare per alcune settimane a Hong Kong dove investì in un nuovo progetto editoriale, lo *Shenghuo ribao* 生活日报 (Quotidiano Vita; cfr. Coble 1985). Nel 1936 il Movimento per la Salvezza Nazionale prese forza, alimentato da gruppi studenteschi e da altre organizzazioni anti-giapponesi, avvicinandosi alle posizioni del Partito Comunista e trovando nelle pubblicazioni di Zou Taofen un acceso sostenitore. Il 22 novembre del 1936, Zou venne arrestato insieme ad altri esponenti del movimento in quello che è ricordato come "l'Incidente dei Sette Gentiluomini" (*Qi junzi shijian* 七君子事件). L'arresto ebbe grande eco mediatica così come il processo, iniziato nel giugno 1937. I "sette gentiluomini" vennero infine rilasciati su cauzione alla fine di luglio, subito dopo lo scoppio della guerra contro il Giappone.

Zou continuò a opporsi ai nazionalisti, spostandosi in varie parti della Cina del sud per poi tornare segretamente a Shanghai nel 1943 dove si spense il 24 luglio 1944, all'età di 48 anni, chiedendo sul letto di morte di essere accettato come membro del Pcc.

La figura di Zou Taofen è indissolubilmente legata agli sviluppi del giornalismo in Cina¹⁶ e, come accennato, al progressivo radicalismo degli intellettuali e dei giovani tra gli anni Venti e Trenta. A differenza di molti altri scrittori del suo tempo, la platea cui Zou si rivolge è molto ampia ed eterogena e abbraccia la gioventù urbana e il ceto medio nonché i cinesi d'oltremare. Quando si volse al marxismo, pertanto, egli fu in grado di trascinare con sé anche tutta quella gioventù liberale che lo leggeva (Gewurtz 1975, 7) mantenendo invariato il suo "approccio confuciano" ma inserendo in una cornice marxista "the definitions of good and bad leadership" (49). Sebbene resti ancora da analizzare più nel profondo il rapporto tra le convinzioni liberali di Zou e la sua "conversione" al modello sovietico, esse non vanno intese come antitetiche. A fare del giornalista una personalità unica nel suo genere è invece proprio l'essere riuscito a combinare nella pratica elementi marxisti e liberali (Sullivan 1979).

2.1 Il settimanale Vita

Come accennato, l'Associazione Nazionale per la Formazione professionale decise di fondare, l'11 ottobre del 1925, lo *Shenghuo zhouban* 生活周刊 (lett. "settimanale Vita", poi solo *Shenghuo*). L'intenzione era quella di dare vita a una rivista più popolare della precedente così da "spread the message of vocational education to both teachers and students" (Gewurtz 1975, 4). All'inizio Zou era riluttante a prendervi parte, ma la sua nomina a direttore nell'ottobre dell'anno seguente gli diede la motivazione necessaria. Da quel momento in poi la tiratura della rivista cominciò a crescere vertiginosamente, passando dalle circa 2000 copie a settimana del 1926 alle 200.000 del 1933 (Chen H. 2009, cap. 8; Mitter 2004, 56-57), un numero altissimo per quei tempi. Molto di questo successo si deve proprio alla penna di Zou il quale, secondo Mitter, fu uno di quei "legendary editors" che avevano scoperto cosa facesse piangere e ridere i lettori ma, soprattutto, cosa li facesse tornare la settimana successiva (56). Spesso, nei suoi

nipponico intervenne direttamente facendo pressioni sul governo cinese per la chiusura del giornale, il cui ultimo numero venne pubblicato il 22 giugno del 1935 (Coble 1985, 299-300).

¹⁶ Sulla nascita e lo sviluppo della stampa in Cina si veda: De Giorgi 2001.

editoriali o nei contenuti della rivista, Zou Taofen portava alla conoscenza dei lettori le gesta e le imprese di personalità cinesi e straniere perché fossero di esempio per la gioventù cinese. E così nelle pagine di *Vita* comparvero scienziati, inventori e imprenditori come Newton, Dickens, Edison, Rockefeller ma anche Marie Curie e Gandhi. Sebbene inizialmente limitata a un bacino di lettori della piccola borghesia urbana (*xiao shimin* 小市民), la rivista riuscì a ritagliarsi uno spazio in una fetta del mercato editoriale fino ad allora trascurata: quella del ceto medio della classe medio-bassa (*ibidem*) e soprattutto quella dei giovani. Come sottolinea Gewurtz: “*Sheng-huo’s* readers were mainly young people of moderate intellectual attainment – students, white collar workers, small businessmen, professionals, primary and middle school teachers” (1975, 6). Tutto questo fece di Zou Taofen “the most successful popular journalist in the history of Republican China” (Coble 1985, 294). La sua popolarità tra i giovani può essere spiegata, secondo Rana Mitter, dallo spazio limitato riservato loro in una società che da secoli nutriva una vera e propria venerazione per gli anziani. All’inizio del Novecento, la situazione si era infatti ribaltata e la venerazione per l’anzianità si era trasformata in un culto inebriante per la giovinezza (Mitter 2004, 75). La nuova gioventù, più consapevole, più moderna e più politicamente e socialmente impegnata, lesse con interesse Zou Taofen e lo seguì in tutte le sue imprese editoriali, compreso il reportage del suo viaggio di oltremare.

3. *L’incessante errare di Zou Taofen: il reportage del viaggio in Europa*

Secondo Margo Gewurtz, la studiosa che maggiormente si è occupata della questione: “The portion of Tsou’s writings that probably contributed the most to student radicalism in the mid- thirties was his travel books” (1975, 23). L’opinione è condivisa anche da Xu Xinmin, che sottolinea come il suo reportage dall’estero abbia svolto un ruolo molto importante per la conoscenza del mondo e della Cina da parte della gente comune (1999, 25).

Il viaggio di fatto è un esilio a cui il giornalista si vede forzato dopo l’aggravarsi della situazione a Shanghai, e in generale in tutta la Cina, e che lo terrà lontano dal 14 luglio 1933 all’agosto del 1935. Da tempo Zou accarezzava il desiderio di recarsi all’estero (Zou 1934, vol. 1, Prefazione) e le circostanze avverse gli diedero la possibilità di concretizzare questo sogno. Grazie a un iniziale prestito di tremila *yuan* avuto da amici e sostenitori, Taofen riuscì a finanziare il suo viaggio e poi a mantenersi principalmente attraverso i “bollettini” pubblicati a partire dal 15 luglio 1933 su una rubrica di *Shenghuo* intitolata *Pingzong jiyu* 萍踪寄语 (Messaggi da un incessante errare; Zhang 1999, 76). Dopo la chiusura della rivista, Zou cominciò a pensare a un libro (ne è la prova l’introduzione al primo volume, scritta a sei mesi dalla partenza) anche se le sue note di viaggio continuarono comunque ad essere pubblicate regolarmente prima in *Xin shenghuo* e poi in *Shijie zhishi* 世界知识 (Conoscenza del mondo; *ibidem*), trovando definitiva collocazione editoriale in due opere intitolate rispettivamente *Messaggi da un incessante errare* (1934-35) e *Pingzong yiyu* 萍踪忆语 (Memorie da un incessante errare, 1937).¹⁷ La prima apparve per i tipi della Shanghai Shenghuo Shudian in tre volumi pubblicati a giugno e settembre 1934 e a ottobre 1935.¹⁸

¹⁷ L’opera si intitola *Memorie* perché raccoglie gli appunti del viaggio negli Stati Uniti rielaborati a posteriori una volta tornato in Cina.

¹⁸ Il primo volume consta di 55 capitoli, il secondo di 14 e l’ultimo di 66. L’Opera Omnia di Zou Taofen è stata pubblicata dalla Fondazione Taofen nel 1995 e riedita nel 2015; è inoltre stata digitalizzata ed è attualmente reperibile online: <<https://www.xuges.com/xdmj/ztf/index.htm>> (10/2022), dove è disponibile anche *Messaggi da un incessante errare*. Dopo aver lavorato un primo tempo su due edizioni diverse e ridotte del testo (Zou 2004 e

Il primo volume prende avvio qualche giorno prima dell'imbarco sul transatlantico Conte Verde¹⁹ ed è dedicato al viaggio in mare e alle varie città costiere dove la nave fa scalo – Hong Kong, Singapore, Colombo, Mumbai, Suez – per poi soffermarsi sui vari Paesi europei in cui l'autore si trova a passare: Italia, Svizzera, Francia, Inghilterra e Stato Libero d'Irlanda (dove intervisterà Éamon de Valera), coprendo il periodo dal 14 luglio 1933 al 7 febbraio 1934. Molto spazio è dedicato agli aspetti politici, economici, e sociali degli europei e ad approfondimenti molto precisi sulla stampa dei singoli Paesi,²⁰ grazie anche alle numerose visite organizzate con l'aiuto di altri compagni di viaggio ma soprattutto della comunità dei cinesi in Europa. Il secondo volume è dedicato al Belgio, ai Paesi Bassi e alla Germania, con un focus particolare sul nazismo cui l'autore dedica diversi capitoli. L'ultimo volume raccoglie le note del viaggio in Unione Sovietica. Questo viaggio e quello immediatamente successivo negli Stati Uniti, come già accennato, saranno determinanti per l'orientamento finale di Zou verso il marxismo-leninismo ma per motivi di spazio e di intenti non saranno qui presi in considerazione. Per lo stesso motivo, non è stato possibile procedere a un'analisi stilistica e testuale più approfondita dell'opera.

Lungi dall'essere una semplice raccolta di impressioni di viaggio, l'autore esplicita già nella Prefazione al primo volume (scritta dopo circa sei mesi dalla partenza, il 7 febbraio 1934) l'intento politico della sua scrittura e l'orientamento del suo sguardo, volti non tanto a farsi meravigliare e sorprendere dall'esotismo dei Paesi d'oltremare quanto piuttosto ad “apprendere” la migliore forma di governo perché la Cina possa trovare una via d'uscita dalla situazione tragica in cui si trova. Nella Prefazione, Zou chiarisce scopi e modalità della sua scrittura, esplicitando il *fil rouge* che accompagnerà le sue riflessioni, ovvero le due domande principali a cui il libro si propone di rispondere:

(Londra, mezzanotte del 7 febbraio 1934) [...] Oltre a venire in Europa con spirito di apprendimento, volevo anche fare del mio meglio per scrivere delle note basate sulle mie impressioni e sfruttare il settimanale *Vita* per riferirle ai connazionali [...] ²¹. In questi sei mesi sono stato impegnato a osservare, a discutere e a leggere libri e pubblicazioni sui Paesi interessati [dal mio viaggio] riservandomi del tempo per scrivere intensamente. Ho scritto basandomi solo sulle mie osservazioni, in maniera sconclusionata, come fosse una conversazione faccia a faccia [per cui questo] scritto è privo di qualsiasi sistematicità [...]. Sebbene questi *Messaggi* siano concisi e redatti 'in maniera sconclusionata', mentre osservavo e facevo ricerche, mentre impugnavo la penna per raccontare, mi sono spesso venute alla mente due domande:

2009) e nell'impossibilità di recarmi in Cina a causa della pandemia, per la redazione di questo articolo ho deciso di basarmi sull'edizione digitalizzata poiché integrale.

¹⁹ Il transatlantico Conte Verde (1923-44) fu uno dei primi grandi transatlantici del Lloyd Sabaudo. Varato il 21 ottobre 1922, venne utilizzato per varie tratte sia verso est che verso ovest. Nel 1932, dopo che la società era stata assorbita dalla neonata Italia-Flotte Riunite, venne destinato al servizio Trieste-Shanghai (cfr. Eliseo e Miller 2004, 42-43). La Conte Verde con le sue “18.765 tonnellate, è la nave più grande ad attraversare l'Oceano Indiano. La cabina di prima classe costa circa 1.500 yuan a persona, quella di seconda 1.200 yuan e la seconda economica un po' più di 600 yuan” (有一万八千七百六十五吨, 为航行印度洋吨数最大的一只船。头等舱每人约合华币一千五百圆, 二等舱一千二百圆, 经济二等舱六百圆, Zou 1934, vol. 1).

²⁰ Esula dalle finalità di questo saggio trattare delle note di Zou sul giornalismo europeo che pure meriterebbero uno scritto a parte ma che sono stati tralasciati per motivi di spazio.

²¹ Questo concetto ritornerà più volte nei resoconti di Zou Taofen che, già ancora prima di partire, scrive: “il primo obiettivo di questo viaggio in Europa è ovvio e semplice: cogliere questa opportunità per ampliare le mie conoscenze. [...] Il secondo è che immagino me stesso come rappresentante di tutti gli amici lettori e voglio quindi impegnarmi al massimo per scrivere di volta in volta tutte le mie impressioni e tutto ciò a cui ho assistito all'estero così da riferirlo a tutti gli amici lettori su questa rivista” (“所以此次赴欧很自然而简单的第一个目的, 便是要藉此机会增广一些识见. [...] 其次是想象我自己代表了读者诸友的耳朵眼睛去, 因为我要尽我的心力, 把在国外所见到的, 或所感想的, 陆续地写出来, 在本刊上向诸友报告”, Zou 1934, vol. 1, cap. 1).

primo, qual è la tendenza generale del mondo? Secondo, quale la via d'uscita per la nazione cinese? La Cina è parte del mondo e un'indagine su quale sia la sua via d'uscita non può prescindere dal considerare attentamente quale sia la tendenza generale del mondo in cui la Cina si trova. Sono ovviamente due aspetti strettamente correlati. Per quanto riguarda le risposte a queste due domande, nella conclusione di *Messaggi* vorrei tanto proporre ai miei connazionali alcuni [argomenti] di discussione basati su quanto ho umilmente osservato, per il momento però mi riservo di tenerli per me anche se nei fatti che ho narrato in maniera oggettiva di tanto in tanto la mia opinione è inconsapevolmente emersa. (Zou 1934, vol. 1, Prefazione)²²

Nonostante siano due domande di ordine politico a guidare “l'indagine” di Taofen all'estero, la sua scrittura non è affatto un'arida cronaca di luoghi e di fatti, è invece una vivace ricerca che ha sempre l'uomo e il singolo come punto di partenza, come sottolineato anche da Xu Xinmin (1999, 25). La sua osservazione, come si vedrà, comincerà molto presto a rivelare i conflitti e i contrasti insiti nella società europea del tempo, utilizzati strumentalmente per “guidare” i lettori verso le risposte conclusive alle domande iniziali poc'anzi citate. Quella visitata da Taofen è un'Europa uscita da poco dalla Prima guerra mondiale, colpita dalla catastrofica crisi del '29 e pervasa dalle storture del sistema capitalistico nonché dal nazismo e dal fascismo. In particolare, la risposta alla seconda domanda – “quale la via d'uscita per la nazione cinese” – si paleserà durante il viaggio in Urss e sarà confermata dall'ultima tappa, il viaggio negli Stati Uniti d'America, sebbene fin dai primi capitoli sia possibile scorgere quanto l'autore avesse già maturato la convinzione che il capitalismo (di cui l'imperialismo è la fase suprema) sia all'origine di tutte o quasi le brutture d'Europa. Paradigma di questa convinzione è la Gran Bretagna, punto privilegiato dell'osservazione di Taofen, non solo perché linguisticamente più accessibile per il giornalista e tappa più lunga del soggiorno europeo (quattro mesi) ma perché, come specificato da Zou stesso: se l'Europa è l'attore “più importante nella scena internazionale”,²³ deve essere la Gran Bretagna a dover essere osservata con attenzione in quanto “fratello maggiore del cosiddetto ‘governo del popolo’ e ultima barriera dei Paesi dell'imperialismo capitalista.” (1934, vol. 1, Prefazione).²⁴

3.1 *In mezzo al mare, tra gli altri*

Durante la traversata oceanica, Zou Taofen ha per la prima volta la possibilità di osservare da vicino quel mondo che ha tanto studiato e sognato ma che rivela da subito le sue deformazioni: “[il fatto che] i passeggeri di prima classe possano gironzolare a piacimento tra le varie classi mentre a quelli delle classi inferiori non è permesso andare a vedere la prima classe rinvigorisce il fenomeno della disuguaglianza del sistema capitalistico” (vol. 1, cap. 4).²⁵ I contrasti emergono già sulla Conte Verde, dove l'autore racconta di come la tracotanza e il senso di superiorità

²² “记者此次除自己存着学习的态度到欧洲来，还想常就自己观感所及，尽力写些通讯，藉《生活》周刊报告给国人，[...]。在这半年里面，一面忙着看，一面忙着谈，一面忙着阅看有关系国的书报刊物，抽出一些余下的时间‘走笔疾书’，而且仅就观察所及，拉杂写来，当作面谈，并不是什么有系统的著述，[...]。这些《寄语》虽然是‘拉杂写来’的零篇短简，但是记者在观察研究的时候，在持笔叙述的时候，心目中却常常涌现着两个问题：第一是世界的大势怎样？第二是中华民族的出路怎样？中国是世界的一部分，我们要研究中华民族的出路怎样，不得不注意中国所在的这个世界的大势怎样。这两方面显然是有很密切的关系。关于这两个问题的答案，记者很想于《寄语》全书未了的总结论里，就浅见所及，提出一些和国人共同讨论，此时还想暂为保留，虽则在叙述的客观的事实里面，有时候也许已零星流露了一些管见”。

²³ “国际舞台上最重要的”。

²⁴ “更是所谓‘民治国家’的老大哥，资本主义国家的最后壁垒；[...]”。

²⁵ “上几等舱的搭客可随意到下几等舱里去瞎跑，下几等舱的搭客不许到上几等舱里去走动，活跃着资本主义制度下的不平等的现象”。

degli occidentali emergano a più riprese: quando osserva le ingiustizie e le disuguaglianze del colonialismo a Hong Kong, a Singapore o a Colombo, e in particolare in un episodio abbastanza ridicolo dove Zou assiste a un'accesa lite tra un cinese e una signora straniera per una sedia di tela su cui il primo aveva scritto il proprio nome ma che l'altra reclamava come propria (vol. 1, cap. 10). Per quanto minimo, l'episodio è il pretesto per parlare di coscienza nazionale e di osservare, non senza amarezza, quanto i cinesi vengano continuamente umiliati:

È innegabile che quando sono all'estero, i cinesi vengono facilmente umiliati. Il motivo è molto semplice e dipende dal fatto che i nostri Signori della guerra e i nostri burocrati non fanno assolutamente nulla di accettabile e vengono disprezzati da tutti a livello internazionale. (Vol. 1, cap. 10)²⁶

Sebbene sulla nave si trovino passeggeri di ogni nazionalità (fatta eccezione per i giapponesi che “si dice che prendano solo navi del proprio Paese”):

Quelli più presuntuosi ed arroganti sono gli inglesi: sono i più silenziosi e quelli che più di tutti hanno un atteggiamento di indifferenza verso gli altri. A prescindere che siano seduti da soli o in gruppo, ti fanno capire immediatamente che sono ‘cittadini del grande Impero britannico!’ (Vol. 1, cap. 15)²⁷

D'altronde non solo in nave ma anche in molti Paesi europei, Zou Taofen e i suoi compagni di viaggio vengono spesso ed erroneamente scambiati per giapponesi:

Non so proprio perché gli italiani siano così sorpresi di fronte alla razza gialla; per la strada, ci guardano sempre più volte, scambiandosi commenti sottovoce e dicendo che siamo giapponesi. Uno del gruppo li ha sentiti e si è arrabbiato molto, ma non è che possiamo chiarire la cosa con tutti, possiamo solo lasciar perdere. Perché riescono a pensare solo ai giapponesi e non ai cinesi? Qualcuno sostiene che dipenda dal fatto che per gli italiani i cosiddetti cinesi siano solo gli ambulanti che se ne vanno in giro per i Paesi stranieri con abiti stracciati; i ‘gialli’ ben vestiti, invece, sono tutti giapponesi. (Vol. 1, cap. 17)²⁸

Episodi di questo tipo si susseguono per tutta la durata del viaggio in Europa raggiungendo il culmine quando due musicisti, con “uno sgradevolissimo *mengdelin*” (不入耳的“孟德林”), suonano l'inno giapponese al tavolo di Zou e dei suoi amici durante un pranzo a Napoli credendo erroneamente di rendere loro omaggio (vol. 1, cap. 18).

È anche e per prima la stampa (soprattutto inglese) a diffondere pregiudizi sui cinesi (cap. 35). Il razzismo verso i cinesi e le persone “di colore” è molto presente nei resoconti di Zou Taofen, che anche in questo rappresenta un'eccezione nella letteratura odeporea cinese all'estero. La discriminazione razziale sarà infatti uno dei temi più affrontati nel suo resoconto sugli Stati Uniti. Nel primo volume dei *Messaggi*, molto spazio è inoltre dedicato ai cosiddetti “cinesi d'oltremare” (*huaqiao* 华侨) che, oltre a essere suoi diretti finanziatori, sono anche suoi appassionati lettori e, insieme agli studenti cinesi in Europa, costituiscono la principale rete di conoscenze e la primaria fonte di informazioni del giornalista.²⁹

²⁶ “中国人到国外易于被人凌辱，却是一件无可为讳的事实，理由很简单，无非是国内军阀官僚们闹得太不像样，国际上处处给人轻视，[...]”.

²⁷ “架子最大神气最足的要推英国人，他们最沉默，最富有不睬人的态度，无论是一个或是几个英国人坐在一处，使你一望就知道他们是‘大英帝国的大国民’！”.

²⁸ “[...] 不知怎的他们对于黄种人就那样地感到奇异，走在街上，总是要对我们望几眼，有的还窃窃私议，说我们是日本人，同行中有的听了很生气，但既不能对每人声明，也只有听了就算了。他们何以只想到日本而不会想到中国？有人说他们觉得所谓中国人，就只是流落在国外的衣服褴褛的中国小贩，衣冠整洁的黄种人便都是日本人”.

²⁹ Sulla questione coloniale e più in generale sull'intensità emotiva delle posizioni di Zou su razza e razzismo

Fatta eccezione per il sistema d'istruzione – quello francese su quello inglese³⁰ – l'unico altro aspetto a colpire favorevolmente Zou Taofen è il fisico degli occidentali, soprattutto dei bambini e dei ragazzi, maschi e femmine, argomento sul quale ritorna ripetutamente.³¹ Questa ossessione si può certamente spiegare alla luce delle condizioni di vita dell'infanzia cinese del tempo e alle nuove idee pedagogiche che avevano preso piede agli inizi del Novecento dopo l'abolizione del sistema degli esami imperiali nel 1905.

3.2 *L'inferno capitalista*

Il vero “primo incontro con l'Europa”³² si verifica quando la nave arriva a Brindisi, dove “c'è solo una strada decente”³³ e la “gente comune è perlopiù vestita di stracci”,³⁴ soprattutto nei vicoli dove “la povertà è ancora più estrema” (cap. 16).³⁵ All'Italia, Zou dedica quattro “bollettini”/capitoli (capp. 16-19), di cui i più interessanti sono a mio avviso gli ultimi due, intitolati rispettivamente “Apparenza e sostanza: Roma e Napoli” (*Biaomian he limian: Luoma he Nabuleisi* 表面和里面— 罗马和那不勒斯) e “Sentimenti contrastanti dopo aver lasciato l'Italia” (*Li Yidali hou de zagan* 离意大利后的杂感), redatti quando aveva già lasciato lo Strivale.³⁶ In questo suo ripercorrere con la memoria l'esperienza appena vissuta, l'autore si rivolge ai lettori scrivendo: “permettetemi innanzitutto di parlare un po' della sfavillante superficie di Roma e della miseria evidente di Napoli: ovvero di apparenza e sostanza”³⁷ (vol. 1, cap. 18). Appena arrivati in stazione a Napoli – dove “intravedemmo il sudiciume delle strade e la folla di straccioni”³⁸ – Zou e i suoi compagni di viaggio vengono imbrogliati e condotti in un albergo diverso da quello prenotato, una vera e propria stamberga che, a stare alla descrizione, sembrerebbe più una casa di piacere che un hotel. D'altronde, annota il giornalista: “Prima che andassi all'estero, i miei amici che erano già stati in Europa mi avevano spiegato che l'Italia è il posto più difficile dove viaggiare perché spesso si viene frodati o imbrogliati” (vol. 1, cap. 19).³⁹ Il giudizio su Napoli è impietoso:

e sulla sua identità di “uomo orientale in un mondo di bianchi” si rimanda a Gewurtz 1975.

³⁰ L'istruzione francese viene discussa nei capp. 27-29. In particolare, nel cap. 28, Zou critica aspramente alcune “cattive pratiche” legate agli studenti cinesi fuorisede. L'istruzione inglese viene descritta ai lettori nel cap. 49. Qui un certo credito viene concesso solo alle università mentre le scuole pubbliche sono accusate da Zou Taofen di formare allo sfruttamento le classi che vengono governate da quella dirigente.

³¹ Nel volume 1, si vedano ad esempio i capp. 5, 15 e 19.

³² “和欧洲的最初的晤面”.

³³ “像样的街道只有一条”.

³⁴ “一般普通人民多衣服褴褛”.

³⁵ “穷相更甚”.

³⁶ Zou soggiorna in Italia dal 6 al 17 agosto 1933 passando per Brindisi, Venezia, Firenze, Roma, Napoli, Pisa, Genova e Milano. Nel libro, un capitolo è dedicato rispettivamente a Venezia e Firenze (capp. 16 e 17); il cap. 18 a Roma e Napoli, mentre nel cap. 19 il giornalista riporta molto brevemente quanto visto e appreso su Pisa (dove “lo scienziato Galileo studiò le leggi di gravità”; 科学家加列利奥 (Galileo) 研究 吸力定律), Genova (“dove è nato Colombo”; 哥伦布产生所在的热那亚) e Milano, “città natale di Mussolini” (墨索利尼的发祥地) da cui “è partita nel 1922 la marcia su Roma (*March to Rome*) da lui guidata” (一九二二年他率领十万 “黑衫党” 向罗马出发 (“March to Rome!”)). Per le impressioni sull'Italia di Zou Taofen si vedano Brezzi (2014) e Castorina e Pedone (2020).

³⁷ “[...] 请先谈谈表面辉煌的罗马和穷相毕露的那不勒斯—所谓表面和里面”. Si è deciso di tradurre così i termini *biaomian* 表面 (superficie) e *limian* 里面 (dentro).

³⁸ “就瞥见街道的齷齪，瘪三的众多”.

³⁹ “我在未出国前，到过欧洲的朋友都说游历意大利最不易，因为往往要上当或受欺骗”.

Inutile dire della sporcizia delle strade: il luridume e lo stato sgangherato delle case non è inferiore a quello che ho visto a Bombay in India. Ma quello che attira di più lo sguardo sono i ragazzini di ogni età, maschi e femmine, coi capelli spettinati, la faccia sporca, emaciati, cenciosi e sudici di cui brulicano tutte le strade e che se ne vanno in giro senza meta. (Vol. 1, cap. 18)⁴⁰

In generale, l'Italia lascia "sentimenti contrastanti" al viaggiatore e, "anche se è impossibile generalizzare, l'incuria degli italiani nel fare le cose è evidente" perché "ogni cosa è fatta con trascuratezza" (vol. 1, cap. 19).⁴¹

La povertà, contraddizione più evidente del capitalismo, non si limita all'Italia. L'autore la ritrova e la descrive anche a Parigi ma soprattutto a Londra, e la riscontra in modo particolare nelle storie delle donne che incontra. A Parigi, per esempio, le prostitute che sembrano trovarsi ad ogni angolo della strada, sono il chiaro segno dei danni del sistema capitalista:

(Le 'luciole'⁴² francesi sono una categoria 'libera' [cioè] non sono al seguito di nessuna *mâtresse*, inutile dire quale sia l'essenza di [questa] cosiddetta 'libertà' sotto l'oppressione economica! Ho sentito dire che anche le operaie disoccupate che non hanno mezzi di sostentamento spesso intraprendono questa strada.) [...] Secondo quanto riferitomi da un amico della 'vecchia Parigi', la situazione delle prostitute⁴³ è la dimostrazione più esplicita del maggiore successo della "mercificazione di ogni cosa" all'interno di una società capitalistizzata.⁴⁴ Naturalmente, questo tipo di prostitute non ha assolutamente nessun sentimento, è piuttosto una sorta di 'merce' di cui è visibile soltanto il prezzo: il denaro. [...] Tuttavia, proprio come per le 'luciole', si può ben desumere quale sia il vero significato di 'libertà' dato dalla pressione economica: anche se in apparenza sembra che nessuno le costringa, e addirittura possiamo spingerci a dire che sono 'libere' di prostituirsi, in realtà non subiscono forse una pressione, la pressione economica? Anche questo è uno esempio di come la politica pseudo democratica venga utilizzata [dagli europei] come una bandiera ingannevole! (Vol. 1, cap. 22)⁴⁵

Nei venti capitoli dedicati alla sua permanenza in Inghilterra, Taofen riporta non solo la povertà che abitualmente vede nelle strade di Londra, Manchester e Liverpool, ma anche storie particolari, quelle della sua padrona di casa o di una cameriera incontrata per caso; le esperienze dei cinesi che vivono da anni in Gran Bretagna e che magari hanno sposato una donna inglese; o ancora storie di giovani madri che si lasciano morire di fame per sfamare i figli. Di particolare impatto emotivo è il capitolo intitolato "Dietro le belle cortine" (*Huamei chuangwei de houmian* 华美窗帷的后面),⁴⁶ dove l'autore procede a una disanima della situazione della popolazione inglese partendo dalla vita della gente comune, in particolare dalla storia della proprietaria di casa, una vedova sessantaseienne costretta ad affittare le stanze per sopravvivere. Quando uno

⁴⁰ "[...] 街道的龌龊不用说，房屋的破烂肮脏也不亚于在印度孟买所见的贫民窟，尤其令人瞩目的是街头巷尾拥满了蓬头垢面形容枯槁衣鞋破烂肮脏的大大小的男女孩童，跑来跑去闲荡着，[...]".

⁴¹ "[...] 故亦未能一概而论”，“意大利人的做事马虎，实随处可以看出[...] 在意大利便马马虎虎”。

⁴² L'autore utilizza il termine *yeji* 野鸡 (pollastrella) che in cinese si riferisce anche alle prostitute senza licenza e non autorizzate a esercitare, ovvero quelle di livello più infimo.

⁴³ Qui il termine utilizzato è invece *gongchang* 公娼 che indica le prostitute autorizzate.

⁴⁴ *Zibenzhuyihua de shehui* 资本主义化的社会。

⁴⁵ “(不过法国的‘野鸡’却是‘自由’身体，没有什么老鸨跟着，可是在经济压迫下的所谓‘自由’，其实如何，也就不言而喻了！听说失业无以为生的女工，也往往陷入这一途。)[...] 据‘老巴黎’的朋友所谈的这班公娼的情形，也足以表现资本主义化的社会里面的‘事事商品化’的极致。这种公娼当然绝对没有感情的可言，她就是一种‘商品’，所看见的就只是‘商品’的代价——金钱。[...] 可是也和‘野鸡’一样，在经济压迫下的‘自由’，其真义如何也可想见，在表面上虽似乎没有什么人迫她们卖淫，尽可以强说是她们‘自由’卖淫，实际还不是受着压迫——经济压迫——才干的？这也便是伪民主政治下的藉来作欺骗幌子的一种实例！”。

⁴⁶ È il titolo del cap. 32, datato 8 novembre 1933.

dei sei affittuari rescinde il contratto la donna va letteralmente “nel panico” e il commento di Zou è perentorio: “In una società con un capitalismo tanto sviluppato, la cosa più importante sono i rapporti di denaro, tanto paghi tanto ottieni, inutile dire che i sentimenti valgono meno di zero” (vol. 1, cap. 32).⁴⁷ Nonostante la mancanza di denaro, infatti, la padrona di casa non vuole andare a vivere con la figlia, perché sarebbe costretta a dipendere dal genero e distruggerebbe la felicità della coppia. Questa idea, incomprensibile in una società confuciana come quella cinese, viene così commentata da Taofen: “nella società odierna, il danaro diventa spesso un ostacolo agli affetti più veri” (*ibidem*).⁴⁸ Nello stesso capitolo, Zou riporta di un toccante incontro con una fanciulla inglese “nel fiore degli anni” con cui parla dopo aver tirato tardi con un amico al ristorante. Carina, ben vestita, sorridente,

all'apparenza non suscitava nessun dubbio sul fatto che fosse una ‘ragazza di buona famiglia’, ma questo amico sa invece che ha dei trascorsi molto tristi e che a causa della crisi economica è costretta a fare della sua ‘carne e della sua pelle’ i suoi ‘strumenti di produzione’. (*Ibidem*)⁴⁹

Dietro le belle cortine di una Londra apparentemente prospera e opulenta si nascondono lavoratori con abiti logori, case affollate all'inverosimile, umide e squallide, e bassifondi sterminati dove le persone lottano contro la malattia e la fame. Non è un caso che già nella sua Prefazione, Zou dedichi molto spazio a riportare una notizia di cronaca pubblicata dal *Daily Herald* il giorno prima⁵⁰ e intitolata “Mother starves herself for children”. Il fatto viene narrato con dovizia di particolari e col chiaro intento di suscitare la commozione e l'indignazione dei lettori. Una notizia simile appare anche nel diario di viaggio, in data 25 gennaio 1934, quando Zou Taofen racconta la triste storia di Minnie Annie Weaving, moglie di George Hewry (così nel testo) Weaving e madre di 7 figli, la quale era a sua volta morta di fame per sfamare la prole (Zou 1934, vol. 1, cap. 44). Molta di questa povertà, che porta le madri a privarsi del cibo, dipende strettamente dalla Grande Depressione e dalla disoccupazione, problemi ai quali il giornalista dedica molto spazio nel primo volume dei *Messaggi* sia per quanto riguarda la situazione in Francia (cap. 22) che in Gran Bretagna (specialmente capp. 39 e 44), dove il sistema dei sussidi è giudicato negativamente in quanto non fornirebbe una vera soluzione al problema occupazionale.

Le conseguenze del capitalismo sono visibili ovunque, soprattutto nei bassifondi di Londra a cui Zou dedica i capitoli 46 e 47. Sotto l'inchiostro della sua penna, si susseguono luoghi e personaggi di ogni tipo: mendicanti, uomini e donne, molti oramai canuti, che tremano al freddo, suonano lungo le strade o semplicemente aspettano che qualcuno getti loro qualche moneta. E poi, nuovamente, i bambini:

La cosa che intristisce di più sono i piccoli mendicanti tra i quattro e i dodici anni. Se ne incontrano spesso anche se non sono tanti quanto gli adulti. Una volta, alla fermata del tram, ho visto un mendicante di quattro anni con i capelli biondi e gli occhi blu scuro chiedere l'elemosina, aveva le guance come due mele rosse e uno sguardo ingenuo e innocente [...]. (Vol. 1, cap. 47)⁵¹

⁴⁷ “在资本主义发达特甚的社会里，最注重的是金钱关系，一分价钱一分货，感情是降到了零度，没得可说的”。

⁴⁸ “在现社会里，金钱往往成为真正情义的障碍物”。

⁴⁹ “[...] 从表面看去，似乎无从疑心她不是‘良家妇女’，但这位朋友却知道她的身世凄凉，因受经济压迫而不得以‘皮肉’做‘生产工具’”。

⁵⁰ Il 6 febbraio 1934.

⁵¹ “最令人看着惨然的是四五岁到十一二岁的小叫化子，这类小叫化子虽不及成人叫化子之多，

Negli enormi bassifondi di Londra:

si possono osservare chiaramente tutte le forme del capitalismo inglese e qualsivoglia acutizzazione delle contraddizioni insite in questa società. [Il fatto stesso che] in una città prospera e grande come questa ci siano allo stesso tempo zone degradate di così ampie dimensioni è un fenomeno contraddittorio sul quale vale la pena soffermarsi. [...] [Qui] anche sul tram i passeggeri hanno un aspetto diverso: tutti indossano abiti vecchi e trasandati. [...] I bambini, cenciosi e sporchi, riempiono le strade correndo da una parte all'altra. Le case dei bassifondi sono per la maggior parte vecchie abitazioni costruite più di cent'anni fa coi pavimenti sconnessi e le pareti umide. [...] Secondo le statistiche dei medici pubblici dei vari sobborghi, qui il tasso di mortalità è una o due volte più alto del normale e il tasso di mortalità infantile è ancora maggiore. Ma anche quando riescono a crescere, la maggior parte di [questi bambini] eredita una 'mentalità da bassifondi' ('Slum mind'), si dice cioè che, una volta adulti, la loro condotta andrà ad aumentare le spese statali di carceri e polizia! [...] Di fatto, anche il problema dei bassifondi è il prodotto di una parte del sistema capitalista [...]. (Vol. 1, cap. 46)⁵²

I sobborghi, i poveri, i mendicanti, le vedove, le prostitute “possono essere casi estremi, ma chi mai avrebbe potuto immaginare che in una Londra così prospera ci fosse un tale inferno!” (vol. 1, cap. 44).⁵³

3.3 Fascismo e nazismo

Il capitalismo è dunque assolutamente da rigettare per Zou Taofen, anche perché, scrive il giornalista, esso sarebbe alle battute finali:

C'è un detto popolare in Cina che recita 'l'olio è esaurito e il lume è spento'. Il capitalismo è entrato nella terza fase del suo graduale collasso, e anche se al momento l'olio non è ancora finito e il lume non è ancora spento, continuare così equivale a intraprendere la strada perché questo accada: è una tendenza molto evidente e un punto sul quale fare attenzione. (Vol. 1, Prefazione)⁵⁴

Se il capitalismo inglese sembra entrato nella sua fase di collasso, altrettanto poco valide sono le alternative che Italia e Germania potevano offrire in quel preciso momento storico. Come sottolineato da Margo Gewurtz: “What Tsou found in Europe and America convinced him that he had been right to reject the capitalist road, and what he found in Italy and Germany convinced him that that way too was evil” (1975, 48). In realtà, solo qualche anno prima, in un articolo apparso sul no. 47 di *Shenghuo* (4 novembre 1931), il giornalista aveva portato l'Italia e l'Urss come esempi di stati a partito unico che riuscivano a fare cose buone per il proprio Paese (*ibidem*). Ben presto

but also commonly encountered. One time I saw at a station a four-year-old child reaching out to beg for money, with golden hair, deep blue eyes, and rosy cheeks like red apples, and that naive, innocent expression, [...]”.

⁵² “[...] 英国资本主义社会的形形色色，这种社会的内在的矛盾之尖锐化，都可以很明显地从中看出来。在这样大规模的繁华的城市里，同时却也有了大规模的贫民窟，这是很值得注意的一种矛盾的现象。[...] 电车上的乘客也不同了，都穿着破旧的不整齐的衣服，[...]；满街旁的褴褛垢面的孩子，东奔西窜着。贫民窟里的住宅，大都是建筑于百年前的老屋，地板破烂，墙壁潮湿，[...] 据各区医官的统计报告，贫民窟居民的死亡率常比普通的增加一倍至两倍，婴孩死亡率更厉害。就是养得大的孩子，也多遗传着所谓‘贫民窟心理’（‘Slum mind’），据说他们长大时的行为都使国家要增加警察和监狱的经费！[...] 其实贫民窟问题也是资本主义制度下的一部分的产物”。

⁵³ “谁也想象不到在这样繁华的伦敦，竟有这样的人间地狱！”。

⁵⁴ “中国有句俗语叫做‘油干灯草尽’，资本主义进展到了第三期，它的渐渐地崩溃，‘在目前’油虽还未‘干’，‘灯草’虽还未‘尽’，但这样下去，是朝着‘油干灯草尽’的路线走去，这是很显然的趋势，这是可注意的一点”。

però le sue idee mutarono e, anzi, il governo di Chiang Kai-shek (Jiang Jieshi 蒋介石, 1887-1975) e il suo revival del confucianesimo⁵⁵ vennero visti come una forma cinese di fascismo (25).

Nel primo volume dei *Messaggi Zou* appare già molto poco interessato al fascismo italiano. Nel reportage sono presenti solo dei brevi accenni a Mussolini e al suo governo. Nel capitolo 15, “Fine del viaggio in mare” (*Haicheng jieshu* 海程结束), datato 6 agosto 1933, avviene il primo “incontro ravvicinato” con dei giovani fascisti:

Nel pomeriggio del 4 agosto, quando la nave è salpata da Porto Said, sono saliti [a bordo] circa 500 giovani tra maschi e femmine (quest'ultime erano circa 200), di età compresa tra gli 8 e i 20 anni. Maschi e femmine si sono disposti ai propri posti in due gruppi [separati]. I giovani sono sempre in movimento, e [anche] questi gridano e corrono sul ponte andando in massa a fare domande da una parte all'altra: sembrano innumerevoli topolini ‘in rivolta’ o uno stuolo tempestoso di formiche che si riversano su un cumulo di terra. Si tratta di giovani italiani [provenienti] da varie scuole egiziane e membri della Gioventù Fascista che vanno a Roma per partecipare alle celebrazioni per il X [sic] anniversario del partito. Tutti i maschi indossano una camicia nera, le femmine camicia bianca e gonna nera. Hanno per lo più un fisico sano. La schiera di ragazze ha un seno ampiamente sviluppato a differenza di quello della maggior parte delle cinesi, più simile a una tavola, ma non oso dire quanto la loro fede sia sincera. Ho identificato tra loro alcuni ragazzi abbastanza grandi per chiacchierare, qualcuno capisce il francese, qualcuno l'inglese, così ho chiesto loro se fossero membri del Partito Fascista. Mi hanno risposto di sì; ho chiesto allora cos'è il fascismo ma non hanno saputo rispondere; tutti però sanno che Mussolini è grande. Quando però ne ho domandato il perché anche lì non hanno saputo rispondere. Soltanto uno ha replicato che è perché solo Mussolini può rendere l'Italia ricca e forte; ne ho chiesto nuovamente il motivo e ancora una volta non sono stati in grado di darmi una risposta! In realtà cosa sia esattamente il fascismo non l'ha compreso bene neppure Mussolini, il loro padre fondatore. [perciò] non possiamo mica biasimare questo gruppo di giovani semplici e ingenui. (Zou 1934, vol. 1, cap. 15)⁵⁶

Molto più decisa è invece la condanna a Hitler e al nazismo di cui Zou scriverà ampiamente nel secondo volume dei suoi *Messaggi da un incessante errare*.⁵⁷ Appena giunto in Germania, il giornalista annota:

Da quanto sono arrivato a Berlino mi capita spesso di sentire i tedeschi quando si incontrano e si salutano. Invece del ‘Bonjour’ (buongiorno) dei francesi o dello ‘How do you do?’ (Come va?) degli inglesi, dicono ‘Heil Hitler!’ (traducibile approssimativamente come ‘Lunga vita a Hitler!’) che ha più o meno il senso di incensare il loro leader. Tuttavia, alcuni amici tedeschi mi hanno detto in privato che molti di loro lo dicono perché sono sotto un'oppressione autoritaria, vogliono salvare il proprio lavoro e non hanno alternative se non salutarsi in questo modo. In verità, dunque, la ‘lunga vita’ non è per Hitler ma per il loro lavoro! (Zou 1934, vol. 2, 58)⁵⁸

⁵⁵ Il 19 febbraio 1934 Chiang Kai-shek lanciò il Movimento Nuova Vita (*Xin shenghuo yundong* 新生活运动) cercando di rivitalizzare il confucianesimo e i suoi valori in antitesi al Movimento del Quattro Maggio.

⁵⁶ “八月四日下午船由波赛开行后，忽然增加了五百左右的男女青年，年龄自八岁至二十岁，女子约占二百人。男女分开两部分安顿。青年总是活动的，在甲板上叫嚣奔跑，成群结队的乱闯着，好像无数的老鼠在‘造反’，又好像泥堆上的无数蚂蚁在奔走汹涌着。原来他们都是在埃及的各学校里的意大利青年，是法西斯蒂的青年党员，同往罗马去参加该党十周年纪念的。男的都穿着黑衫，女的只穿白衫黑裙。这班男女青年的体格，大概都很健康，一队一队女的胸部都有充分发达的表现，不像我国女子还多是一块板壁似的，不过说到他们的真实信仰，却不敢说。记者曾就他们里面选几个年龄较大的男青年谈谈，有的懂法文，有的懂英文，问他们是不是法西斯蒂党员，答说是；问他们什么是法西斯主义，答不出；不过他们都知道说墨索利尼伟大，问他们为什么伟大，也答不出，只有一个答说因为只有墨索利尼能使意大利富强，我再问他为什么，又答不出！其实法西斯主义究竟是什么，就是它的老祖宗墨索利尼自己也不很了解，不能怪这班天真烂漫的青年”。L'estratto è tradotto anche in Brezzi 2014, 90.

⁵⁷ In particolare, i capp. 59-63.

⁵⁸ “到柏林后，常听到德国人互相见面打招呼时，不像法国人之叫 ‘Bonjour’ (日安)，或英国人

In Germania l'immagine del Fürher è ovunque, racconta Zou, ma è anche ridicolizzata in segreto. Una delle più gravi mancanze del dittatore è quella di non perseguire il bene del popolo e di fare l'interesse di pochi. Questo è assolutamente inaccettabile per un intellettuale di formazione confuciana come Zou che, proprio per questo, si sforza ancora di più di “studiare” e capire Hitler e il suo Partito. A questo scopo, come da lui stesso segnalato, Taofen ricorre alle letture più varie, soprattutto di testate inglesi come il *Daily Herald*, il *Manchester Guardian*, il *Daily Express*, dai quali apprende, ad esempio, che anche i libri di scuola sono stati cambiati proponendo una visione secondo la quale Hitler sarebbe stato designato da dio per salvare la Germania:

e che differenza c'è tra questa idea e l'idea del 'prescelto dal Cielo al soglio imperiale' in cui credono i campagnoli ignoranti del mio Paese? Un conto però è l'ignoranza dei campagnoli cinesi, altra cosa è quella di 'storici' tedeschi famosi al mondo per i loro progressi scientifici. (*Ibidem*)⁵⁹

Un intero capitolo è dedicato al cosiddetto “terrore bruno” (*hese kongbu* 褐色恐怖) di cui “in Germania si sente parlare molto poco, perché anche loro sanno che un comportamento di tale disumana crudeltà non è onorevole” (vol. 2, cap. 59).⁶⁰ Grazie ai giornali inglesi, Taofen apprende dei campi di concentramento, “l'inferno sulla terra”,⁶¹ dove “migliaia di persone sospettate [di essere oppositori] politici o che inconsapevolmente hanno offeso i burocrati del Partito sono detenute in un unico luogo senza potersi difendere [...] ammassate come cani e porci” (*ibidem*).⁶² La narrazione prosegue riferendo delle SS, delle leggi ingiuste e della persecuzione contro gli ebrei, delle torture e degli omicidi sui quali esprime un giudizio alla fine del capitolo 59:

Sebbene le grandi rivoluzioni della storia abbiano inevitabilmente avuto dei periodi di terrore, una tale disumana crudeltà è rara, specialmente in tempi moderni [come questi] in cui la cultura è piuttosto avanzata. E poi non possiamo definirla una rivoluzione, in realtà è una controrivoluzione: questo terrore crudele è semplicemente una sfida all'umanità civile. (*Ibidem*)⁶³

Ripercorrendo le teorie politiche di Hitler grazie alle fonti inglesi, Zou è sempre più critico e sottolinea come in *Mein Kampf* [sic] non sia possibile rintracciare alcuna scienza politica ma solo un'accozzaglia di pregiudizi. Il capitolo “Nazione e razza”, in particolare “è ancora più ridicolo”⁶⁴ di tutto il resto (vol. 2, cap. 60) in quanto, tra le altre cose, afferma che tutto ciò che c'è di migliore a questo mondo sia il prodotto di pochissime nazioni e probabilmente “di un'unica razza” (*ibidem*).⁶⁵ Si può ben immaginare cosa questa affermazione possa aver significato anche

之叫 'How do you do?' (你好?) 却叫着 'Heil Hitler!' (大概可译为 '希特勒万岁!') 这大概是捧领袖的意思, 虽则有些德国朋友私下告诉我, 说有许多是在威权压迫之下, 要保全自己的饭碗, 不得不这样叫一下, 在实际上所叫的不是希特勒 '万岁', 是他们自己的饭碗 '万岁'!”.

⁵⁹ “这和我国的无知乡民相信 '真命天子' 的观念有什么分别? 不过一方面是在中国乡民中之无知者, 一方面是由于素以科学发达闻于世的德国的 '历史家' 罢了”.

⁶⁰ “在德国仅能略有所闻, 因为他们也知道无人道的惨酷行为不是一件荣誉的事情”.

⁶¹ “人间地狱”.

⁶² “就是把整千整百的被认为有政治嫌疑的人, 或不自知怎样得罪了党老爷的人, 不由分辩地拘往聚在一处, [...], 好像犬豕似的”.

⁶³ “历史上的大革命, 虽都难免有一段恐怖时期, 但像这样无人道的残酷情形, 尤其是在文化比较进步的近代, 却绝无仅有。况且说不上什么革命, 实际干脆是反革命, 这种残酷的恐怖就简直是向文明人类挑战了”.

⁶⁴ “更为可笑”.

⁶⁵ “一个单独的种族”.

per Zou Taofen che la lesse per la prima volta e che alle spalle aveva sì tutte le umiliazioni subite dalla Cina negli ultimi anni ma anche la sua millenaria cultura. L'indignazione del giornalista cresce ancora leggendo le posizioni di Wyndham Lewis (1882-1957) in difesa del dittatore dal momento che, secondo quest'ultimo:

anche la cultura cinese, antica di 5000 anni, è stata concessa in dono dagli Ariani! È un gran peccato che a questo grande scrittore manchi 'la passione sfrenata per la filologia' del Sig. Hu Shi [...] Stando alle sue parole, anche la casa natale di Confucio – il quale occupa una posizione che non ha eguali nella storia della cultura cinese – 'probabilmente' è ariana! (vol. 2, cap. 60)⁶⁶

Osservazioni finali

In questo breve scritto si è voluto dare un primo assaggio delle posizioni di Zou Taofen sulle contraddizioni dell'Europa dell'epoca, sottolineando l'importanza e il peso da lui esercitati nel panorama cinese dovuti alla sua popolarità ma anche all'originalità del suo resoconto di viaggio che rivela un grande acume e spirito di osservazione. Le considerazioni di Zou sulle realtà sociali europee, russe o americane non si limitano mai "ai fenomeni superficiali"⁶⁷ ma si soffermano a "osservare la vita e la psicologia della gente comune" (Xu 1999, 26)⁶⁸ e, anche se il resoconto "appeared objective in its presentation of data, yet was clearly subjective in its evaluation" (Gewurtz 1975, 59). Tutto questo rende *Messaggi* un testo straordinario che può essere inserito in una lunga tradizione odeporea dall'estero che vede in Kang Youwei 康有为 (1858-1927) il suo più celebre rappresentante.⁶⁹

Molto si è tralasciato in questo saggio dei contenuti del libro che, oltre a interrogarsi sulla politica affronta questioni etiche e morali e spesso discute della emancipazione femminile, di rapporti tra i sessi, di famiglia, di educazione, dei problemi dei migranti cinesi all'estero, di ingiustizia, della disoccupazione e del razzismo in modo molto più approfondito di quanto traspaia da queste pagine. Un'ultima riflessione personale: se tutti i mali della società europea dipendono apparentemente dal capitalismo, tra le righe si scorge qualcos'altro che l'autore non esplicita mai chiaramente ma che col capitalismo ha poco a che fare. Leggendo le sue note, indignandosi con lui per le vite ai margini di molte persone, emerge con forza ciò che per Taofen è veramente assente nella società occidentale, ciò che mette in luce l'aridità del capitalismo: la mancanza di pietà filiale⁷⁰ e di solidi rapporti famigliari, che in particolare si riflette negativamente sulle donne. Non è un caso che al centro della narrazione di Zou e del suo smantellamento dei valori occidentali ci sia per la maggior parte una figura di donna. È di questa figura di donna – madre disperata, padrona di casa sul lastrico, anziana vedova, giovane prostituta, avvenente cameriera – che il giornalista si presta per mettere ancora più a nudo i conflitti e i contrasti della società europea. Dopo tutto, l'incessante errare di Taofen è filtrato dal suo personale sguardo ed egli legge la realtà straniera

⁶⁶ "[...] 中国的五千年的古文化，也是承蒙亚利安人赠送的了！所不胜可惜的是这位大作家还缺乏了胡适之先生的‘考据癖’，[...] 照他们的意思，大概在中国文化史上不无相当位置的孔老夫子的原籍，‘也许’也是亚利安罢！”。

⁶⁷ “浮光掠影的表面现象”。

⁶⁸ “体察[...] 普通百姓的生活和心理”。

⁶⁹ Intellettuale, funzionario e statista tra i più influenti dell'ultimo periodo Qing, Kang Youwei è autore di un famoso resoconto di viaggio (citato anche in *Messaggi*) intitolato *Ouzhou shiyi guo youji* 欧洲十一国游记 (Note di viaggio in undici paesi europei).

⁷⁰ La pietà filiale (*xiao* 孝), caposaldo dell'etica confuciana, indica il rapporto naturale tra padre e figlio ed è alla base di tutti i rapporti umani nella società cinese tradizionale.

seguendo le logiche delle sue preoccupazioni politiche (Gewurtz 1985, 60) e mettendo continuamente in discussione le distorsioni del sistema capitalista per spingere verso una “terza strada” che porti finalmente alla liberazione nazionale. Se, dunque, *Messaggi da un incessante errare* potrebbe non aggiungere molto alle nostre conoscenze sull'Europa degli anni Trenta, tanto racconta, però, sulla Cina degli stessi anni, sul suo autore e sulla platea a cui egli si rivolge.

Riferimenti bibliografici

- Bailey, Paul. 1988. “The Chinese Work-Study Movement in France”. *The China Quarterly* vol. 115: 441-61.
- Brezzi, Alessandra. 2014. “L'immagine dell'Italia nei resoconti di viaggio cinesi all'inizio del XX secolo”. In *Atti del XIII Convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi*, a cura di Clara Bulfoni e Silvia Pozzi, 87-97. Milano: Franco Angeli.
- Castorina, Miriam, e Valentina Pedone. 2020. “Così bella che anche i fiori si inchinano: Firenze raccontata dai viaggiatori cinesi nel primo Novecento”. *Costellazioni* no. 13: 99-115.
- Chen, Hui 陈挥. 2009. *Taofen pingzhuan 韬奋评传* (Biografia di Taofen). Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press.
- Chen, Shiru 陈室如. 2007. *Jindai yuwai youji yanjiu (1840-1945) 近代域外遊記研究 (1840-1945)* (Studio sulla letteratura di viaggio all'estero in epoca moderna (1840-1945)). Taipei: Wenjin chubanshe.
- China National Knowledge Infrastructure, <<http://new.oversea.cnki.net>> (10/2022).
- Coble, Parks M. Jr. 1985. “Chiang Kai-shek and the Anti-Japanese Movement in China: Zou Tao-fen and the National Salvation Association, 1931-1937”. *The Journal of Asian Studies* vol. 44, no. 2: 293-310.
- De Giorgi, Laura. 2001. *La Rivoluzione d'Inchiostro*. Venezia: Cafoscarina.
- Eliseo, Maurizio, e William H. Miller. 2004. *Transatlantici tra le due guerre. L'epoca d'oro delle navi di linea*. Milano: Hoepli.
- Gewurtz, Margo S. 1972. *Tsou T'ao-fen: The Sheng-hou Years, 1925-1933*. PhD Dissertation. Ithaca: Cornell University.
- . 1975. *Between America and Russia. Chinese Student Radicalism and the Travel Books of Tsou T'ao-fen, 1933-1937*. Toronto: Toronto University-York University Joint Centre on Modern East Asia.
- Hargrett, James M. 2016. “Chinese Travel Writing”. In *The Routledge Companion to Travel Writing*, edited by Carl Thompson, 112-24. London-New York: Routledge-Taylor&Francis Group.
- Levine, Marilyn A. 1993. *The Found Generation. Chinese Communists in Europe During the Twenties*. Seattle: University of Washington Press.
- Lu, Xiaobo. 2019. “The Introduction of *Minbenzhuyi* and the Return of Its Traditional Chinese Meaning”. *Cultura* vol. 16, no. 2: 67-88. doi: 10.3726/CUL022019.0005.
- Mei, Qibo 梅启波. 2010. *Ersbi shiji sanshi niandai Zhongguo youji wenxue zhong de Ouzhou xingxiang* 20世纪30年代中国游记文学中的欧洲形象 (L'immagine dell'Europa nella letteratura di viaggio cinese degli anni '30 del XX secolo). *Journal Of Zhengzhou University* vol. 43, no. 3: 118-21.
- Mitter, Rana. 2003. “The Individual and the International ‘I’: Zou Taofen and Changing Views of China's Place in the International System”. *Global Society* vol. 17, no. 2: 121-33.
- . 2004. *A Bitter Revolution. China's Struggle with the Modern World*. New York: Oxford University Press.
- Pesaro, Nicoletta, e Melinda Pirazzoli. 2019. *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere, correnti*. Roma: Carocci.
- Samarani, Guido. 2008. *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'impero a oggi*. Torino: Einaudi.
- Sullivan, Lawrence R. 1979. “Between America and Russia: Chinese Student Radicalism and the Travel Books of Tsou T'ao-fen, 1933-1937. By Margo S. Gewurtz”. Review. *The China Quarterly* no. 77: 152-53.
- Watson, Rubie S. 1986. “The Named and the Nameless: Gender and Person in Chinese Society”. *American Ethnologist* vol. 13, no. 4: 619-31.
- Xu, Xinmin 徐新民. 1999. *Moxie shijie danshi, tanxun Zhongguo chulu: Zou Taofen baogao wenxue de sixiang he yishu fengge* 摹写世界大势 探寻中国出路—邹韬奋报告文学的思想和艺术风格 (Descrivere le tendenze del mondo, cercare una via d'uscita per la Cina: pensiero e stile nel reportage di Zou Taofen). *Guangbo dianshi daxue xuebao* no. 2: 24-27.

- Yeh, Wen-hsin. 2007. *Shanghai Splendor. Economic Sentiments and the Making of Modern China, 1843-1949*. Berkeley: University of California Press.
- Zhang, Zhihua 张之华. 1999. *Zongbing xie huanyu, danxin xi zuguo: Zou Taofen yu "Pingzong jiyu", "Pingzong jiyu" 纵笔写寰宇 丹心系祖国——邹韬奋与《萍踪寄语》、《萍踪忆语》* (Lasciarsi andare a scivere del mondo col cuore fedele alla madrepatria: Zou Taofen e i suoi "Messaggi da un incessante errare" e "Memorie da un incessante errare"). *Guoji xinwenjie* no. 1: 76-80.
- Zheng, Yubing 郑玉冰, and Lihong Cheng 程丽红. 2007. *Zou Taofen "Shenghuo" zhoukan de bianji sixiang 邹韬奋《生活》周刊的编辑思想* (Le idee editoriali di Zou Taofen nel settimanle Vita). *Journal of Beihua University* vol. 8, no. 5: 86-88.
- Zou, Taofen 邹韬奋. 1934. *Pingzong jiyu 萍踪寄语* (Messaggi da un incessante errare) vol. 1. <<https://www.xuges.com/xdmj/ztf/pzjy/index.htm>> (10/2022); vol. 2. <<https://www.xuges.com/xdmj/ztf/pzjy2/index.htm>> (10/2022). Shanghai: Shenghuo shudian.
- . 2004. *Zou Taofen zuopin ji 邹韬奋作品集* (Raccolta delle opere di Zou Taofen), a cura di Xiao Feng 萧枫. Kaifeng: Henan University Press (ebook).
- . 2009. *Pingzong jiyu 萍踪寄语* (Messaggi da un incessante errare). In *Yanshui xingcheng, Pingzong jiyu*, edited by Dai Wangshu and Zou Taofen, 60-140. n.p: Phoenix Publishing & Media Group.



The N-Word and Beyond

Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* and Political Correctness

Cinzia Schiavini

Università degli Studi di Milano (<cinzia.schiavini@unimi.it>)

Citation: C. Schiavini (2022) The N-Word and Beyond. Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* and Political Correctness. *Lea* 11: pp. 133-143. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13673>.

Copyright: © 2022 C. Schiavini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

The essay surveys the history of *Adventures of Huckleberry Finn*'s fraught relationship with the American literary establishment and reading public from the late nineteenth to the twenty-first century. It investigates how the dynamics of “political correctness” interact with issues such as race and class in the United States, and how literature can mirror the changes and contradictions in American society.

Keywords: Canon, *Huckleberry Finn*, Mark Twain, Politically correct, Race

The impulse behind political correctness is a good one. But like every good impulse in America it has been grotesquely distorted beyond usefulness. (George Carlin)

Literature aims at human complexity rather than critical reactivity. [...] literature is a bad place to look if one is shopping around to have specific notions about race, class, and gender ideology confirmed. Thus, those with a narrow political agenda should be prepared for disappointment (Sanford Pinsker)

1. *Adventures of Huckleberry Finn, censorship and political correctness*

Adventures of Huckleberry Finn has struggled with “morality” – initially in the form of censorship and subsequently in the guise of political correctness – since it was first published, and it has proven to be a controversial book for different and broad segments of American society in almost every decade since. As Harold Beaver notes, with some irony,

In the late nineteenth century it offended the Northern bourgeoisie. By the early twentieth century it offended the white South. By the mid-twentieth century it offended Blacks everywhere, especially urban Blacks. By the late twentieth century it even offended urban Whites. There must, one cannot help thinking, be something right about a book that can offend quite so many diverse people, quite so many pressure groups, at various times. (1987, 40)

Adventures of Huckleberry Finn first caused controversy just one month after its publication when Concord Public Library banned the book and accused the author of lacking a “reliable sense of property”, as the *Boston Evening Transcript* reported (see Champion 1991, 6), adding that

one member of the committee says that, while he does not wish to call it immoral, he thinks it contains but little humor, and that of a very coarse type. He regards it as the veriest trash. The librarian and the other members of the committee entertain similar views, characterizing it as rough, coarse and inelegant, dealing with a sense of experiences not elevating, the whole book being more suited to the slum than to intelligent, respectable people. (13)

The Concord Public Library’s attack on the book certainly did not come as a surprise to either Twain or his editor: in a letter to the latter, Twain even rejoiced at the extra publicity and predicted the ban would double the sales of the book. It could nowadays seem somewhat paradoxical that Concord, one of the birthplaces of American liberalism, would ban a book, and moreover a children’s book. However, given Concord’s standing as a bastion of high culture, it should not be totally unexpected that *Huckleberry Finn*, a book “animated by its defiance of high culture” (Jehlen 1995, 95), would be deemed unsuitable for respectable people. The Concord Public Library Committee’s opprobrium was incurred by those very qualities which the majority of critics now praise: Twain’s unconventional themes, the content of the story, and the context of Huck’s adventures – the world of two Southern outcasts, a slave and a young tramp, and their journey in search of freedom in the years before the Civil War (a conflict which was still an open and raw wound at the time). Twain’s stylistic and linguistic decision to make an uneducated young boy not only the protagonist of the book but also its narrator, was perhaps considered in an even harsher light. In fact, with all the story’s events being filtered through Huck’s gaze and told by his own voice, Twain effectively elevates (for the first time in American literature) an illiterate outcast to the status of “author”, although, as Huck laments at the end, “if I’d a knowed what a trouble it was to make a book I wouldn’t a tackled it and ain’t agoing to no more” (Twain 1998, 295-96).

The critical reevaluation of *Adventures of Huckleberry Finn* after Twain’s death did not put an end to the controversies; rather, to some extent, it fueled them. T.S. Eliot’s definition of the book as a “masterpiece” (quoted in Twain 1998, 348), Hemingway’s assertion in *Green Hills of Africa* that “all American literature comes from a book called *Huckleberry Finn*” (1952, 22), and the acclaim from much of academia in the Forties and Fifties (Bernard DeVoto and Lionel Trilling among others were notable champions) helped the book to enter the literary canon. As a consequence, this subversive text came to be linked to the perspective the canon represented at that time – that is, the Fifties; its praises belonged to the elitist and white literary establishment, that had little consideration of minorities in general, and of African-Americans in particular. Whereas in Twain’s time the target of criticism was Huck for his coarse language and rebellious attitude, from the Fifties onward, due to increasing awareness of the many facets of racial discrimination, the representation of Jim became the main source of controversy. The Brown vs. Topeka Board of Education (the Supreme Court case that legally ended public school segregation in 1954) and the increasingly diverse ethnic composition of school classes soon led to Huck’s status in the English curricula of junior and senior high schools becoming increasingly

fraught, starting with the decision, in 1957, of the New York City Board of Education to have *Huck Finn* removed from the approved textbook lists of elementary and junior high schools, although it could be taught in high school and purchased for school libraries.

The act of defining what is and is not deemed appropriate in literature is at the core of both censorship and political correctness. Both often tell us more about the sensitivity of contemporary society than about the content of the text itself. This sensitivity changes over time and is conditioned by many parameters, from those encoded in the American society of the late 19th century, to the system of values that shaped middle-class response in the second half of the century, to the perhaps milder but no less pervasive ones of present times and these latter's worries for political correctness, that, as Thomas Tsakalakis points out,

in the USA refers to a set of attitudes about discrimination, mainly in the fields of race and sex. It is politically incorrect to speak in any way that can be seen as differentiating between people in a way that could conceivably be detrimental to them. (2021, 85)

According to Geoffrey Hughes, “political correctness seeks [...] to stress human commonality and correspondingly to downplay engrained differences and exclusivity, discouraging judgmental attitudes and outlawing demeaning language” (2010, 59). In *Huckleberry Finn*, the human commonality is stressed not in words but in deeds. The demeaning language we hear is the language of the law and the slavery system, while the “judgmental attitudes” are nonexistent in the novel as far as the narrator. As T.S. Eliot noted, Huck “does not judge [the world], but he allows it to judge itself” (1950, x). In a world where language is misleading, the world can judge itself only through the reader, because, as Karl Mannheim's paradox states, if every discourse is ideological, then its own exposition becomes impossible.

The insistence on political correctness in literary texts, regardless of when they were written, reflects another social urge of contemporary times: the need for absolutes in a shifting world, and the search for absolutes in the world of language. However, this insistence does not allow for the fact that no word is intrinsically offensive, but can become so through what Steven Pinker defined as the “euphemism treadmill” (1994), whereby a term can pass from neutral to malicious in a few decades. Political correctness in its most rigid forms (and with its subculture and economy) can result in a culture of oppression, not dissimilar to the one it seeks to oppose. At the same time, it also testifies to the oppression which still exists in society: the danger is, as has been argued, that political correctness works as a “cosmetic”, a way to erase xenophobia, sexism, racism, and so forth solely on the linguistic level. When applied to literary texts, it also demonstrates the difficulty in separating reality from fiction and content from context; and, last but not least, social from literary discourses and strategies.

2. *Huck, we have a problem: the race controversy*

Not surprisingly, the endeavor to undo some past injustices or “level the playing fields”, in the hope of improving social relations, at the core of politically correct ideology from the 1990s onward (Hughes 2010, 5) has focused mainly on race and its politics and has made *Adventures of Huckleberry Finn* the perfect arena for the collision of the multiple and multifaceted tensions within American society and its literature. Debates about race in *Huckleberry Finn* confirm the importance of context in the interpretation of the content and the dangers inherent in “imposing an agenda on the book rather than following the agenda in the book” (Graff and Phelan 1995, 480). However, reducing the controversy to the elitist white intelligentsia defending the novel vs. the black intellectuals blaming it for its alleged racism would be, at best, misleading.

While in the Fifties Twain's book was acclaimed and defended by a mainly white and male literary world, in the following decades African-American writers and critics began to publically discuss *Huckleberry Finn*. Many black intellectuals tried to place the "race issue" in a new perspective. From Ralph Ellison, who praised Twain's book for its contribution to African-American literature, albeit with some reservations, to Toni Morrison, who discussed it extensively in her *Playing in the Dark* (1992). Yet at the same time, criticism arrived from different sections of American society, including the NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) and various literary critics, the fiercest of whom, John H. Wallace, called it "the most grotesque example of racist trash ever written" (1992, 16). Accusations of racism were engendered by Jim's representation and Huck's comments on race. When Jim first appears, in Chapter 2, and only his silhouette is visible in the kitchen door, he is identified by his voice and his broken English: "Say – who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn't hear sumf'n. Well, I knows what I's gwyne to do. I's gwyne to set down here and listen tell I hears it agin" (Twain 1998, 18). In Huck's description, Jim is characterized by a superstitious and childlike attitude: when the slave finds out that his hat has been removed from his head while he was asleep, Jim "said the witches bewitched him and put him in a trance, and rode him all over the state, and then set him under the trees again and hung his hat on a limb to show who done it" (19). The negativity of the stereotypical depiction of Jim as a "minstrel show" figure at the beginning as well as at the end of the novel, when he becomes again the object of Tom's imaginative scheming (and mild sadism) is amplified by the fact that Jim is almost the only African-American character in the book – itself an anomaly in a novel set in the antebellum South. The black stereotype, it is worth underlining, is constructed through both Jim's and Huck's language: while Jim's markedly ungrammatical version of Black English has been described as "diminishing", criticism of Huck's language has underlined his extensive use of the N-Word, which is repeated over two hundred times in the novel – in sharp contrast with *The Adventures of Tom Sawyer*, where the word appears only three times.

Since the N-Word is part of the language of oppression, reading *Huckleberry Finn* and advising people to read it constitutes, according to its detractors, a perpetuation of the racist performativity of the book. Charges of racial insensitivity and outright racism have also been laid against those who teach the book – a serious and dangerous accusation, not only in United States middle and secondary schools but also in the university system, where cases of students boycotting classes and suing teachers for what are perceived to be politically incorrect choices (including choices regarding syllabus content) have been very common in the last decades – to the point that the boundaries between PC language, students' intellectual freedom and professors' academic one have become the subject of debates and investigation (Nelson 2010).

Attempts to limit the circulation of *Huckleberry Finn* in schools have been only one of the strategies to meet the changing racial trends and sensitivities. The "taming" of the text has been another method used to contain the discomfort, in some cases anger, *Huckleberry Finn* has generated among specific groups of readers. The earliest efforts date back to 1963 when the Philadelphia Board of Education replaced the original text with an "adapted version" (see Henry 1995, 359-82). The latest case occurred in 2011 when scholar Alan Grubben decided to release the NewSouth Books version of *Huckleberry Finn* (in a single volume with *The Adventures of Tom Sawyer*) with the word "nigger" and the "In" word ("Injun") replaced respectively with "slave" and "Indian", so as not to offend African-American and Native-American readers. All these attempts have led, according to some educators and teachers, to the creation of "an elephant in the classroom" in the definition of Colin G. Brezicki, who wanders: "Are we protecting our kids or ourselves? Is this due diligence applied to safeguard the innocent or to make us feel good about being responsible teachers, parents, and regulators?" (2012, 16).

Debates over the issue of race in particular have generated a substantial bibliography on the matter, including the outstanding *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn* (Leonard *et al.* 1992), that examines African-American scholars' perspectives on race in Twain's masterpiece; Arnold Rampersad's "Adventures of Huckleberry Finn and Afro-American Literature" (1994), which discusses how *Adventures of Huckleberry Finn* has contributed to African-American literature in terms of style and themes; and Shelley Fisher Fishkin's *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices* (1994), which documented the inspiration for Huck from a black boy Twain knew. Many critics have argued that, to use David Smith's words, "those who brand the book 'racist' generally do so without having considered the specific form of racial discourse to which the novel responds" (Smith 1984, 4). However, not all readers are aware (or can be made aware) of the nature of racial discourse in the antebellum South, and of the distance between that context and their own, especially if the readership includes also primary school children... and their worried families. Rather than (or beside) the content of the book then, in order to understand *Adventures of Huckleberry Finn* and its struggle with morality, the focus should be shifted to what the text has represented in the last decade, its re-evaluation in American literature and its effect – that is, the dissemination of the text entering the canon entails.

3. Authority, the Canon, and Huckleberry Finn

Deciding what is appropriate or inappropriate always implies an "authority", and *Huckleberry Finn* is certainly remarkable in its attack on almost all forms of authority, including literary conventions – regarding such aspects as language, point of view, the status of the narrator or protagonist – and subject matter. The main storyline – a male friendship between a black adult and a white kid, one escaping slavery, the other running away from education and family – was, in its time and context, outstandingly unconventional. Meanwhile, the text itself mocks almost every form of authority with no leniency shown towards religion, politics, culture, and books. Religion is reduced to a "grumble a [...] over the victuals, though there warn't really anything the matter with them" and learning "about Moses and the Bulrushers" (Twain 1998, 14). Culture and books are ruthlessly mocked in the Duke and the King's debasing treatment of Shakespearian art, culminating in the profanation of Hamlet's soliloquy (152); a challenge not mitigated by "Huck's lapses in authority" (Jehlen 1995, 95), but amplified by Huck's (and Twain's) indifference to prestigious literary sources of inspiration, and the fact that a lack of respectability, as critics noted, often leads to a lack of respect (96).

However, the American literary canon is replete with texts defying authority, and there are many works that treat gender, race, and minorities' issues far worse than Huck does, which raises the question as to why this work in particular has generated so much debate. What is so "right", to quote the aforementioned Beaver, about this book? There is not one single answer, but a series of answers, concerning both the content of the book, its popular and critical fortunes and misfortunes, and the dialectics between the two. *Huckleberry Finn* is such a source of debate and contention partly due to its troubled and troubling inclusion in the canon, and subsequently, to the readership the canon has generated. The book's unwillingness to belong to the canon, as can be inferred by its irreverent attitude towards high culture, is inherently problematic. As Myra Jehlen fittingly asked, "How does a work justly seem to reject the achievements and values of high culture come to be the high culture's favored self-representation?" (1995, 94)

This unwilling and inadvertent inclusion in the canon has meant the book has had to face the readership that membership *in* the canon entails – that is, its wide dissemination, most of

which has been generated by the inclusion in school syllabuses and university programs. Thus, the book's popularity has paradoxically come to be detrimental to the understanding of the book itself: its complexity has often defied readers, whose unawareness has often concerned the different strategies of social and literary discourses, the difference between addressing an issue and speaking through a literary mask: that is, the fictive nature of novels, especially those which relies heavily on mimetic effects, where the line separating the character and the author (and, especially in first-person narrative, their voices) is even more blurred.

According to Jonathan Arac, *Huckleberry Finn* suffers from a malady called "hypercanonization", that is, linking the book "to fundamental national historical experiences, but the link can be made only allegorically, that is, only through an aggressively active process of reader's interpretation, about which readers, in fact, differ very widely" (1992, 18). The result is an empty space between the novel's vast readership and its privileged place in the literary establishment,

because Huck is so widely read, we find ourselves in a rather anomalous position: the novel has created a community of readers who have experienced its meanings without much shared sense of articulating those meanings – and even less notion about how the novel's meanings interact. (Donyo 1991, xv)

Arac and Donyo thus highlight the relationships between academic and nonacademic discourse about the novel, and in particular, the insufficient dialogue between the two worlds the texts inhabit – the common reader's and the scholar's, with the school system between them becoming an arena of conflict.

Little appears to have changed from 1957, when the New York City Board of Education decided to drop *Huckleberry Finn* from the list of approved textbooks for elementary and junior high schools to its removal from shelves in Accomack County (VA) in 2016. Scholarly research in academia has generated a better comprehension of both the book's genesis and its content, but critical accomplishments have neither helped solve the difficulties posed to an eight-year-old student by the complexity of the text nor mitigated the "emotional segregation" (Rush 2003, 305) it has generated in junior classes. As Peaches Henry points out, the reasons behind Twain's characterization of Jim are still problematic for scholars and are thus unlikely to be understood at the primary or secondary school level, where students lack sophisticated reading strategies (1995).

The disapproval and the bans punctuating the life of the book have been the result of the gulf between the vast readership the book has gained through its inclusion in the canon (and in syllabuses) and its complexity – part of which is due to Twain's stylistic and structural choices in his approach to his subject matter. Rather than discussing the issues which have fueled and polarized the debate, it is, therefore, important to examine the literary strategies employed by Twain in the hope of shedding some light on the relation between the author and the content (and contexts) of the book.

4. *Whose voice? Huckleberry Finn and perspective*

Adventures of Huckleberry Finn's message and meaning have caused so much controversy largely because neither the author nor the narrator seem willing to give the reader any clues about them. As the author declares in the "Notice" that opens the text, "Persons attempting to find a motive in this narrative will be persecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot" (Twain 1998, 4), anticipating the three main grounds for the objection raised against the text: meaning, moral, and what is perceived to be a disappointing and regressive ending to the story.

The “Notice” at the beginning of the novel reveals another important element in the discussion of political correctness: *Adventures of Huckleberry Finn* is particularly hard to accept from a politically correct perspective because political correctness is not only about what is said, but also about who says it (and should be deemed responsible for the content) and how it is said. The “how” is indeed political: as Keith and Burrige remind us, “Whereas we generally use euphemism for the sake of social etiquette, in the political correctness arena it becomes a political gesture – in your-face euphemism with an attitude” (2009, 110-11).

Whose voice can be heard in this book? That of Samuel Clemens, a man from the South who had mixed feelings toward his own culture, and whose support for the Confederates lasted only for the first two weeks of the Civil War? That of Mark Twain, the author, who started writing this book ten years after the abolition of slavery, struggled with it for eight years, and published it twenty years after the end of the Civil War – with half of the country, the part of the country he belonged to, still among the ruins of the aftermath? Or is the voice belonging to the young outcast with neither education nor family, whose mind and language are the outcome of a culture forged by the South and slavery, as the author pretends?

An assumption that Huck’s and the author’s perspectives are one and the same is a denial of the fictional pact and its strategies, the most prominent of which in *Huckleberry Finn* is mimesis, a pervasive element in the whole book. As Horwitz points out,

literary discipline does not teach ‘doctrine’, but cultivates competence in the indirection – shifting among context – that structures symbolization. Literature is the optimal course of study because it exemplifies this process. ‘Representing life,’ James Russell Lowell wrote, literature ‘teaches, like life, by indirection, by [...] nods and winks’. (2003, 279)

Entrusting the narrative entirely to Huck implies, for the sake of coherence, that Twain’s message is necessarily indirect, with Huck’s gaze and voice always deflecting it. As Horwitz underlines, “the indirection of Twain’s writing, whereby words work against their conventional meanings, releases the interpreting self from its habitual identifications” (272).

In its emphasis on form, political correctness fails to take into account precisely this gap: the distance between what is said and what is meant, something which *Huckleberry Finn* heavily relies on. In addition to the abovementioned deflecting perspective and voice of the narrator, the use of irony adds further complexity. Successful irony requires the recognition of the discrepancy between word and meaning – a discrepancy that political correctness does not countenance. As Steven Mailloux points out,

the ideological drama of HF relies for its success as much on the reader’s participation as it does on Twain’s script. The celebrated humor of the various narratives in the book – its histories, dreams, fictions, and elaborate lies – depends on the reader’s perception of both the fictional speaker’s purpose and the discrepancy between his tale and the ‘truth’ as the reader understands it. Similarly, the humor and often the ideological point of the novel’s many staged arguments [...] rely upon the reader’s ability to recognize patterns of false argumentation, especially by identifying the dubious authorities to which the arguments appeal: superstition, clichéd romanticism, institutionalized morality, and ultimately racist ideology. (1995, 108)

In *Huckleberry Finn*, nothing is spared by the irreverent humor and irony, including the narrator himself. Huck’s relation with authority and his use of irony are particularly important in the debate over racism. By taking into account one of the most controversial points, Huck’s arrival (pretending to be Tom Sawyer) at Phelps farm, and relating an (invented) accident on a boat to Mrs. Phelps, the reader can infer the multiple levels of irony Twain is employing:

[Mrs Phelps] ‘Good gracious, anybody hurt?’
 [Huck] ‘No’m. Killed a nigger’
 [Mrs Phelps] ‘Well, it’s lucky; because sometimes people do get hurt’ (Twain 1998, 230)

The first element to be taken into account is that the target of irony is here Mrs. Phelps and not the nonexistent victim. Moreover, there are two other significant levels that question the literal truth – here Huck’s alleged disdain for blacks: the first is related to the narrator, the second to the author. What has been often overlooked here is Huck’s “what can be called a...?”. In this part of the novel, Huck has just arrived in an unknown place, “downriver”, where slavery was supposed to be harsher, pretending to be the Tom Sawyer the couple is expecting. Huck’s mimetic effort, at play whenever he reaches the shore and is far from the river, is here doubled: he is both adapting his speech to the new context *and* to his new identity (Tom, who is not an outcast like Huck is, but the representative of the small town and its values and mindset, including racism). Huck’s words could even be at play at Huck’s expense if we consider, as Fisher Fishkin did, this latter is “black inside” – that is, the character was inspired by a black boy. Huck’s performance would then be a reverse minstrel disguise, the “signifying” Henry L. Gates (1988) theorized as one of the main strategies in African-American culture.

As for the author of *Adventures of Huckleberry Finn*, with a text that investigates and questions the meanings and forms of freedom (individual and social), he is addressing a nation that is still culturally and politically divided: he speaks to the South, in its own language, about the right of a black man to be free; and to the culturally elitist North, to affirm a writer’s right to use that language as the literary tool, without mediations.

Regarding the use of the specific term (already pejorative at the time), softening the language by using “black” instead of the N-Word would undermine not only the novel’s realism (that is, Huck is telling his story to his contemporaries, and in his own perspective – that of an uneducated, poor white boy) but also Twain’s anti-racist claims, that most critics, including black critics, have underlined. Here Twain is stressing the power of language, and the N-Word in particular, to objectify African-Americans. As David L. Smith notes, “a reader who objects to the word ‘nigger’ might still insist that Twain could have avoided using it. But it is difficult to imagine how Twain could have debunked a discourse without using the specific terms of this discourse” (1984, 6).

It is also difficult to imagine how Twain could have debunked a discourse over slavery from a disadvantaged perspective such as Huck without using not only Huck’s language but also his irony. Huck’s irony comes from his subaltern position as both character and narrator: as increasingly deterministic vision and forces emerge in the novel, Huck becomes less and less capable of action and is forced, as critics have underlined, to take on the unwilling role of spectator.

As Twain himself wrote in *Following the Equator*, “the secret source of humor is not joy but sorrow; there is no humor in heaven” (2000, 489). From his first successful story, “The Celebrated Jumping Frog”, irony is the way for the disempowered to fight back, at least in words. Humor works against authority and contrapositions since it “doesn’t deny or defend; it negotiates” (Schmitz 1995, 74) – a negotiation that political correctness refuses to engage with.

5. Take a step back, Huck honey: the author, the audience, and an undeliverable message

By entrusting the narrative completely to an illiterate Southern boy, with no external interference, no voice-over, comment, or judgment, Twain not only challenges literary conventions (that would require an omniscient or an “authoritative” first-person narrator) but also

apparently withholds any possible shortcut for the meaning to reach the reader, who has to navigate, on their own, the contradictions of the Southern world and mindset, including one of its creations – Huck himself.

Only apparently, however: one notable element in the intricate construction of the book is that, despite Huck's monopoly over the narrative, Twain is able to imply the gap between what is told and what is meant, mainly at Huck's expense. Huck's limits of vision and his interpretation of the world around him – on account of his youth and ignorance – are evident in many, often comic, situations, especially when he has to confront society, from its benevolent members, like his failed attempt to pass as a young lady, to its malevolent ones and their respective plots, as it happens with the Duke and the King's schemes.

As far as the protagonist's virtues are concerned, Huck has been praised – in the brief moments of respite from censure and accusations – for his “sound heart”, which is basically an economy of affection based on connections rather than ideals. Perhaps even more importantly, in discussing political correctness, is the fact that ethics are not an absolute for Huck, but are empirical, and exist only in relation to others, as a connective matter. Huck is incapable of abstraction from individual to systemic choices and principles. For instance, he is afraid of black slaves escaping in order to be free, but he wants Jim to be free because of their friendship. Despite being white, poor, illiterate, an outcast by birth and not by choice, vulgar, ignorant, unwilling to submit to any “authority”, and despite his use of what is, to our standards, racist language, he does the right thing, not only by recognizing Jim's humanity but also by defying society and God in order to help him. Twain depicts a character who is good “beyond” language – a language dictated by the social and historical context, and thus unreliable and tricky, as is made clear throughout the novel, and full of malapropisms, misunderstandings, linguistic and real deceptions.

What, then, is the judgment and the message in *Huckleberry Finn*? Why is it so difficult to put into words and why does it pose so many problems for the politically correct agenda? According to Myra Jehlen, the dissonance is not only the problem of *Huckleberry Finn* and its unsatisfactory ending; in a total, mimetic effect, the dissonance is also *the message* of the text. Twain's text is dissonant because what resonates in its plot are the dissonances, the contradictions at the heart of the American society and culture of his (and probably our) time: the inconsistencies of the authorities, race and race relations, and individualism. The result is a novel “so dissonant that it finally fails to represent the contradictions it means to address” (Jehlen 1995, 96). Twain unveils, through the use of language, the short circuits of speaking to and about a culture from and within its margins, employing the language and the unspeakable nature of those margins. A masterpiece in mimesis, *Adventures of Huckleberry Finn* represents the contradictions and limits mimesis entails – the first limit being to show (and mirror), not to tell or teach.

Contemporary debates about the text and its appropriateness for school curricula testify to the longevity of these contradictions. According to Daniel Harris, political correctness is the consequence of the

[...] inadequate ways in which the majority of Americans, including the Left, have dealt psychologically with integration. Providing a salve instead of a solution for social complexities, the agenda of the pc is rooted in a typically middle-class response to the disorienting phenomenon of ethnic diversity: the innocuous panacea of reducing the relations between various antagonistic groups to a simple matter of etiquette. (2015, 476)

If the impulse behind political correctness derives from a recognition of disparities and an attempted accommodation of those who have traditionally been discriminated, against at

least on a linguistic ground, then *Huckleberry Finn* works as a mirror, casting back the image of what are hitherto the failings in our society – precisely what Peaches Henry underlined in his survey of literary criticism of Twain's book:

The insolubility of the race question as regards *Huckleberry Finn* functions as a model of the fundamental racial ambiguity of the American mind-set. Active engagement with Twain's novel provides one method for students to confront their own deepest racial feelings and insecurities. Though the problems of racial perspective present in *Huckleberry Finn* may never be satisfactorily explained for censors or scholars, the consideration of them may have a practical, positive bearing on the manner in which America approaches race in the coming century. (1995, 382)

A final question remains: who are the outsiders, the discriminated, in the past and nowadays? Only those on the other side of the color line, as the debates about race and the novel suggest? Or could they be also the group the “politically incorrect” Huck represents? Those white, poor and uneducated that, for the sake of coherence, speak a coarse and vulgar language, but are given by Twain the right of the subaltern to speak, as Spivak would say?

Politically correct debates allow us to see what is *not* working in American society nowadays, and the emphasis on the racism the book allegedly endorses is a sign of its perpetuation, but also of other marginalities too ignored in the contemporary debate (and by the agenda of political correctness). *Adventures of Huckleberry Finn*, precisely for its politically incorrect language, suggests where to investigate the origins, the roots, and the branches of discrimination and its longevity in contemporary times – in economic and social inequalities, affecting people on both sides of the color line, that cannot easily be swept beneath the carpet of synonyms and circumlocutions.

References

- Allan, Keith, and Kate Burridge. 2009. *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arac, Jonathan. 1992. “Nationalism, Hypercanonization, and *Huckleberry Finn*”. *Boundary 2* vol. 19, no. 1: 14-33.
- Beaver, Harold. 1987. *Huckleberry Finn*. London: Unwin Hyman.
- Brezicki, Colin G. 2012. “The Elephant in the Classroom. Sanitizing Literature for Classroom Instruction Doesn't Help Students Learn the Lessons About Life and Themselves that the Texts Expose Them to”. *The Phi Delta Kappan*, vol. 93, no. 6: 16-19.
- Champion, Laurie. (ed.). 1991. *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*. New York: Greenwood Press.
- Cox, James M. 1985. “A Hard Book to Take”. In *One Hundred Years of Huckleberry Finn. The Boy, His Book, and American Culture*, edited by Robert Sattelmeyer and J. Donald Crowley, 386-403. Columbia: University of Missouri Press.
- Donyo, Victor A. 1991. *Writing Huck Finn. Mark Twain's Creative Process*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fisher Fishkin, Shelley. 1994. *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*. Oxford: Oxford University Press.
- Gates, Henry L. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Graff, Gerald, and James Phelan (eds). 1995. *Mark Twain's Adventures of Huckleberry Finn. A Case Study in Critical Controversy*. New York-Basingstoke: St. Martin's-Macmillan.
- Harris, Daniel. 2015. “What is the Politically Correct?”. *Salmagundi* voll. 188-189: 473-83.
- Hemingway, Ernest. 1952 [1935]. *The Green Hills of Africa*. New York: Scribner's.

- Henry, Peaches. 1995. "The Struggle for Tolerance: Race and Censorship in Huckleberry Finn". In *Mark Twain's Adventures of Huckleberry Finn. A Case Study in Critical Controversy*, edited by Gerald Graff and James Phelan. New York-Basingstoke: St. Martin's-Macmillan.
- Horwitz, Howard. 2003. "Can We Learn to Argue? *Huckleberry Finn* and Literary Discipline". *ELH* vol. 70, no. 1: 267-300.
- Hughes, Geoffrey. 2010. *Political Correctness. A History of Semantics and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Jehlen Myra. 1995. "Banned in Concord: *Adventures of Huckleberry Finn* and Classic American Literature". In *The Cambridge Companion to Mark Twain*, edited by Forrest G. Robinson, 93-115. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leonard, James S., Thomas A. Tenney, and Thadious M. Davis (eds). 1992. *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*. Durham: Duke University Press.
- Mailloux, Steven. 1985. "Reading *Huckleberry Finn*: The Rhetoric of Performed Ideology". In *New Essays on Huckleberry Finn*, edited by Louis Budd, 107-33. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nelson, Cary. 2010. *No University Is an Island: Saving Academic Freedom*. New York: New York University Press.
- Pinker, Stephen. 1994. "The Game of the Name". *New York Times*, April 5th.
- Rampersad, Arnold. 1994. "Adventures of Huckleberry Finn and Afro-American Literature". In *Mark Twain. A Collection of Critical Essays*, edited by Eric J. Sundquist, 103-12. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Rush, Sharon E. 2003. "Emotional segregation: *Huckleberry Finn* in the modern classroom". *University of Michigan Journal of Law Reform* vol. 36, no. 2: 305-66.
- Schmitz, Neil. 1995. "Mark Twain's Civil War". In *The Cambridge Companion to Mark Twain*, edited by Forrest G. Robinson, 74-92. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sloane, David E. 2014. "The N-Word in *Adventures of Huckleberry Finn* Reconsidered". *The Mark Twain Annual* vol. 12, no. 1: 70-82.
- Smith, David L. 1984. "Huck, Jim and American Racial Discourse". *Mark Twain Journal. Black Writers on Adventures of Huckleberry Finn One Hundred Years Later* vol. 22, no. 2: 4-12.
- Tenney, Thomas A. 1977. *Mark Twain: A Reference Guide*. Boston: G.K. Hall.
- Tsakalakis, Thomas. 2021. *Political correctness. A Sociocultural Black Hole*. London: Routledge.
- Twain, Mark. 1998 [1885]. *Adventures of Huckleberry Finn*. New York: W.W. Norton.
- . 2000 [1897]. "Following the Equator: A Journey Around the World". In *Mark Twain: A Tramp Abroad, Following the Equator, Other Travels*, edited by Roy Blount Jr., 405-882. New York: Library of America.
- Wallace, John H. 1992. "The Case Against *Huck Finn*". In *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*, edited by James S. Leonard, Thomas A. Tenney, and Thadious M. Davis. Durham: Duke University Press.



Citation: S. Porro (2022) The Post-World War I Civilization as a “House on Fire”. *Modernity, Womanhood and Incest in Edith Wharton’s The Mother’s Recompense*. *Lea* 11: pp. 145-157. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13459>.

Copyright: © 2022 S. Porro. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

The Post-World War I Civilization as a “House on Fire” Modernity, Womanhood and Incest in Edith Wharton’s *The Mother’s Recompense*

Simona Porro

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

Abstract

Although Edith Wharton did not conceptualize her literary production as modernist, her work partakes of some of the ideas most commonly associated to this movement, among which is the traumatic impact of World War I. As was typical of her methodology, she employed an architectural metaphor to describe the psychological state associated with wartime and post-war civilization – that of a “house on fire”. In a world where societies are like “houses on fire”, previously repressed desires and hidden secrets get exposed: this is the case of the incest theme, which characterizes *The Mother’s Recompense*. The prominent role ascribed to this topic in the novel creates the opportunity to address and represent the consequences of the crisis engendered by the crumbling of traditional values and the subsequent, at times desperate, search for stability and new values that marked the post-war era.

Keywords: Edith Wharton, Gender Equality, Incest, *The Mother’s Recompense*, World War I

The present essay explores Edith Wharton’s construal of the historical, sociological and ethical fracture caused by the Great War, due to which, as Willa Cather famously put it in the preface to her collection of essays *Not Under Forty*, “the world broke in two [...]” (1970, v). It is, in fact, my contention that some of the works Wharton composed in the late 1910s and in the 1920s constitute an attempt to capture and portray the effects of the conflict that traumatically ushered the world into the modern era. In particular, she focused on the crisis engendered by the gradual disintegration of those beliefs and principles that had been typical of the restrained and inflexibly ordained nineteenth-century society. In that respect, a case in point is her novel *The Mother’s Recompense*, published in 1925, in which Wharton represented

the dramatic changes in gender and family relationships that characterized the progression of modernity – with special reference to the shifting construction of the notion of womanhood – by tackling a traditionally culturally-tabooed subject such as incest.

1. *Edith Wharton and Modernism*

Edith Wharton has long been the object of a critical controversy regarding her position within the tradition of American letters. As Michele S. Ware duly asserts, she “simply doesn’t fit into any category in a satisfactory way, and the broad range of her writing in a number of genres makes classification a perilous activity” (2004, 17). The crux of the matter is that, as Franca Balestra notes – partially quoting the title of Wharton’s 1934 autobiography – “although she published most of her work in the twentieth century, she is often perceived as oriented towards the nineteenth century, as ‘looking backward’ ” (2012, 10). Accordingly, while some scholars see her as a “resolutely traditional” (Lewis 1975, ix) nineteenth-century figure (Delbanco 1993, 31) who, in Alfred Kazin’s harsh terms, “could do no other” (1982, 77), more recent contributions have taken a completely different direction, by discussing “not if, but to what degree, her work exhibits the characteristics of Modernism” (Ware 2004, 18). Feminist criticism has, in fact, properly captured the modernity of Wharton’s oeuvre by calling attention, among other aspects, to her portrayal of “issues of gender, desire and creativity” (Beer and Horner 2009, 69), above all to “her critique of the commodification and exploitation of women at the turn of the century” (Balestra 2012, 10) – what Elizabeth Ammons calls, in stronger terms, the “immoral and wasteful oppression of women” (1980, 184). It should, therefore, come as no surprise that, for instance, Carol Singley views Wharton as “a modernist innovator in her own right” (1998, 7), with other critics confirming this opinion (Miller Hadley 1993, 4; Ware 2004, 18; Toth 2016, 227) by emphasizing what they believe to be the “subversive” (Whitehead 2012, 25) tendencies of her narrative style.

As for Wharton herself, it is worth noting that she did not conceptualize her literary production as modernist. On the contrary, she seemed to have a rather negative opinion on the phenomenon, especially on the formal experimentation that characterized high Modernism. First of all, she viewed the movement as a disruptive force, the result of a “distrust of technique and the fear of being unoriginal [...]”, which, in her opinion, led to “pure anarchy in fiction” (Wharton 1925b, 14). Secondly, she had particularly strong reservations on some of the most representative achievements of the era, especially *Ulysses* and *The Waste Land*, as she made clear in a letter to Bernard Berenson, in which she famously defined Joyce’s masterpiece “a turgid welter of pornography (the rudest schoolboy kind) & unformed and unimportant drivel” and concluded that “the same applies to Eliot” (Wolff 1977, 372). Some scholars astutely saw her diffidence (Wegener 1999, 128) as a “defensive posture” dictated by the “awareness of her own waning popularity and power in the literary marketplace” (Ware 2004, 18) as opposed to other writers’ growing recognition on the international cultural panorama. As Richard W.B. Lewis, in fact, states in his biography of Edith Wharton, in the 1920s the artist reflected on

her own relations, as a woman in her sixties who had come to literary fruition twenty years before, with the younger writers who were appearing on the postwar scene to varying acclaim. Writing to the twenty-six-year-old William Gherardie, the twenty-nine-year-old Scott Fitzgerald, the thirty-five-year-old Sinclair Lewis, what she stressed in each case was her assumption of an unbridgeable gap between herself and them and her joy at discovering that the distance could be overcome. (1975, 465)

With all this in mind, it is plausible to affirm that, although Wharton did not openly and fully embrace Modernism, her work – especially in the late years of her career – does show an

attempt to "establish some sort of contact with the American authors of the new generation and their new ways of doing things" (Lewis 1975, 465). In so doing, it addresses some of the themes most commonly associated to the movement, one of which is, I argue, the shocking impact of World War I on the individual and society.

2. *The Post-bellum Civilization as a "House on Fire"*

As emerges from her oeuvre, Edith Wharton conceived of the Great war as a devastating historical rift. Writing in retrospective, in her memoir *A Backward Glance*, she, in fact, described the "last years of peace" as a "bough so soon to be broken" (1934, 320), an expression which emphasized her perception of the conflict as a fracture in the history of civilization. This idea finds further confirmation in the concluding chapters of said book, entitled respectively "The War" and "And After" (321, 336, 361), the juxtaposition of which conveys the impression of an irreparable chasm that separated the two eras.

As Julie Olin-Ammentorp effectively put it, the years of the war "shaped Wharton's own particular creative imagination" (2004, 5), thus marking a turning point also in her fictional production. In 1919, she wrote a letter to Charles Scribner in which she apologized for failing to complete a novel titled *Literature*, which she had begun before the war:

in the first relief from war anxieties I thought it might be possible to shake off the question which is tormenting all novelists at present: 'Did the adventures related in this book happen before the war or did it happen since?' with the resulting difficulty that, if it happened before the war, I seem to have forgotten how people felt and what their point of view was. (Lewis and Lewis 1988, 425-26)

As was typical of her methodology, which was characterized by an "architectural imagination"¹ (Benert 2007, 19) stimulated by her experiences in Europe as a little girl and by her readings of John Ruskin and James Fergusson (Wharton 1987, 91), Wharton perceived the war in concrete terms, as a "place, a locus of systematic physical destruction" (Benert 2007, 176). In this light, it comes as no surprise that she employed an architectural metaphor to express what she believed to be the consequences of the conflict:

The world since 1914 has been like a house on fire. All the lodgers are on the stairs, in dishabille. Their doors are swinging wide, and one gets [...] revelations of their habits [...] that a life-time of ordinary intercourse would not offer. Superficial differences vanish, and so (how much oftener) do superficial resemblances; while deep unsuspected similarities and disagreements, deep common attractions and repulsions, declare themselves. (Wharton 1997, xvii-xviii)

She, therefore, set out to represent them by focusing less on the military developments at the battlefield than on "the separate terrors, anguishes, uprootings and rendings apart involved in the destruction of [...] human communities" (Wharton 1918, 58). As she, in fact, wrote in 1915,

it is not in the mud and jokes and every-day activities of the trenches that one most feels the damnable insanity of war; it is where it lurks like a mythical monster in scenes to which the mind has always turned for rest. (200)

¹ For a thorough analysis of the conjunction of literature and architecture in Edith Wharton's opus, and particularly her custom of relating novelistic form to architectural design, see Stephenson 2010.

3. The Mother's Recompense and (perceived) incest

In a post-war world where societies end up like “houses on fire”, previously repressed impulses, desires, and hidden secrets eventually come to light, often dramatically disrupting the *status quo*. This phenomenon is portrayed in several of Wharton's writings from during and after the war, which “[...] vividly portray the plight of rootless and ephemeral people [...], cut adrift from their moral moorings, ignorant of the social connections that enrich life, falling back finally on the frantic, meaningless pleasures of the moment” (Tuttleton 1972, 568). Interestingly, some of these works are also characterized by a marked interest in a traditionally culturally-tabooed subject such as that of incest. The most striking example is the posthumous fragment entitled “Beatrice Palmato” – a series of notes for a story that Wharton started writing in the early 1920s and left unfinished – which focused, in very explicit terms, on a case of incest between a father and his only daughter. As far as her published work is concerned, it is worth to mention *Summer*, a novel completed in 1917, as the author, herself, explained, “amid a thousand interruptions, and while the rest of my being was steeped in the tragic realities of war” (Wharton 1987, 356). The story centers around a disadvantaged young woman's last-resort choice to marry her stepfather in order to spare her unborn illegitimate child a life of poverty and sacrifice. With respect to the subject in question, though, her most interesting and sophisticated achievement is, in my opinion, *The Mother's Recompense* (1925).

The protagonist, an attractive middle-aged divorcee named Kate Clephane, finds out that her past lover, a much younger man for whom she still has feelings, is also her daughter's present fiancé – a triangle that she conceptualizes, as we will see, as an “incestuous horror” that will dramatically alter the course of her life. Although the novel was published to great commercial success in April 1925 (Lewis 1975, 466), the reception deeply disappointed the author, who vented her feelings in a letter written to her old friend Mrs. Chanler on June 9 of the same year:

Thank you ever so fondly for taking the trouble to tell me why you like my book. Your liking it would be a great joy, but to know why is a subtle consolation for densities of incomprehension which were really beginning to discourage me. No one else has noticed ‘desolation is a delicate thing’ or understood that the key is there. The title causes great perplexity, but several reviewers think it means that the mother was ‘recompensed’ by the ‘love of an honest man’. One enthusiast thinks it has lifted me to the same height as Galsworthy & another that I am now equal to Scott Fitzgerald. And the Saturday Review (American) critic says I have missed my chance, because the book ‘ought to have ended tragically’ – *ought to!* – You will wonder that the priestess of the Life of Reason should take things to heart; & I wonder too. I never have minded before; but as my work reaches its close, I feel so sure that it is either nothing, or far more than they knew... And I wonder, a little desolately, which? (Auchincloss 1991, 58)

While, to Wharton's frustration, the coeval critics mainly misinterpreted the denouement, failing to address the transgressive potential at the heart of the novel, reviewers writing on newspapers did focus on the core themes, by emphasizing, for example, “the horrible thing impending” in the story, the “revoltingly incestuous” love triangle, and the mother's “sexual jealousy” toward her ex-lover and her daughter (Beer and Horner 2009, 73-74). Yet, I contend, what the contemporary critics failed to see, prompting Wharton to write that “reading most reviews of her book” was like “watching somebody in boxing gloves trying to dissect a flower” (74), is how the prominent role ascribed to the topic of incest in the novel creates the opportunity to address and represent the consequences, on individuals and institutions, of the crisis engendered by the progressive crumbling of traditional values and the subsequent, at times desperate, search for “stable structures of meaning” amid the “unsettling cultural change”

(Singley 2003, 9) that marked the postwar era. This aspect, I argue, has been overlooked also in more recent criticism, which has mostly focused on the novel's technical (Joslin 2002; Balestra 2012) and thematic (Raphael 1988; Heller 1997; Singley 2003) representation of womanhood, with a focus on the mother/daughter relationship (Tintner 1980; Hirsch 1989; Gavioli 1994; Killoran 1996 e Hoeller 2000).

4. *The Victorian World and the Post-bellum One: Sentimentalism vs. Modernism*

It is my opinion that Wharton expresses what she deems to be a deep ethics gap between the Victorian world and the post-bellum one first of all indirectly, through the epigram at the beginning of the novel, which refers to Grace Aguilar's 1855 best-seller *The Mother's Recompense*: "My excuses are due to the decorous shade of Grace Aguilar, loved of our grandmothers, for deliberately appropriating, and applying to uses so different, the title of one of the most admired of her tales. E.W." (Wharton 1925a, n.p.). In that respect, it is important to point out that Wharton used to put older types of sentimental narratives to new and unprecedented uses (Beer and Horner 2009, 32) in order to suit her own narrative purposes. In this particular case, not only does she deliberately inscribe "the narrative within an established, popular literary tradition", but she also "ironically undermines it" (Gavioli 1994, 69) in order to emphasize the progressive dissolution of the nineteenth-century *status quo*.

Despite having been written by a British author, Aguilar's text "fits aesthetically and ideologically into the American tradition of sentimental fiction in the nineteenth century" (Hoeller 2000, 177). Domestic and infused with theological zeal, it centers on the portrait of an "ideal" mother, Mrs. Hamilton, the "epitome of the 'angel in the house'" (Killoran 1996, 94) promoted by Coventry Patmore's immensely popular narrative poem. In her symbolic capacity as the household "deputy of an evangelical God" (Valman 2007, 102), the righteous lady patiently guides her three daughters through an arduous material and moral journey to spiritual and religious maturity. In the case of her firstborn, the beautiful and vivacious Catherine, the aforementioned existential path is typical of the "classically sentimental seduction plot" (Hoeller 2000, 78), i.e. fraught with worldly temptations and snares, among which is the young woman's quasi-elopement with a secretly married libertine. This is no less than a *via crucis* for the saintly Mrs. Hamilton, an ordeal which eventually culminates with Catherine's repentance and morally unscathed return to the familial fold. In that respect, the reference to a motherly recompense mentioned in the title takes on its full significance in the final part of the novel, as Mrs. Hamilton's ever exemplary moral conduct is indeed rewarded with a large brood of grandchildren that ensures the proverbial happy ending:

Do you not think to see my children, as I do now around me, walking in that path which alone can lead to eternal life, and leading their offspring with them, bringing up so tenderly, so fondly their children as heirs of immortality, and yet lavishing on me, as on their father, the love and duty of former years? Is not this a precious recompense for all which for them I may have done or borne? (Aguilar 1855, 498)

Where the book's closure is concerned, it is worth to note that, as Hoeller astutely observes, Aguilar's "plot defies all probability in order to construct a large family and to celebrate domesticity [...]. Indeed", concludes Hoeller, "the narrative is predominantly involved in such a construction so that the book ends in an excess of incestuous overdetermination". The characters "call each other more than sisters and more than brothers, and they fall in love with 'almost sisters' or 'almost brothers'" (2000, 179).

In nineteenth-century sentimental novels, nearly incestuous situations such as these are less the exception than the rule (Habegger 1985, 235): as Hendler, in fact, maintains after examining a wide array of works, ranging from the 1850 groundbreaking best-seller by Susan Warner *The Wide, Wide World* to Maria Susanna Cummins' 1854 *The Lamplighter*, all the way to Louisa May Alcott's 1872 novel entitled *Work*, "collapsing the voluntary affinities of sympathy with the compulsory ties of kinship, the recombinant families that resolve the narratives carry within them the internal limit of incest" (1991, 689). As Hoeller aptly explains, what makes possible "a collapsing of such elements" in the genre is "sentimentality's repression of the physical as different from the emotionally passionate" (2000, 34). In Aguilar's book, concludes Hoeller, "the quasi-incestuous relations" fulfill the purpose of bringing "the community more tightly together" and give rise to a "functioning, fertile moral economy in which everyone is amply recompensed" (*ibidem*).

As for Wharton's *The Mother's Recompense*, to say that it puts Aguilar's title "to uses so different" (Wharton 1925a, n.p.) is, I argue, a witty understatement to say the least. The novel focuses, in fact, on the "ironic antithesis" (Valman 2007, 102-03) of the paragon of sentimental motherhood evoked by the British writer: the protagonist, Kate Clephane is, by nineteenth-century standards, an unnatural mother who, in her early twenties, finding herself unable to bear the "the prison of her marriage" (Wharton 1925a, 73) in the high society of the Old New York, abandoned her husband and young daughter to run away to Europe with tycoon Hylton Davies:

She had left Anne when Anne was a baby of three; left her with a dreadful pang, a rending of the inmost fibres, and yet a sense of unutterable relief, because to do so was to escape from the oppression of her married life, the thick atmosphere of self-approval and unperceivingness which emanated from John Clephane like coal-gas from a leaking furnace. (16)

After ending her two-year long affair with Davies, Mrs. Clephane repeatedly tried to get custody of her child, but her husband's powerful family strictly forbade any contact on the grounds of the woman's allegedly immoral behavior. Having been forced to definitively give up her daughter, Kate permanently settled overseas with the only company of her maid. At thirty-nine, she fell deeply in love with Chris Fenno, a fellow expatriate fourteen years her junior. A self-styled writer with a "restless mind and capricious fancy" (55), Fenno cynically justified his dissolute life of gambling, drinking and philandering with the claim that "an artist had to have excitement" (19). The relationship with him, who "loved her and waked her" (*ibidem*), turned out to be "the central fact" of Kate's "experience" (53) and infused her with new life:

For the first time, when she met him, her soul's lungs seemed full of air. Life still dated for her from that day [...] he had yet given her more than he could take away. At thirty-nine her real self had been born; without him she would never have had a self [...] And yet, at what cost she had bought it! [...] He had caught her up into an air she had never breathed before. (18-19)

Yet, at the beginning of the Great War, Chris, who had initially proclaimed the "duty" of "artists' or 'thinkers' to ignore the barbarian commotion", "mysteriously" changed his "attitude" on the grounds that "after all a fellow couldn't stand aside when all his friends and the chaps of his own age were getting killed [...]" (55). Whatever the real reason for his change of mind, which Kate suspected was his intention to leave her, Fenno went on to enlist in the armed forces and disappeared from her life. The separation "inflicted on her the bitterest pain she had ever suffered" (18).

After many lonely years on the Riviera, in 1925 Mrs. Clephane receives a telegram from her daughter – now a woman of 21 – who, having lost her father and her paternal grandmother, invites her to come back to New York. Kate readily accepts the offer and returns to a post-bellum nation in the full swing of the Jazz Age. Still riddled with guilt for having left her then three-year-old child to pursue freedom and personal happiness, she finds out, to her great surprise, that World War I and the advent of modernity have greatly softened the upper-classes' traditional views on morality. What is particularly shocking to her as a woman who, as Wharton herself put it, still "belongs to the day when scruples existed" (Lewis and Lewis 1988, 480), is the extent of the Clephane clan's tolerance, especially in the case of her once famously intransigent sister-in-law Enid Drover and her audacious daughter Lilla. Though "after eighteen years" Enid seems "alarmingly the same – pursed-up lips, pure vocabulary, and all", it turns out that she has modernized her moral standards to the point that "she could sit beaming maternally across the table" at her flapper daughter, "that impudent stripped version of herself with dyed hair, dyed lashes, drugged eyes, and unintelligible dialect" (Wharton 1925a, 64). In this light, it is no wonder that an analogously broad-minded attitude is reserved to Kate as the proverbial "prodigal mother". The members of her family and social circle, in fact, seem oblivious to her tumultuous past: as far as they are concerned, "Anne's mother" was "born again [...] on the gang plank [...] that [...] brought her home" and, in this capacity, she is fully rehabilitated, so much so that the whole clan is "delighted" (71) to welcome her back. The implication of this phenomenon is, I argue, that Mrs. Clephane's identity is now solely defined by motherhood – precisely one of the roles from which she had felt the irresistible urge to escape two decades before. As a consequence, while her previously mentioned "rebirth" with Fenno marked the awakening of her sexuality, this one entails exactly the opposite, i.e. the repression of her most intimate womanly desires and needs in favor of the restrained and asexualized quality traditionally ascribed to the mother figure.

Initially, Kate genuinely believes that she can effortlessly comply with the requirements of her new position in society, and repress her individuality to immerse herself "in the blessed anonymity of motherhood" (81). Indeed, she deludes herself that, at the first encounter with Anne after twenty years, "her own past" has "fallen from her at the girl's embrace", thus sparking "an instant understanding on the part of each" (193). Yielding to the aching desire of her "starved and world-worn soul" (87) – a soul, I contend, still suffering from the affective void left by Chris years before – Kate lets her attachment to her newly found daughter escalate to a "morbid intensity" (103). As she settles into her new life, she, in fact, starts entertaining the fantasy of a symbiotic dyadic mother-daughter relationship, as if "they were two parts of some delicate instrument which fitted together as perfectly as if they have never been disjoined – as if Anne were that other half of her life, the half she had dreamed of and never lived" (75-76).

Kate's illusion of blissful motherhood finds a "psychic metaphor" (Killoran 1996, 198) in architectural terms – more precisely, in the family mansion on Fifth Avenue, which stands as "a museum of the past" (Wharton 1925a, 80) in pleasant contrast with the rest of "Babylonian New York" (36):

Incongruously enough – in that fluid city, where the stoutest buildings seemed like atoms forever shaken into new patterns by the rumble of Undergrounds and Elevateds – the house was the very one which had once been Kate's, the home to which, four-and-twenty years earlier, she had been brought as a bride. (39-40)

Yet, as announced by the epigraph "Desolation is a delicate thing", a quote from Percy Shelley's *Prometheus Unbound*, Kate's happiness is destined to be short-lived. In Shelley's terms, "desolation" is conceived as "the potential turning point that can wreck an existence", and is

therefore synonymous with “disappointment in the classical sense, [...] the frustration of hope, ambition and desire” (Quinney 1999, 75). Wharton’s reference can be further explained with the British poet’s assertion that “incest is very poetical”, which is also the principle on which he founded his 1819 tragedy *The Cenci* (Erllich 1992, 146). In this light, it should come as no surprise that the rest of the story is symbolically anticipated by Kate’s rediscovery, in the very home that seems so welcoming to her after her long absence, of an old family piece, a copy of Guido Reni’s famous portrait of Beatrice Cenci in the guise of a Sybil. The Italian noblewoman, after enduring incest at the hands of her father, was tried and executed for his murder in 1599, at only 22:

There hung the same red-eyed Beatrice Cenci above the double bed. John Clephane’s parents had travelled in the days when people still brought home copies of the Old Masters; and a mixture of thrift and filial piety had caused John Clephane to preserve their collection in the obscurer corners of his house. Kate smiled at the presiding genius selected to guard the slumbers of married visitors [...]. (Wharton 1925a, 45)

As Louise K. Barnett aptly puts it, “Kate smiles patronizingly at John Clephane’s ignorance of Beatrice Cenci, but her own lack of self-knowledge has more serious consequences than his lapse of taste” (1980, 183). It will not, in fact, be long before she finds out, to her uttermost shock, that Anne has gotten engaged to none other than Chris Fenno – now a highly-regarded war veteran – whom she met some time before, after he was “invalided home” (Wharton 1925a, 131). In that respect, let’s consider the novel’s climactic scene:

The young man’s arms were around the girl, her cheek was against his. [...] They were looking at the dress; but the curves of their lips, hardly detached, were like those of a fruit that had burst apart of its own ripeness. Kate Clephane stood behind them like a ghost. It made her feel like a ghost to be so invisible and inaudible. Then a furious flame of life rushed through her; in every cell of her body she felt that same embrace, felt the very texture of her lover’s cheek against her own, burned with the heat of his palm as it clasped Anne’s chin to press her closer. ‘Oh, not that – not that – not that!’ [...] A dark fermentation boiled up into her brain; [...] Jealous? Was she jealous of her daughter? Was she physically jealous? Was that the real secret of her repugnance, her instinctive revulsion? Was that why she had felt from the first as if some incestuous horror hung between them? (278-79)

Kate Clephane’s irrational construal as an “incestuous horror” (279) of a very unfortunate but certainly not unprecedented occurrence in the era of “the new tolerance, [...] a millennium where the lamb of pleasure lay down with the lion of propriety” (62-63) – reveals the magnitude of her shock and sense of loss. First of all, what emerges from the scene is that her innermost self is suffering the restrictions imposed by the socio-familial milieu. Lurking behind the pretense of the restrained and selfless mother is, in fact, her still devouring sexual desire for her former lover and prospective son-in-law, a repressed longing that violently bursts to her consciousness upon seeing the couple together for the first time. This epiphany sets Kate’s inner world on fire, threatening the fragile foundations of her “new life” (86) in the apparent safe haven of motherhood. Indeed, the circumstances confirm her status as the polar opposite of Aguilar’s protagonist. While Mrs. Hamilton is depicted as an “angel in the house”, the heart and soul of the family, Mrs. Clephane is cleverly portrayed as a “ghost” in the house, an “invisible” and “inaudible” (278) figure, whose roles in life – those of a love partner and a mother – conflate and eventually implode under the pressure of perceived incest.

The extent of Kate’s reaction also exposes the depth of her residual attachment to Chris, by revealing that she probably still views him in terms of a spousal figure. In so doing, she considers the relationship between him and her own daughter as an intolerably “incestuous act” (Tintner 1980, 150). This dynamic finds confirmation in a later scene, in which becomes

evident that, in Kate's confused and somewhat traumatized mind, past and present overlap to the point that the image of her ex-husband, Anne's father, has entirely been replaced by that of Chris Fenno: "Nothing was changed [...]. Now, as then, a man's hat and stick lay on the hall table; on that other day they had been John Clephane's, now they were Chris Fenno's. That was the only difference" (Wharton 1925a, 279-80).

As a consequence, the situation figuratively sends up in flames also Kate's impression of the family's ancestral mansion, thus turning what she had initially perceived as the bastion of her illusorily blissful "new life" (86) into a locus of disturbing ambiguity. As Mrs. Clephane is driven home late one night, in fact,

[...] she seemed to be reliving all her former anguished returns there, real or imaginary, from the days when she had said to herself: 'Shall I never escape?' to those others when, from far off, she had dreamed of the hated threshold, and yearned for it, and thought: 'Shall I never get back?'. (177)

Indeed, Kate finds out that "every gesture, every act, denoting intimacy with that house, or the air of permanence in her relation to it, would also have been impossible" (218). Through Kate's agony, I contend, Wharton captures the dissolution of one of the main cultural pillars of the nineteenth-century civilization, a traditional value such as that of the home, which, in the post-war era, ceases to be a safe haven against the dangers of the public sphere. Portrayed at the Clephane dinner table in the company of many guests, Kate, in fact, is overwhelmed by "the feeling of sitting in a railway station, waiting for a train to come in" (*ibidem*).

Tormented by the painful "psychological ghost" (Killoran 1996, 97) of incest, Kate tries to persuade Chris to break the engagement. She, in fact, deludes herself that "he would understand that in the end he would have to give up Anne because she herself would never do so" (Wharton 1925a, 244). Yet, their discussions and negotiations have the only effect of reopening her old wounds, leaving her emotionally exhausted. It soon becomes evident, in fact, that she cannot even think about Fenno as a potential son-in-law without recalling his previous role as a lover: "Chris Fenno was a young man" – she reflects – "she was old enough to be, if not his mother, at least his mother-in-law. What had she ever hoped or expected to be to him but a passing incident, a pleasant memory?" (275). In this light, it is no wonder that her repeated entreaties with him invariably overlap with their past conversations as a couple:

She stretched out her hand as if to catch him back. 'Chris – no, stay! You can't! You can't! You know you can't!' He stood leaning against the chimney-piece, his arms crossed, his head a little bent and thrust forward, in the attitude of sullen obstinacy that she knew so well. And all at once in her own cry she heard the echo of other cries, other entreaties. She saw herself in another scene, stretching her arms to him in the same desperate entreaty, with the same sense of her inability to move him, even to reach him. Her tears overflowed and ran down. (222)

In a painful replica of what happened years before, Kate finds herself powerless against Fenno's steel resolve. First of all, he is confident that she would never have the courage to jeopardize her burgeoning rapport with Anne by telling her the truth. Secondly, thanks to his honored service in the Great War – for which he received "the Legion of Honour and the D.S.M. [...]" (132) – he has been welcomed with open arms into the Clephane family, which believes him to be a noble hero and, in so doing, has turned a deaf ear at Kate's reservations on his character. Consequently, despite her pleas and threats, he goes through with his plans. Chris and Anne set the date and start preparations for an imminent winter wedding.

In the meantime, Mrs. Clephane's highly idealized relationship with her daughter is put to the test of reality. When Anne invites her to visit the Horace Maclew Library together,

Kate claims to be busy in order to avoid Chris, who works as Maclew's private secretary. To her mother's courteous but firm refusal, Anne nonchalantly replies: "Of course you must do exactly as you please. That's the foundation of our agreement, isn't it?" (139). Her reference to "an agreement" tellingly points to her perception of Kate not as a mother in the traditional sense of the word – a role model and a beacon to her children such as, for instance, Aguilar's Mrs. Hamilton – but, more in line with the modernity of the era, as a friend and companion, in her terms one of "the two most perfect pals that ever were" (*ibidem*). Indeed, Kate's naïf illusions of a symbiotic union with Anne are definitively dispelled when the latter gets wind of her mother's interference in her engagement. The young woman's vehement reaction, which indirectly drags up Kate's past desertion, reveals the depth of her childhood wound:

'You don't know me; you don't understand me. What right have you to interfere with my happiness? [...] It was my own fault to imagine that we could ever live together as mother and daughter. A relation like that can't be improvised in a day'. (202)

Notably, in a later confrontation, Anne gets dangerously close to guessing her mother's hidden motives: "'You don't hate him? But then you're in love with him – you're in love with him, and I've known it all along!'" (285). In this case, it is only Mrs. Clephane's power of dissimulation – an ability she has been honing to perfection since her recent repositioning in the role of "Anne's mother" – that averts a disastrous disclosure.

Finding herself at loss in a milieu she perceives as a "mad world beyond the abyss" (254), Kate begins a desperate search for a moral compass. In so doing, she turns to Dr. Arklow – the Rector who is set to celebrate the wedding – for advice. His initial reaction to her story – which she pretends belongs to a third party – is one of shock and disgust, to the point that, speaking "with the firmness of a priest", he brands the situation as "an abomination" (270). Yet, upon further reflection, "the man" takes over, eventually conceding that, at times, "adjustments" might be necessary "in the balance of evil". In more explicit terms, he concludes that, if the mother "has the courage to keep silent – always", she might spare her daughter what he calls the "sterile pain" of the bitter truth (265-66).

After much painful consideration, Kate eventually vows to never reveal her secret, because "to destroy Anne's happiness seemed an act of murderous cruelty" (274). Initially, she even toys with the idea to

accept [...] Anne's marriage, [...] cease her inward struggle against it, and try to be in reality what she was already pretending to be: the acquiescent, approving mother... After all, why not? Legally, technically, there was nothing wrong, nothing socially punishable, in the case. (275)

Yet, on the morning of the wedding, she realizes that "all the excuses, accommodations, mitigations, mufflings, disguisings, had dropped away from the bare fact that her lover was going to marry her daughter [...]" (303). Painfully aware of her inability to accept the union between Anne and the man she still perceives as her lover, Kate comes to the conclusion that, by remaining at the family home in New York, she is "forfeiting" her "last shred of self-respect" (205). Eventually, she resolves to leave her new life behind. After turning down a marriage proposal from her longtime friend and Anne's former guardian Fred Landers, she returns to her old life in Europe, once again with the only company of her maid.

Conclusion

It is my contention that *The Mother's Recompense* aptly captures the rupture caused by the First World War, especially the crisis of values that followed the dissolution of a rigidly structured milieu such as that of the nineteenth century. In the strictly regulated and asexualized Victorian universe portrayed in Grace Aguilar's book, the aforementioned quasi-incestuous relations represented a cohesive factor aimed at reinforcing family ties. On the contrary, in Wharton's post-bellum fictional universe, where, on the one hand, families are “too lost” and “too distant [...] to provide any actual connective tissue” (Benert 2007, 208) and, on the other hand, the deepest and darkest desires are no longer repressed, “tribe and taboo, social strength and stricture have either disappeared entirely or become internalized into a private code that no one but the protagonist knows about” (206). As a consequence, in Wharton's *The Mother's Recompense*, the danger of incest, though present only in the main character's subconscious, releases its full “transgressive force” (Cantor 2010, 143), eventually separating the family and leaving the mother “homeless” (Wharton 1925a, 204) again. What could have partly restored the typical nineteenth-century social order would have been Kate's repositioning under the new and certainly highly regarded identity of Mrs. Fred Landers. Yet, in this “altered” (54) postwar world, to comply with the rules “imposed by the institution of motherhood as fashioned by patriarchy” (Gavioli 1994, 77) is no longer the only viable option. Kate, in fact, bravely takes the proverbial “road less traveled” and for her that makes all the difference:

Nothing on earth would ever again help her – help to blot out the old horrors and the new loneliness – as much as the fact of being able to take her stand on that resolve, of being able to say to herself, whenever she began to drift toward new uncertainties and fresh concessions, that once at least she had stood fast, shutting away in a little space of peace and light the best thing that had ever happened to her. (Wharton 1925a, 342)

In so doing, Kate deliberately chooses her “recompense”, which I believe is a blend of self-respect and peace of mind. She refuses to keep up the pretense of “domestic, sentimental motherhood” (Hoeller 2000, 195), preferring, instead, to remain faithful to her own sense of self, on the one hand by treasuring the memory of her love for Chris – which she still believes to be “the best thing that had ever happened to her” (Wharton 1925a, 342) – while, at the same time, making up for the past by giving her daughter a chance at happiness.

References

- Aguilar, Grace. 1855. *The Mother's Recompense. A Sequel to Home Influence*. New York: D. Appleton & Company.
- Ammons, Elizabeth. 1980. *Edith Wharton's Argument with America*. Athens: University of Georgia Press.
- Auchincloss, Louis. 1991. *Love Without Wings: Some Friendships in Literature and Politics*. Boston: Houghton Mifflin.
- Balestra, Gianfranca. 2012. “Women Writers on the Verge of the Twentieth Century: Edith Wharton et al.”. *Rivista annuale dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani* no. 23: 10-24. <https://www.aisna.net/wp-content/uploads/2019/09/23_balestra.pdf> (10/2022).
- Barnett, Louise K. 1980. “American Novelists and the ‘Portrait of Beatrice Cenci’ ”. *The New England Quarterly* vol. 53, no. 2: 168-83.
- Beer, Janet, and Avril Horner. 2009. “Edith Wharton and Modernism: The Mother's Recompense”. In *American Modernism. Cultural Transactions*, edited by Catherine Morley and Alex Goody, 69-92. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Benert, Annette. 2007. *The Architectural Imagination of Edith Wharton. Gender, Class, and Power in the Progressive Era*. Madison: Farleigh Dickinson University Press.
- Cather, Willa. 1970 [1936]. *Not Under Forty*. New York: Alfred A. Knopf.
- Cantor, Paul A. 2010. "The Fall of the House of Ulmer. Europe vs. America in the Gothic Vision of *the Black Cat*". In *The Philosophy of Horror*, edited by Thomas Fahy, 137-60. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Delbanco, Andrew. 1993. "Missed Manners". *New Republic* vol. 209, no. 17: 31-37.
- Erllich, Gloria C. 1992. *The Sexual Education of Edith Wharton*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press.
- Farwell, Tricia M. 2006. *Love and Death in Edith Wharton's Fiction*. New York: Peter Lang.
- Gavioli, Davida. 1994. "A Reversal of Perspective: The Mother's Voice in Edith Wharton's *The Mother's Recompense*". *Rivista annuale dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani* vol. 5: 65-80. <<https://www.aisna.net/wp-content/uploads/2019/09/5gavioli.pdf>> (10/2022).
- Habegger, Alfred. 1985. "Precocious Incest: First Novels by Louisa May Alcott and Henry James". *Massachusetts Review* vol. 26: 233-62.
- Heller, Tamar. 1997. "Victorian Sensationalism and the Silence of Maternal Sexuality in Edith Wharton's *The Mother's Recompense*". *Narrative* vol. 5, no. 2: 135-42.
- Hendler, Glenn. 1991. "The Limits of Sympathy: Louisa May Alcott and the Sentimental Novel". *American Literary History* vol. 3, no. 4: 685-706.
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hoeller, Hildegard. 2000. *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction*. Gainesville: University Press of Florida.
- Howe, Irving (ed.). 1962. *Edith Wharton. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Joslin, Katherine. 2002. "'Embattled tendencies': Wharton, Woolf and the Nature of Modernism". In *Special Relationships: Anglo-American Affinities and Antagonisms 1854-1936*, edited by Janet Beer and Bridget Bennett, 202-23. Manchester: Manchester University Press.
- Kazin, Alfred. 1982 [1942]. *On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Killoran, Helen. 1996. *Edith Wharton. Art and Allusion*. Tuscaloosa-London: University of Alabama Press.
- Lewis, Richard W.B. 1975. *Edith Wharton. A Biography*. New York: Harper and Row.
- Lewis, Richard W.B., and Nancy Lewis (eds). 1988. *The Letters of Edith Wharton*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Miller Hadley, Kathy. 1993. *In the Interstices of the Tale. Edith Wharton's Narrative Strategies*. New York: Peter Lang.
- Olin-Ammentorp, Julie. 2004. *Edith Wharton's Writings from the Great War*. Gainesville: University Press of Florida.
- Quinney, Laura. 1999. *The Poetics of Disappointment. Wordsworth to Ashbery*. Charlottesville-London: University Press of Virginia.
- Raphael, Lev. 1988. "Shame in Edith Wharton's *The Mother's Recompense*". *American Imago* vol. 45, no. 2: 187-203.
- Singley, Carol J. 1998 [1995]. *Edith Wharton. Matters of Mind and Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (ed.). 2003. *A Historical Guide to Edith Wharton*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Stephenson, Liisa. 2010. "Decorating Fiction: Edith Wharton's Literary Architecture". *University of Toronto Quarterly* vol. 79, no. 4: 1096-104.
- Tintner, Adeline R. 1980. "Mother, Daughters, and Incest in the Late Novels of Edith Wharton". In *The Lost Tradition. Mothers and Daughters in Literature*, edited by Cathy N. Davidson and Esther M. Broner, 147-56. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Toth, Margaret A. 2016. "Orientalism, Modernism and Gender in Edith Wharton's Late Novels". In *Edith Wharton and Cosmopolitanism*, edited by Meredith L. Goldsmith and Emily J. Orlando, 226-49. Gainesville: University Press of Florida.

- Tuttleton, James W. 1972. "Edith Wharton: The Archeological Motive". *Yale Review* vol. 61, no. 4: 562-74.
- Valman, Nadia. 2007. *The Jewess in Nineteenth-Century British Literary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ware, Michele S. 2004. "The Architecture of the Short Story: Edith Wharton's Modernist Practice". *Edith Wharton Review* vol. 20, no. 2: 17-23.
- Wharton, Edith. 1918 [1915]. *The War on All Fronts*. vol. 3. *Fighting France: from Dunkerque to Belpport*. New York: Charles Scribner's Sons.
- . 1925a. *The Mother's Recompense*. New York-London: D. Appleton and Company.
- . 1925b. *The Writing of Fiction*. New York: Scribner's.
- . 1987 [1934]. *A Backward Glance*. London: Century.
- . 1997 [1919]. *French Ways and Their Meaning*. Woodstock: Countryman Press.
- Wegener, Frederick. 1999. "Form, 'Selection', and Ideology in Edith Wharton's Antimodernist Aesthetic". In *A Forward Glance. New Essays on Edith Wharton*, edited by Clare Colquitt, Susan Goodman and Candace Waid, 116-38. Newark-London: University of Delaware Press-Associated University Presses.
- Whitehead, Sarah. 2012. "Make It Short: Edith Wharton's Modernist Practices in Her Short Stories". *Journal of the Short Story in English* no. 58: 25-43.
- Wolff, Cynthia G. 1977. *A Feast of Words. The Triumph of Edith Wharton*. New York: Oxford University Press.



Citation: S. Mariotti (2022) Johann Peter Hebel pacifista *ante litteram*. Pastorale e berretto frigio sullo sfondo di rivoluzione e controrivoluzione nella Germania meridionale d'inizio Ottocento. *Lea* 11: pp. 159-181. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13875>.

Copyright: © 2022 S. Mariotti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Johann Peter Hebel pacifista *ante litteram* Pastorale e berretto frigio¹ sullo sfondo di rivoluzione e controrivoluzione nella Germania meridionale d'inizio Ottocento

Stefania Mariotti

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

Abstract

Looking at the work of Johann Peter Hebel in a historical-social as well as a critical-literary perspective, we rediscover the modernity of this author of the late Enlightenment, pioneering innovative thought on tolerance, cosmopolitanism, and pacifism. Hebel lived in Baden, a theatre of the Napoleonic Wars and the Restoration. By writing in the *Der Rheinländische Hausfreund* (1808-19) on the *Weltbegebenheiten*, he became a chronicler of the Napoleonic campaigns and the fate of the Rheinbund from an institutional position. Here we explain how these articles and some of the *Kalendergeschichten* were aimed to raise public awareness of the inhumanity of war and the lies of propaganda with ironic, sometimes sarcastic, moving, and “participatory” narrative.

Keywords: Late Enlightenment, Napoleonic Wars, Pacifism *ante litteram*, War Chronicles, Wit and Censorship

Premessa

Gli ultimi anni del Settecento ed i primi decenni dell'Ottocento, dalla Rivoluzione francese all'esilio di Napoleone a Sant'Elena nel 1815, vedono un susseguirsi incessante di eventi bellici che coinvolgono le maggiori potenze europee, stravolgono vecchi equilibri, con battaglie vittoriose e sconfitte devastanti, invasioni e ritirate desolatamente fatali, colpi di scena e centinaia di migliaia di soldati morti nei campi di battaglia, dalla Francia alla Russia.

¹ Riferendosi alla figura intellettuale di Johann P. Hebel, Walter Benjamin, al termine dello scritto “Johann Peter Hebel 2”, dedicato ai 100 anni dalla nascita dell'autore badense la definisce “[...] jene unscheinbare Brosche, auf der sich Bischofsstab und Jakobinermütze kreuzen [...]”. (Benjamin 1991b, 283).

Lo scenario in cui si muove Johann Peter Hebel è il Margraviato, dal 1806 Granducato del Baden, una striscia di terra fertile e ricca, che si estendeva da Basilea a Heidelberg, lungo il bacino meridionale del Reno al confine con la Francia rivoluzionaria. Su questo piccolo stato, da sempre asse di congiunzione tra nord e sud d'Europa, governava già da diversi anni un principe illuminato, Carl Friedrich von Baden (1728-1811). Sensibile ai bisogni di miglioramento delle condizioni economico-sociali dei suoi sudditi, egli compie una lunga serie di riforme, tra cui l'introduzione dell'obbligo scolastico, l'abolizione della tortura (1768) e della servitù della gleba (1783); nel 1808 viene proclamata l'emancipazione della popolazione ebraica. Il suo instancabile impegno a favore della cosa pubblica ed il lungo regno gli procurarono una duratura fama,² ma non lo salvarono certo dalla bufera rivoluzionaria di quegli anni. Karlsruhe, la nuova capitale, fondata all'inizio del Settecento (1715) secondo i criteri di un'architettura neoclassica molto razionale, si contraddistingue come una città nuova, tollerante, rivolta al futuro e al progresso e la famiglia granducale si circonda di alcuni tra i più notevoli spiriti dell'epoca. La residenza diviene uno dei centri artistici e culturali della Germania meridionale.³ Tra i suoi ospiti si annoverano oltre Voltaire, Johann Gottfried Herder, Johann Caspar Lavater, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Gottlieb Klopstock, Christoph Willibald Gluck, Christoph Martin Wieland, Johann Heinrich Voss, ed inoltre Victor Riqueti de Mirabeau e Du Pont De Nemours, i maggiori rappresentanti del pensiero fisiocratico dell'epoca;⁴ Johann Daniel Schöpfung, lo storico di Strasburgo, anche maestro di Goethe dal 1770 al '71, una delle figure intellettuali più di spicco dell'epoca, qui era di casa. Viene fondata nel 1767 una società letteraria, la Lateinische Societät, – di cui faceva parte Hebel – società sorella della più antica Lateinische Societät di Jena. Il suo fondatore fu il filosofo e teologo Gottlob Jakob Tittel, influente personalità di spicco di quella corrente di pensiero del Tardo-Illuminismo fondata su principi eudemonistici, detta *Popularphilosophie*, collocabile tra empirismo ed idealismo, riferimento filosofico del vasto movimento letterario della *Volksaufklärung*, cui viene riferita anche l'opera narrativa di Hebel (Kühlmann 2009, 16-22).⁵ Nell'estremo sud del Granducato, inoltre, intorno all'università di Friburgo e alla figura del poeta Johann Georg Jacobi,⁶ si muove tutto un gruppo di studiosi, pensatori e poeti. Alle riviste letterarie fondate da Jacobi, *Iris* (Düsseldorf-Freiburg) e *Taschenbücher* collaborano tra gli altri anche Goethe, Wilhelm Heinse, Herder, Voss, Klopstock, Jean Paul e Hebel. A partire dal 1805 due importanti università si contendono i maggiori studiosi dell'epoca: Freiburg e Heidelberg. Subito dopo la costituzione del Rheinbund, la Confederazione degli Stati del Reno, nel 1807 viene istituito il Politecnico a Karlsruhe ed anche una scuola di musica e di teatro.⁷

² Hebel, nella lettera del 7 aprile 1800 all'amica Gustave Fecht, racconta come il granduca presenziasse anche agli esami del Gymnasium illustre, e di averlo avuto ospite a lezione per ben tre volte (Hebel 2019d, 94). Il giudizio positivo sul margravio è condiviso da molti intellettuali del periodo, tra cui Goethe, Herder, Schubart e Lavater (Helwig 2010, 176). Per i testi di Hebel citati si fa riferimento all'ultima edizione critica delle opere complete (Hebel 2019). I diversi volumi verranno identificati da una lettera in minuscolo. Se non diversamente indicato eventuali traduzioni sono dell'autrice del presente lavoro.

³ Su Karlsruhe ed il Baden è di riferimento lo studio di Hartleben 1815. Oltre a ciò, i lavori di Aurnhammer e Kühlmann 2002.

⁴ La base della dottrina fisiocratica è il *Tableau économique* (1758) del medico ed economista François Quesnay.

⁵ Tittel sarà nominato dal 1797 rettore del Gymnasium illustre di Karlsruhe. A Tittel succederà Hebel (1808-14).

⁶ Jacobi fonda il circolo poetico Oberrheinischen Dichterkreis, di cui fanno parte, tra gli altri: il giurista e scrittore Johann Georg Schlosser (cognato di Goethe), il poeta Gottlieb Konrad Pfeffel di Colmar, Hebel, il giurista, storico e politico Karl von Rotteck, la poetessa Therese von Artner. Si veda: Schubel 2002, e Aurnhammer e Klein 2012.

⁷ Una curiosità. Qui oltre all'arte drammatica ed il canto si insegnava italiano, molto apprezzato anche da Hebel, che amava questa lingua e leggeva i testi di Tasso direttamente in lingua originale.

In nessun altro luogo in Germania si avvertì come qui nel Oberrhein il peso della Rivoluzione francese. Il fiume univa molto più di quanto separasse. Molte proprietà al di qua del Reno si estendevano fino al di là in Alsazia, e viceversa. A Karlsruhe si pensava all'Università di Strasburgo come alla propria università, moltissimi scritti dell'illuminismo francese sono entrati in Germania da qui, spesso stampati a Kehl, cittadina di collegamento tra le due sponde del Reno. L'atmosfera che si respirava nell'Oberrhein durante i giorni della rivoluzione era quella di una vera rinascita sociale in tutti gli strati della popolazione. Il rapporto del Baden con la Francia rivoluzionaria è tutt'altro che distaccato o dettato da calcoli diplomatici. Il pensiero repubblicano trova qui larghi consensi e il fermento rivoluzionario si diffonde. Tentativi di insurrezione contro il vecchio sistema feudale, ancora molto oppressivo, avvengono ripetutamente fino all'avvento di Napoleone. Nel 1799 apparve a Basilea *Der Entwurf einer Republikanischen Verfassung-Urkunde, wie sie für Deutschland taugen möchte*, il progetto di un documento costituente repubblicano, redatto da un gruppo di intellettuali badensi e svevi (Helwig 2010, 171-73) – due dei quali, Ernst Alexander Jägerschmid e lo storico Ernst Ludwig Posselt, anche molto vicini a Hebel – che intendeva di istituire con l'aiuto dei francesi uno stato libero e repubblicano nella regione del Oberrhein.⁸ Anche se nel sudovest della Germania il giacobinismo è più diffuso, l'entusiasmo per la Rivoluzione francese coinvolge, almeno all'inizio, gran parte degli intellettuali tedeschi.⁹ “Alle denkende Wesen haben diese Epoche mitgefeiert. Eine erhabene Rührung hat in jener Zeit geherrscht, ein Enthusiasmus des Geistes hat die Welt durchschauert” affermerà Hegel (Hegel 1840, 535-36). Ai suoi albori la Rivoluzione è vista come la realizzazione degli ideali illuministi di emancipazione, libertà ed uguaglianza. A mano a mano però che il “Le gouvernement de la révolution” diviene “le despotisme de la liberté” (Robespierre 1866, 302), con i massacri e il terrore degli anni 1792-94, avviene da parte di molti intellettuali un generale e progressivo allontanamento. L'occupazione napoleonica degli stati tedeschi inoltre contribuisce significativamente alla nascita di sentimenti antifrancesi e nazionalisti.

Il 1792, l'anno in cui Hebel inizia la sua attività di docente al Gymnasium illustre, scoppia la Prima guerra di coalizione contro la Francia rivoluzionaria. Il 17 settembre i francesi tentano di passare il Reno presso Hüningen. Inizialmente respinti dagli austriaci, occupano in seguito la regione di Strasburgo e Colmar. In una lettera a Gustave Fecht (ottobre 1974) Hebel racconta del suo viaggio lungo il Reno, verso Coblenza passando per l'Hunsrück, in cui si ritrova prima in mezzo a soldati prussiani e poi a quelli francesi che avanzano; è quindi costretto a deviare su Mainz, dove è testimone delle rovine causate dal primo e dal secondo assedio (Hebel 2019e, 39).¹⁰ Gli avvenimenti precipitano. Battaglioni e squadroni di ogni sorta, ora francesi ora austriaci marciano attraverso Karlsruhe.¹¹ Nel 1796 il generale Jean Victor Marie Moreau attraversa il Reno a Kehl, arrivando fino a Mannheim. Karlsruhe viene assediata per cinque ore¹² finché i francesi non prendono il controllo su tutto il Baden. Nell'ottobre del 1796 si hanno

⁸ Hebel non parla mai direttamente di Posselt, suo amico dai tempi del liceo, neanche della sua triste vicenda personale: finisce suicida nel 1804 in seguito ad una doppia accusa di tradimento, viene accusato dai francesi di aver complottato insieme al generale Moreau contro Napoleone e nel Baden di tentativo di colpo di stato.

⁹ Per citarne alcuni: Klopstock, Wieland, Voss, Bürger, Herder, Hegel, Schelling, Hölderlin, Schubart, Tieck. Goethe ha mostrato invece sin dall'inizio una posizione distaccata e critica, sia sulla legittimità dell'azione rivoluzionaria che sui suoi sviluppi. Lo scritto più eloquente su questo è *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Eberle und Stammen 1989, 151).

¹⁰ Il primo assedio è quello dei francesi, il 21 ottobre 1792. Il 18 marzo 1793 viene proclamata la repubblica. Il secondo è quello delle truppe prussiane dal 14 aprile al 23 luglio 1793, con il ritiro dei francesi e la fine della repubblica.

¹¹ Lettera a Gustave Fecht del 15 agosto 1795 (Hebel 2019e, 44).

¹² Hebel, lettera al botanico di corte Gmelin del 24 settembre 1796 (60).

ancora combattimenti tra francesi e austriaci presso Emmendingen e Schlingen, con conseguente saccheggio delle regioni meridionali. Carlo Federico di Baden si dichiara subito dopo neutrale e poi dal 1803 si allea con la Francia. Al termine della Seconda guerra di coalizione, la pace di Luneville del 1801 ribadisce le condizioni di Campoformio del 1797, l'Alsazia rimane francese. Dopo la vittoria di Napoleone ad Austerlitz (2 dicembre 1805) e la pace di Presburgo (Bratislava) (26 dicembre 1805)¹³ il Baden acquisisce molti nuovi territori: la Brisgovia e il Palatinato, divenendo Granducato nel 1806. Nello stesso anno entra a far parte del Rheinbund, la Confederazione del Reno, sotto il protettorato di Napoleone, comprendente quasi tutta la Germania: "von Lörrach bis ans Meer" (Hebel 2019c, 172).¹⁴ La nascita di questa nuova formazione politica, che prometteva pace e riforme, salutata con entusiasmo da diversi spiriti liberali dell'epoca,¹⁵ sopravvisse soltanto dal 1806 al 1813 ed ha rappresentato un progetto unitario di nazione tedesca, alternativo a quello a trazione austriaca o prussiana.

Ma la pace propagandata a gran voce da Napoleone, sottoscritta anche nel trattato fondativo del Rheinbund,¹⁶ cui guardava speranzoso anche Hebel,¹⁷ non si realizza: battaglioni di soldati del Baden combattevano ora a fianco dei francesi contro le successive Coalizioni antinapoleoniche e nella repressione della rivolta in Tirolo.¹⁸ Poi il destino di Napoleone inizia una parabola discendente; a partire dal 1812 con la Campagna di Russia, si avvia verso un veloce declino, ma la sua fine, nel 1815, è preceduta da un'altra serie sterminata di battaglie e di morti sul campo.

Le truppe badensi vennero impiegate anche nella terribile battaglia sul fiume Beresina (1812). Stazionate prima a Tilsit, si unirono al IX Corpo d'armata francese in ritirata da Mosca. La Brigata Badense, inizialmente di quasi 7500 uomini, già ridimensionata ad un terzo dalle

¹³ La pace di Presburgo sancì una delle sconfitte più amare dell'Austria e portò l'anno successivo all'abdicazione dell'imperatore austriaco da imperatore del Sacro Romano Impero, istituzione che con la formazione del Rheinbund non aveva più ragione di esistere. L'Austria dovette cedere al Baden, oltre la Brisgovia ed il Palatinato, alcuni territori asburgici della Germania sud-occidentale. Dovette riconoscere inoltre Napoleone come imperatore, l'innalzamento di rango dei Principi di Baviera e Württemberg a re, del Margravio a Granduca del Baden ed accettare la formazione del Rheinbund con Napoleone come protettore.

¹⁴ Interessante come Hebel, sintetizzando le conseguenze della pace di Tilsit, affermi: "Auch in Deutschland sind endlich durch den Preußischen Krieg und den Tilsiter Frieden wichtige Veränderungen vorgegangen" (nostro corsivo) (Hebel 2019c, 172), facendo poi l'elenco di tutti gli stati che sono entrati a far parte del Rheinbund.

¹⁵ Tra gli altri: il politico Karl Friedrich Reinhard, lo storico Johannes von Müller, e tra gli autori: Martin Wieland, attento osservatore della rivoluzione, recensore delle opere di Müller. Più che il Rheinbund viene acclamata l'onda di rinnovamento che irrompe in Europa "come la nuvola della tempesta" che annuncia l'imminente temporale destinato a spazzare via la stasi mortuaria dell'*ancien régime*. Si pensi all'*Eroica* di Beethoven, a Hölderlin che dedica a Napoleone diverse poesie, in cui questi appare come inarrestabile "Geist der Natur" che spezza il silenzio e il sonno dei popoli (Hölderlin 1989, Bd. 1, 173-74, 366), poi a Goethe, grande ammiratore di Napoleone anche dopo la caduta, Hegel, per il quale Napoleone incarna addirittura il *Weltgeist*, o Heinrich Heine che lo vede come "uomo del popolo", colui che porta avanti gli ideali della rivoluzione (Heine 1973, 195).

¹⁶ Con la Confederazione si sarebbe assicurata la pace interna ed esterna nel sud della Germania: "[...] assurer la paix intérieure et extérieure du midi de l'Allemagne [...]" [(Winkopp 1806, 10).

¹⁷ Hölderlin, per citare un esempio illustre, nel 1799 dedica al tema della pace il componimento *Der Frieden e Friedensfeier*, scritto dopo la stipula della pace di Luneville nel febbraio del 1801, in cui esprime il suo entusiasmo per il futuro che questa pace inaugura. In una lettera alla sorella del 23 febbraio H. scrive: "alles dünkt mir [...] die Tage der schönen Menschlichkeit, die Tage sicherer, furchtloser Güte und Gesinnungen herbeizuführen, die so heiter und heilig als ebenso erhaben als einfach sind" (1989, 308).

¹⁸ Sulla posizione di Hebel rispetto a quest'ultima vedasi la storia *Andreas Hofer* (1811) (Hebel 2019c, 274), dove l'autore si schiera contro i rivoltosi, a favore dei francesi che in quel momento promettevano pace e riforme; scelta dettata in questo caso, a nostro parere, da una posizione pacifista piuttosto che filonapoleonica. L'opposizione alla rivolta gli attirerà le aspre critiche di Berthold Auerbach, che ebbero una certa risonanza; tant'è che nella seconda edizione delle *J.P. Hebel's Werke in drei Bänden* del 1858 la storia scompare (Hebel 2019c, 691-92).

durissime condizioni ambientali e dai combattimenti, riesce in un primo momento anche a respingere i russi, subendo gravissime perdite. Il giorno successivo l'esercito napoleonico, attaccato da ogni lato dalle truppe del generale Wittgenstein riuscirà a passare la Beresina, dirigendosi così verso Vilnius.¹⁹ Il bilancio delle vittime fu elevatissimo. Molti soldati morirono anche durante la ritirata, ora per il freddo e la fame, ora trucidati dai cosacchi che li incalzavano; altri vennero fatti prigionieri. Uno dei luoghi di smistamento di quei malcapitati era Pensa, ad est di Mosca, come testimonia una nota *Kalendergeschichte* di Hebel, *Der Schneider in Pensa*.²⁰ La Campagna di Russia è la più cruenta di tutte le Campagne napoleoniche. Le immense perdite in vite umane di questa guerra trovano un'eco, oltre che in Hebel, in numerosi resoconti dell'epoca.²¹

Nel 1813 riprende la guerra tra la *Grande Armée* e la Sesta coalizione; a Lipsia, dal 16 al 19 ottobre, avviene la cosiddetta *Völkerschlacht*, la Battaglia dei popoli, una delle più feroci e definitive vittorie degli alleati su Napoleone: un "Abweiser, der den Weltbegebenheiten auf einmal einen ganz anderen Strom und Lauf gibt" (Hebel 2019c, 456). A seguito di questa sconfitta il Baden esce dal Rheinbund, e passa dalla parte degli alleati antinapoleonici, lo stesso la Baviera, il Württemberg e la Vestfalia; la Confederazione del Reno si disintegra "come ghiaccio a primavera".²² Battaglioni di soldati francesi, reduci dalle catastrofi militari, inseguiti dagli eserciti di tutta Europa tornano ad attraversare il Baden: "Es war der Anfang einer herben und klemmenden Zeit, als die Völker Europas und Halb Asien wie ein Schneegestöber, nein, wie ein Wolkenbruch in die ehemals rheinischen Bundeslande hinein regneten, [...]" (469).

1. Il calendario e la storia. "Kalender als Spiegel der Welt"²³

Il teologo e poeta Hebel, professore (dal 1792), poi direttore (1808) del Gymnasium illustre di Karlsruhe, e dal 1807 al 1819²⁴ anche unico redattore ed autore del rinnovato almanacco del Baden *Der Rheinländische Hausfreund*,²⁵ chiede ed ottiene dal Concistorio il permesso di includervi oltre alle storie, gli aneddoti, le facezie, i testi divulgativi di astronomia e biologia – sempre nello spirito di *delectare et docere* – una sezione dedicata all'attualità storico-politica,

¹⁹ Hebel cita la battaglia della Beresina due volte nelle *Kalendergeschichten* (Hebel 2019c, 483 e 592).

²⁰ Vi si racconta la storia del sarto Egetmeier, che stabilitosi lì e conducendo un'onesta vita borghese, viene a trovarsi in mezzo alla tragedia dei soldati tedeschi prigionieri di guerra della Campagna di Russia. (Hebel 2019c, 483). Altre storie che trattano questo tema nel *Hausfreund*: *Zwei Kriegsgefangene in Bobruisk* (580), *Die Lachende Jungfrauen* (588).

²¹ Paul Holzhausen in *Die Deutschen in Russland. Leben und Leiden auf der Moskauer Heerfahrt* (1912) riporta testimonianze dirette. Vi si parla (433) anche della situazione dei prigionieri e persino del sarto di Pensa, al quale il granduca del Baden riconobbe con un premio in denaro il merito di aver soccorso molti prigionieri badensi. Un'eco della tragedia della Beresina si trova ancora nel romanzo *Ladultera* di T. Fontane (1988, 33), come metafora della lotta disperata per la vita.

²² Hebel in *Reise nach Paris. Zweite Station*. "Gleich als im Frühjahr, wenn das Tauwetter da ist, die Eistafeln von dem Ufer losgehen, die keine menschliche Kraft im Stande wäre, [...] dass sie nicht brechen" (Hebel 2019c, 476).

²³ Hebel 2019c, 101.

²⁴ Con eccezione delle annate del 1816, 1817 e 1818. Hebel si dimette in seguito ad un problema con la censura che vieta la pubblicazione del racconto *Der fromme Rath* del 1815 (460), non gradito ai cattolici che vi leggono una presa in giro dei propri rituali da parte di un luterano.

²⁵ *Der Rheinländische Hausfreund oder Neuer Kalender auf das Schaltjahr 1808*. "Rheinländisch" potrebbe riferirsi ai territori intorno al Reno tra Basel e Heidelberg. Klaus Öttinger (1990, 15-16) sostiene la tesi che il nome sia connesso con il Rheinbund e quindi comprenda una zona più ampia. Considerato il successo anche di stampa che questo progetto politico ebbe, basti solo citare la nascita della rivista *Der Rheinische Bund* di Francoforte a sostegno della Confederazione, e la posizione politica piuttosto esplicita di Hebel a favore di Napoleone, l'ipotesi appare molto plausibile. A convalida di questa tesi, nel testo del 1815 *Reise nach Paris. Zweite Station* si trova l'espressione "rheinländische Leser", ad indicare i lettori della Confederazione del Reno che nel 1815 si ritrovarono a brindare anch'essi alla caduta di Napoleone (Hebel 2019c, 470).

denominata “Weltbegebenheiten”. Con i suoi regolari resoconti sull’avvicinarsi degli eventi bellici durante le guerre napoleoniche, Hebel diviene così cronista di un periodo storico di grandi stravolgimenti, “per cui un paese dopo l’altro veniva coinvolto o dalla rivoluzione o in guerre sanguinose” (Hebel 2019c, 660).²⁶ I cambiamenti, ma anche le lacerazioni sono profonde; gli ultimi residui di una visione del mondo come storia della salvezza vengono spazzati via da rivoluzioni e guerre continue, lasciando il posto ad una storia terrena che si impone violentemente, generando sgomento e disorientamento. Tramite il *Hausfreund*, che non è solo il nome del nuovo Calendario del Baden, ma anche la sua interfaccia letteraria, Hebel racconta “da vicino” gli orrori e l’insensatezza di quella guerra che sembra non trovare fine.

Per farsi una prima idea del cronista Hebel è utile ricorrere di nuovo alle sue parole. In un altro testo del Calendario del 1813, *Der Comet von 1811* (Hebel 2019c, 353), dedicato alla grande cometa Flaugergues del 1811, in un immaginario dialogo tra quest’ultima e la terra, si dice:

‘Ich [der Komet] bin auch einmal eine Erde gewesen, wie du, voll Schneegestöber und Gewitterwolken, voll Spitäler, und Rumfordischer²⁷ Suppenanstalten und Kirchhöfe. Aber mein jüngster Tag ist vorüber und hat mich verklärt in himmlische Klarheit, und ich käme gern zu dir herunter, aber ich darf nicht, daß ich nicht wieder unrein werde an dem Blut deiner Schlachtfelder’. Er hat nicht so gesagt, aber es schien so, denn er kam immer schöner und heller, je näher, immer freundlicher und fröhlicher, und als er sich entfernte, ward er wieder blass und trübsinnig, als ob es ihm selber zu Herzen ginge. (*Ibidem*)

La cometa sembra raffigurare una sorta di *alter ego* del *Hausfreund*; quella strana combinazione di coinvolgimento, compassione e distacco rispetto le vicende umane, che rappresenta, come ha riconosciuto anche W.G. Sebald (2000, 20), la cifra professionale del cronista Hebel.

Il brano sopra citato, inoltre, ci conduce ad un’ulteriore riflessione. Ci troviamo qui di fronte ad un passo di prosa poetica inserito in un testo di divulgazione astronomica di tutt’altro tono. Il suo significato, fortemente condizionato dal valore simbolico-religioso della stella cometa, provoca nel lettore un vuoto struggente, ed il messaggio che veicola diviene un monito fortissimo. La cometa esprime un doloroso sentimento di *pietas*, ma anche di nostalgia nei confronti della terra, percorsa da ogni sorta di eventi meteorologici estremi e catastrofi umane, come le guerre con i loro campi di battaglia intrisi di sangue. Essa rimane a distanza, ma profondamente compresa dalle vicende terrestri, che guarda con occhio partecipe e addolorato, per l’inarrestabile deriva di autodistruzione, che queste rivelano. Ma c’è anche di più, oltre il senso di imminente Giorno del Giudizio che viene trasmesso, il testo coinvolge emotivamente il lettore, stimolando in lui un sentimento di fratellanza nei confronti di un’umanità martoriata, coinvolta in catastrofi senza fine, in cammino verso la propria apocalissi. Una visione pessimistica, o forse solo estremamente realistica, del destino dell’uomo e della terra, inattesa forse in un autore come Hebel, così positivo e impegnato nella promozione umana, nell’elevazione dell’uomo comune a creatura morale, pensante (*verständlich*), in grado di compiere scelte autonome. Ma forse, proprio per questo, le due cose non si escludono. “Pare anzi che tutto l’impegno di Hebel sia

²⁶ In *Das Bombardement von Kopenhagen*, apparso nella raccolta di testi del Calendario operata da Hebel per l’editore Cotta *Das Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes* del 1811, rielaborazione del testo apparso sul Calendario *Weltbegebenheiten Folgen des Tilsiter Friedens*.

²⁷ La “rumfordische Suppe” era una zuppa povera ma nutriente preparata con piselli secchi e orzo perlato e messa a disposizione della popolazione cittadina molto impoveritasi durante il periodo delle guerre napoleoniche. Il nome deriva dall’ideatore, Benjamin Thompson von Rumford, che nel 1795 la introdusse come cibo per le truppe bavaresi. Questa zuppa verrà poi riproposta anche nelle mense dei poveri in periodo di pace, da qui il nome “Rumfordische Suppenanstalt”.

stato rivolto alla costruzione di una positiva antitesi; il suo solido carattere si è affermato nella ricerca di una realtà indubitabile e provvidenziale, cui fornisce una base l'ethos popolare e una fede cristiana propugnata a dispetto di ogni angoscia" (Bevilacqua 1971, 68).

Il calendario o almanacco rappresenta la cornice fissa in cui il fluire del tempo e della vita nelle sue manifestazioni economico-domestiche e socioculturali più popolari viene collocato. Il suo punto di fuga, verso il quale tutte le linee sembrano convergere, si allontana così tanto a ritroso nel tempo, fino a ricollegarsi a quella struttura archetipica che ha a che fare con la codificazione stessa del tempo, attraverso l'alternarsi di giorno/notte e delle stagioni, che esso riproduce *immerwährend*, in eterno. Questa sua caratteristica lo ha reso, a partire dal suo apparire come *Lunari*, *Pronostici* o *Practica*,²⁸ una pubblicazione costante nel tempo. Il calendario trova dunque la sua ragion d'essere più profonda, in quanto organizzatore del tempo umano, nella storia stessa dell'umanità, ed è connaturato con essa.

Il *Volkskalender*, primo mezzo di comunicazione popolare di massa, si sviluppa notevolmente in tutta Europa nel Settecento, arricchendosi – in linea col diffondersi della cultura illuministica – di testi narrativi di carattere edificante o burlesco, di informazione storica e divulgazione scientifica. Hebel si inserisce in questa tradizione, assumendosi il compito della redazione e della scrittura dei testi del *Landkalender* del Baden, ovvero dell'Almanacco ufficiale del Granducato. Rifacendosi alla tradizione dell'annalistica medievale già tipica del calendario, Hebel riporta gli avvenimenti storico-politici dell'attualità di quel primo Ottocento per lo più in modalità elenatoria, senza un apparente nesso di causa-effetto. Vi si trovano fatti di poco conto insieme ad eventi di portata mondiale, fatti del quotidiano vivere dell'uomo comune accanto a quelli dei potenti della terra. L'effetto, voluto, è in primo luogo quello di una relativizzazione dei grandi accadimenti, togliendo loro quell'aura di patetica gravità che li circonda.²⁹ Egli rompe consapevolmente con il modo tradizionale di raccontare la storia, con l'idea della storia monumentale, nel senso concreto di monumenti di parole, costruiti alle personalità e alle loro imprese, per lo più belliche. I suoi testi invece, sia le *Kalendergeschichten* che quelli di cronaca, guardano e scrivono la storia dal basso, in una prospettiva popolar-democratica (Knopf 1983, 132), contrapponendosi alla storiografia ottocentesca ufficiale, magnificante solo le gesta dei "grandi uomini".

Nell'almanacco popolare settecentesco l'inserito dedicato alla cronaca degli avvenimenti storici, che costituiva una sezione fissa, aveva lo scopo di tenere informata la popolazione. Dal 1790, dopo la Rivoluzione francese, si registra una forte riduzione dello spazio dedicato agli argomenti storico-politici. Gli articoli di storia contemporanea vennero particolarmente colpiti dalle misure di censura, e in taluni casi scomparvero del tutto (Bee 1994, 360). Nel *Hausfreund* di Hebel, per esempio, compaiono delle annate come il 1810, 1812 e 1813 prive di ogni riferimento agli avvenimenti dell'epoca, sempre presenti invece in tutte le altre. Censura? Probabilmente sì. I calendari, fino a metà Ottocento i media più diffusi tra la popolazione, erano per lo più, come lo stesso *Hausfreund* hebeliano, sotto il diretto controllo dell'autorità locale, che li commissionava, li stampava e li vendeva ai propri sudditi, i quali talvolta erano addirittura obbligati a comprarli. Oltre a costituire un'importante fonte di entrate per le casse del principe o granduca di turno, erano visti dai governi come influenti ed efficaci mezzi di comunicazione e persuasione, quindi anche potenzialmente pericolosi, da tenere sotto stretto controllo e utilizzare per i propri scopi.³⁰

²⁸ Sulla storia del Calendario in Germania si rimanda a Knopf 1999, 121-36 di cui 121-22 sui *Practica* come parte del *Calendarium* recante consigli e pronostici astronomici; si veda anche Mix 2005.

²⁹ Cfr. su questo tema Öttinger 1990, 71-82.

³⁰ Della popolarità del calendario e della sua assoluta rilevanza nella comunicazione con il *Volk*, parla anche

Nella corrispondenza che intercorre tra Hebel ed il Concistorio, a cui aveva inviato una proposta di revisione e rinnovamento del vecchio calendario sull'orlo del fallimento, egli afferma la necessità di inserire anche gli avvenimenti politici della storia patria più recente,³¹ affermando l'importanza per il popolo, anche contadino, di conoscere cosa succede al di fuori del proprio perimetro esistenziale, e della necessità di utilizzare "vero" materiale storico.³² Nonostante Karl Friedrich Jägerschmid, il suo diretto interlocutore nel Concistorio lo avesse sconsigliato, Hebel persegue il suo obiettivo, dedicando all'attualità una sezione apposita del suo nuovo calendario, *Die Weltbegebenheiten*, sfidando con i mezzi della retorica la censura del tempo.

Nel Granducato del Baden, come nel resto degli stati tedeschi, vigeva un severo controllo su tutto quello che veniva pubblicato.³³ La censura respingeva ogni scritto che in qualche modo potesse nuocere all'immagine dell'autorità granducale, o che avversasse le sue scelte politiche. Nel 1815, a causa della storia *Der fromme Rath*, che i cattolici avevano contestato, anche lo stesso Hebel subirà una mano di forbice della censura. Il ministero competente di Karlsruhe confiscò il calendario, già stampato tra l'altro, epurandolo del racconto in questione, con la motivazione che quel racconto: "ein Mährlein der düsteren Vorzeit wieder aufwärme, welches dem Geist der Zeit so wenig passe" (Hebel 2019c, 725).³⁴ A seguito di questo fatto egli abbandonerà la redazione del *Hausfreund* dal 1816 al 1819. Interessante notare come il *Hausfreund* del 1819, l'ultimo firmato da Hebel, riporti un testo che alla prima occhiata parrebbe riferito all'attualità, *Fortsetzung der vaterländischen Geschichte* (569), ma che in realtà è tutto dedicato alla storia degli alemanni fino all'ascesa di Carlo Magno e alla fondazione del Sacro Romano Impero, dissoltosi proprio con l'avvento di Napoleone nel 1806. Quasi un ritorno alle origini. Si tratta molto probabilmente di una chiara scelta dell'autore, non più in sintonia con il nuovo corso politico.

2. Le cronache di guerra. "Denn der Krieg bringt nichts, er holt."³⁵

Gli avvenimenti storico-politici dal 1807 al 1819 costituiscono lo sfondo su cui si muove lo scrittore Hebel. Il tema della guerra percorre, più o meno esplicitamente, tutta la sua produzione

Hebel ripetutamente, sia nel *Unabgefordertes Gutachten* (si veda nota successiva) che nel testo *Reise nach Paris. Erste Station* (Hebel 2019c, 456).

³¹ Hebel espone il suo progetto editoriale in due documenti del 1806: *Unabgefordertes Gutachten über eine vorteilhafte Einrichtung des Kalenders* e *Meine weiteren Gedanken über eine vorteilhaftere Einrichtung des Kalenders* (Hebel 2019d, 235-47). Entrambi vengono scritti ancora prima che gli venisse conferito l'incarico, a titolo di consulenza. Di lì a poco, Hebel riceverà da parte del Concistorio la nomina a redattore capo del Calendario del Baden.

³² In corsivo nel testo originale: "Auch der Bauer mag gerne wissen was aus seiner Gemarkung vorgeht und will [...] etwas haben, von dem er glauben kann es sey wahr" (239).

³³ Citiamo questo *Witz* di Hebel che rende bene l'idea: "Es gab jemand zur Verhütung der Unsittlichkeit unter dem Volke auch den Rat, das Töpfergeschirr, das mit Reimen beschrieben ist, jedesmal, ehe es auf die Märkte gebracht werde, zur Censur einsenden zu lassen" (83).

³⁴ Ricordasse una fiaba dei cupi tempi passati, non più in sintonia con quelli nuovi (Decisione del 26 settembre 1814 documentata nel *Generalarchiv Karlsruhe*, sezione 236/5777, foglio 48). In *Der fromme Rath* si racconta di un giovane cattolico che, trovatosi su di un ponte, vede provenire dalle opposte estremità due sacerdoti in processione con l'ostensorio; non potendosi inchinare davanti ad entrambi, come prevede la regola, per non dispiacere a nessuno, aiutato anche dal suggerimento di uno dei due preti che, sorridendo come un angelo, gli indica col dito il cielo, il povero giovane invece che inchinarsi, rivolge lo sguardo al Dio del cielo. I cattolici avevano criticato il racconto perché vi vedevano una presa in giro dei propri rituali da parte di un autore luterano. La motivazione della Corte sembra invece andare oltre, e investire lo spirito ecumenico del racconto stesso, non più conciliabile con il reazionario del dopo Congresso di Vienna.

³⁵ Hebel 2019c, 142.

in qualità di *Kalendermann*. Quasi tutte le edizioni dell'almanacco hebeliano presentano una sezione dedicata agli avvenimenti storici di rilievo. Prenderemo qui in esame le cronache più rilevanti: *Der Preussische Krieg* (1808), *Der Preussische Krieg. Nachtrag* (1808), *Weltbegebenheiten. Folgen des Tilsiter Friedens* (1809), *Zustand von Europa. Im August 1810* (1811), *Weltbegebenheiten. Der Brand von Moskau* (1814), *Fortsetzung der Weltbegebenheiten* (1814), *Reise nach Paris. Erste Station* (1815), *Reise nach Paris. Zweite Station, Reise nach Paris. Dritter Theil. Aufenthalt und Ende* (1815), *Zeitgeschichte* (1816).³⁶ Di particolare interesse per il suo significato politico ci appare poi il testo di carattere narrativo: *Brassenheimer Siegesnachrichten vom Jahr 1813* (Hebel 2019c, 452). Inoltre, disseminati nelle *Kalendergeschichten* dei calendari del 1808, 1809, 1810, si trovano molti riferimenti a situazioni correlate alla guerra, come le deplorevoli pratiche del saccheggio e della razzia, che pesavano soprattutto sugli strati più bassi della popolazione. Tra i numerosi testi che trattano questo tema ci soffermeremo su *Der Husar in Neisse* (1809), a nostro parere il più rappresentativo per il presente studio.³⁷

In *Der preussische Krieg*, che si riferisce ai fatti del 1807, Hebel, con il solito tocco di pena leggero, tono colloquiale e ironico, usando l'antitesi, va dritto al punto: vorrebbe parlare della pace e di cose belle, ma gli tocca parlare di quella incresciosa guerra, così grande che vale per dodici (Hebel 2019c, 102). Chiarisce quali siano i due fronti opposti, e che i tedeschi del Rheinbund stanno coi francesi. Tutta l'Europa fino alla Turchia è coinvolta nel conflitto. Poi subito dichiara categorico che la Prussia fu la prima ad attaccare e, quasi in un contrappunto, aggiunge: "Schon seit geraumer Zeit machten zwar beyde Theile solche Bewegungen, die nicht auf Frieden deutete" (103). Quindi, si dice forte quel che si sente e si deve, ma si relativizza anche la responsabilità dei prussiani. Poi giunse a Napoleone l'intimazione da parte della Prussia di ritirare le truppe dal territorio tedesco e di rientrare al di là del Reno: "Aber das verstand der Französische Kaiser unrecht" (*ibidem*), e in men che non si dica i francesi erano a Berlino. L'imperatore francese, quindi, avrebbe attaccato la Prussia per un malinteso. Il discorso è qui molto ironico, e proprio l'ironia permette all'autore, in un gioco di detto e non detto, di svelare come in una sorta di interfaccia con il narratore, la sua visione delle cose: sì, i prussiani hanno iniziato per primi, ma Napoleone si trovava comunque già lì pronto ad attaccare.

Dopo la vittoria di Jena, l'imperatore arriva trionfante a Berlino. Il *Hausfreund* fa un accapo, e ci racconta un particolare capace di far presa sui lettori: Napoleone si sarebbe portato via la mitica spada di Federico II. Questa notizia, che ha un effettivo riscontro storico,³⁸ è anche fortemente straniante, spostata, d'un tratto, l'attenzione del lettore su di un dettaglio, che così secondario poi non è: l'immagine vittoriosa dell'imperatore lascia il posto a quella molto meno nobile del saccheggiatore di beni artistici o simbolicamente rilevanti. Così facendo, Hebel mette in evidenza una pratica bellica deprecabile come il saccheggio, operata qui addirittura dall'Imperatore in persona. Ci pare quindi che sin dall'inizio l'adesione di Hebel al progetto globale napoleonico, così come la sua ammirazione per lui, non siano proprio incondizionate e che anzi mantenga sempre un forte spirito critico. Nel *Nachtrag* poi il lettore viene aggiornato sulla terribile battaglia di Friedland, "die fürchterlichste aber auch die wohltätigste" (130),

³⁶ In ordine di citazione: Hebel 2019c, 102, 130, 168, 273, 420, 428, 458, 469, 473, 538.

³⁷ Altri testi del Calendario che trattano questo tema: *Schlechter Lohn* (1809), *Der kann Deutsch* (1809), *Der Commandant und die badischen Jäger in Hersfeld* (1808), *Untreue schlägt den eigenen Herrn* (1808), *Mißverständnis* (1808). Hebel 2019c, 153, 142, 143, 125, 111, 121.

³⁸ I francesi si portarono via oltre la spada anche la maschera mortuaria, la gorgiera, la fascia ed altri oggetti personali di Federico II, oltre a sculture, dipinti e libri. L'episodio della spada all'epoca fece scalpore, tanto che lo ritroviamo anche in un componimento di Vincenzo Monti *La Spada di Federico II* (1806), in cui Napoleone impugna la spada del grande re e la porta in patria.

la più terribile, ma anche la più benefica, poiché decreta anche la fine della guerra: di nuovo è presentata un'antitesi che ribalta il punto di vista, riorientandolo dai dettagli cruenti della battaglia verso la pace ritrovata. Poi il tono diviene incredulo e ironico: Hebel racconta un fatto inatteso e strano. Dopo il cessate il fuoco, in breve tempo le cose cambiano radicalmente:

Die drei kriegführenden Monarchen zogen jetzt aus dem Feld friedlich zusammen in die Stadt Tilsit, und lebten miteinander als die besten Freunde, speisten beieinander zu Mittag, und ritten miteinander spazieren. Der Kaiser von Frankreich, der Kaiser von Russland vor wenigen Tagen noch feind gegen Feind wohnten jetzt als gute Nachbarn nicht weit voneinander in einer Gasse, und jetzt ist am ganzen vorigen Artikel, dass ein schrecklicher Krieg in der Welt sei, kein Wort mehr war. (Hebel 2019c, 130)

Questa scena, che vede i tre attori principali della guerra, Napoleone, lo zar di Russia e il re di Prussia, condividere lo stesso desco e passeggiare a cavallo allegramente come vecchi amici, appare nella sua concretezza surreale: la guerra con i suoi orrori non sembra più neanche vera. Il narratore è stupito e incredulo. Qual è dunque la verità, il campo di battaglia intriso di sangue o questa visione idilliaca? Non ciò che appare, sembra suggerire l'autore; oppure, in un cupo ossimoro, sì: "oft sieht die Wahrheit wie eine Luege aus" (145), la verità appare spesso come una menzogna. Tale scena ha un potere così straniante, da far nascere il sospetto che forse la verità sulla guerra sia proprio quella: un gioco di scacchi condotto irresponsabilmente dai potenti, solo per prestigio e vantaggio personale. Non troviamo nel testo alcun commento, ma il tono della frase, che chiude il brano come in una virata improvvisa – "dell'articolo precedente [...] non è vera neanche una parola" –, ci riporta su di un piano di realtà, e non ci lascia dubbi. Lo stesso tema della superficialità e irresponsabilità dei potenti nella gestione della guerra, e del loro prendersi gioco della gente comune, torna nel Calendario del 1809, nella storiella *Der Fremdling in Memel* (145). Qui si racconta come un uomo, arrivato dalle Indie occidentali nella città baltica di Memel (oggi Klapèda), incontra per caso il re di Prussia e lo Zar, che passeggiano mano nella mano come due veri amici. Lo straniero non li riconosce e non crede loro, quando questi si qualificano come re e imperatore; si sente preso in giro. Solo dopo, raccontando il fatto, si rende conto che i due erano veramente quel che dicevano di essere; torna indietro e chiede scusa avvilito, e i due monarchi si mostrano molto divertiti. La storia, composta presumibilmente entro il giugno 1808, ironizza inoltre sulla volubilità delle alleanze nelle guerre antinapoleoniche. Con la pace di Tilsit (7 luglio 1807), la Russia si avvicina alla Francia, abbandonando di fatto l'accordo con la Prussia, pesantemente sconfitta da Napoleone.

Del calendario del 1809 fa parte il testo *Weltbegebenheiten. Folgen des Tilsiter Friedens* (168), dove il *Hausfreund* fa anche un bilancio drammatico dei vincitori e dei vinti. Tra questi la Prussia è quella che ne esce peggio, ma il destino peggiore di tutti è toccato in sorte alla Danimarca. Qui Hebel racconta il bombardamento della città di Copenaghen e la sua quasi distruzione per mano degli inglesi che, temendo l'alleanza della neutrale Danimarca coi francesi, inviano la *Royal Navy*, intimando alla città la consegna dell'intera flotta. Alla risposta negativa del re danese, si apre il fuoco su Copenaghen, che viene bombardata e poi data alle fiamme. Per la prima volta vengono usati i missili incendiari. È una catastrofe umanitaria di dimensioni inaudite per l'epoca; nell'attacco perdono la vita più di 2000 civili e 3000 soldati danesi e viene distrutto un terzo della città. Hebel ci rappresenta una scena apocalittica da Giudizio universale: "Da fing das fürchterliche Gericht an, das über diese arme Stadt im Schicksal beschlossen war" (170). Attraverso un raccontare ora scarno, cronachistico, fatto soprattutto di dati numerici riguardo la grandezza di Copenaghen, le sue chiese, i castelli e gli ospedali, i cannoneggiamenti e i missili incendiari, le navi rubate; ora compassionevole, riportando le conseguenze dell'aggressione sulla popolazione, l'autore coinvolge il lettore nella scena. Un

periodare paratattico con ripetizioni, un ritmo narrativo veloce, conciso e lineare, legato da connettivi semplici come *und* (e), *oder* (o), *da* (qui, allora), *wie* (come), in stile prevalentemente nominale, con molte immagini, sia visive che uditive, crea, in un crescendo, una forte tensione drammatica. Riportiamo qui un esempio:

Da kann man denken, *wie* mancher schöne Dachstuhl in dieser angstvollen Nacht zerschmettert wurde, *wie* manches bange Mutterherz sich nicht zu helfen wusste, *wie* manche Wunde blutete, *und wie* die Stimme des Gebets *und* der Verzweiflung, das Sturmgeläute *und* der Kanonendonner durcheinanderging. Am 3. September als der Tag kam, hörte das Schießen auf; *und* der Engländer fragte, ob sie noch nicht wollten, gewonnen geben *aber* der Kommandant von Kopenhagen sagte: Nein! *Da* fing das Schießen von neuem an, [...] *ohne* Unterlass und *ohne* Barmherzigkeit. *Und* als der Kommandant noch nicht wollte Ja sagen, fing abends das Feuer wieder an, [...] *Da* lagen mehr als 300 schöne Häuser in der Asche; ganze Kirchtürme waren eingestürzt, *und* noch überall wütete die Flamme. Mehr als 800 Bürger waren schon getötet *und* mehrere schwer verwundet. Ganz Kopenhagen sah wie eine Brandstätte, *oder* einem Steinhaufen, *da* einem Lazareth, und dort einem Schlachtfeld gleich. (170-71; corsivo nostro)

Una rappresentazione che suscita dolore e compassione per le vittime, orrore e spavento di fronte a tanta efferata crudeltà e la condanna morale senza attenuanti dei responsabili; l'inventore dei razzi letali, "il figlio del diavolo" Sir William Congreve (662), come in un atto di giustizia divina viene fatto annegare subito dopo, durante il viaggio di ritorno.³⁹ Questo testo insieme a *Der Brand von Moskau*, è tra i più drammatici del Calendario hebeliano. Qui viene "messa in scena" tutta la violenza distruttiva di cui è capace la macchina della guerra. Tre brevi ulteriori considerazioni: Hebel elogia molto il neutralismo della Danimarca, lo farà anche nei confronti della Svizzera; i responsabili sono chiamati per nome, in questo caso Congreve paga per l'autorità che rappresenta; dei soldati si dice: "[...] denn der Soldat weiß nicht, was er tut, sondern denkt: wenn sie es nicht verdient hätten, so führe man keinen Krieg mit ihnen" (171) (*Folgen des Tilsiter Friedens*). I soldati rappresentano l'anello debole della catena bellica, fanno quel che viene loro imposto; sono le vittime del sistema. Al racconto del bombardamento di Copenaghen fanno eco due brevissimi testi: *Unglück in Kopenhagen* (179), la cronaca dell'esplosione di una granata, che uccide due bambini e porta via le gambe e un braccio ad una madre che sta allattando, scena molto cruda, descritta in nove righe senza enfasi ed alcun commento; segue *Die französische Armee* (258) in cui l'autore mette in rilievo l'enorme numero dei morti e i costi esorbitanti di quell'azione bellica.

Nel Calendario del 1811, nel testo *Zustand von Europa. Im August 1810* (273), Hebel ripercorre in tono colloquiale, ironico e stile paratattico la lunga serie degli avvenimenti politici fino al 1810. I più rilevanti si mescolano a quelli di costume e sensazionali, come il matrimonio di Napoleone con Marialuisa d'Austria, e l'incendio che scoppia durante i festeggiamenti:

[...] frisch von den blutigen Schlachten weg, erfolgte eine lange Reihe von Feyer- und Freudentagen von Wien bis nach Paris, und von März bis an den Julius. Aber am letzten Freudentag im Paris gerieth der Tanzsaal, in welchem mehr als 1200 Menschen beisammen waren, plötzlich in Brand, und viele Menschen verunglückten. (*Ibidem*)

La notizia termina qui, ma ha tutto il sapore di un cattivo presagio. Inoltre, ci appare

³⁹ In realtà Congreve non muore in quell'occasione e i suoi razzi verranno utilizzati ancora dagli inglesi nella guerra americana.

evidente il disappunto dell'autore riguardo la scelta dell'imperatore francese di dare il via a così fastosi festeggiamenti subito dopo quelle sanguinose battaglie. Ritorna il tema della superficialità e leggerezza dei potenti nei confronti della guerra e dei suoi morti.

Un'altra pagina di agghiacciante cronaca di guerra, che costituisce per il tono drammatico e la teatralizzazione degli eventi un testo vicino a quello sul bombardamento di Copenaghen è *Der Brand von Moskau* (420) del Calendario del 1814. Questo racconto si riferisce ad avvenimenti avvenuti nel 1812 durante la Campagna di Russia. Come sempre Hebel comincia *in medias res*. Già dalla seconda riga sappiamo quali erano gli schieramenti; praticamente tutti gli stati europei compresa l'Austria stavano dalla parte di Napoleone. Con la Russia troviamo solo gli inglesi, e poi aggiunge Hebel, con il suo solito humour secco, quasi sarcastico, "später auch der Winter" (421). La narrazione inizia con l'entrata di Napoleone vincitore a Mosca il 14 settembre 1812. A quel punto si sarebbe potuta spendere anche una parola sulla pace, ma non si è voluto (il riferimento è allo zar Alessandro I): si è preferito distruggere tutto (*ibidem*). Anche in questo caso l'autore pone enfasi sul gesto disumano dell'Imperatore russo che incurante delle conseguenze sulla popolazione e sulla città, ne ordina la distruzione.⁴⁰ E gli abitanti? Uomini, donne, bambini, vecchi, malati, principi, mendicanti, tutti fuggono, oppure muoiono tra le fiamme. Le strade sono piene di profughi, malati, moribondi, donne che partoriscono e muoiono per strada, di figli che benedicono i padri morenti e di altri che li seppelliscono (422). Macerie e distruzione: una visione ancora più apocalittica di quella di Copenaghen bombardata. Alla fine di questa cronaca asciutta e precisa, e allo stesso tempo partecipe e commossa, Hebel esprime un giudizio molto severo nei confronti di colui che ha impartito quell'ordine efferato e contro la retorica della guerra:

Wer Moskau angezündet hat, hat viel zu verantworten. Ist ein anderer Mensch, als er Schuld daran, dass die siegreiche Armee des französischen Kaisers sich mitten im Winter und in der fürchterlichen Kälte aus Mangel an Aufenthalt und Lebensmittel und mit namhaftem Verlust zurückziehen musste, es aus Russland hernach aus Polen, hernach aus Preußen bis nach Deutschland bis an die Elbe? Die Pferde kamen vor Mangel und Kälte um. Die Artillerie und das Gepäck musste zurückgelassen und demnach schwärmenden Kosaken preisgegeben werden. Viele tausend tapferer Krieger kamen um. Denn gegen den Winter ist mit Bajonett und Sturm marsch nicht viel auszurichten, und ein warmer Pelz und ein Kalbsschlegel leisten da ganz andere Dienste als eine Brust voll Heldenmut. (*ibidem*)

La rappresentazione drammatica, come già abbiamo visto nel bombardamento di Copenaghen, ha lo scopo di coinvolgere il lettore nella condanna senz'appello della barbarie bellica, vista come violenza umana istituzionalizzata e legale strumento di dominio. In questo caso l'orrore per la distruzione e i combattimenti è potenziato dall'incalzare degli eventi che seguono alla fuga da Mosca. Il dispregio della pace e la volontà di potenza dei "Potentaten" vengono individuati da Hebel come i principali responsabili. Sbigottimento, orrore e biasimo sono i sentimenti che traspaiono da una delle pagine più terrificanti ed accorate della storia sulla Campagna di Russia. Il periodo finale che inizia con "Denn" inoltre smonta tutta la retorica della guerra, mostrando la cruda realtà vissuta dai soldati, mal equipaggiati e malnutriti.⁴¹

In *Fortsetzung der Weltbegebenheiten* del 1814 si racconta la controffensiva degli alleati all'i-

⁴⁰ "Wer auf einer Anhöhe stand, soweit das Auge reichen mochte, war nichts zu sehen, als Himmel und Moskau. Her nachmals nichts als Himmel und Flammen. [...] In drei Tagen lag der größte Theil derselben in Schutt und Asche, und wer seitdem vorüberging, sah nichts mehr als Himmel und Elend" (Hebel 2019c, 421).

⁴¹ Queste due righe al termine della cronaca fecero discutere al loro apparire. Wilhelm Grimm scrive infatti al fratello il 6 febbraio 1814 che quel finale non gli piace e che un *Völksschriftsteller* (scrittore per il popolo) non avrebbe dovuto dire che un pezzo d'arrosto rende più servizio di un petto pieno di eroico ardore (717, n. 422).

nizio del 1813; la guerra riprende impietosa, le battaglie, ancora con esito favorevole ai francesi, sono sempre più feroci e cruento. Ma ecco che il 6 maggio 1813 avviene di nuovo qualcosa di terribile, di disumano, il re prussiano dà ordine a Berlino di arruolare tutti gli uomini abili fino al sessantesimo anno di età. Il resto della popolazione doveva essere evacuato. E poi, affinché il nemico non trovasse né riparo né cibo, tutti i raccolti, i mulini e i villaggi avrebbero dovuto esser incendiati. Mai, commenta sconvolto Hebel, era stato dato un ordine così terribile in terra tedesca, come quello di distruggere il proprio paese, pur di uscire vincitori (431). Per fortuna quest'ordine non venne mai veramente eseguito, anche se molte località della Sassonia furono abbandonate e date alle fiamme.

Nel Calendario dell'anno successivo, il 1815, troviamo i testi che ci raccontano la fine dell'avventura bellica napoleonica: *Weltbegebenheiten. Reise nach Paris. Erste Station, Reise nach Paris. Zweite Station, Reise nach Paris. Dritter Teil, Aufenthalt und Ende*. In questa edizione viene dedicato più spazio del solito all'attualità politica. Il tono della narrazione diviene sarcastico, tradisce delusione e sgomento. Napoleone sta velocemente perdendo la sua aura eroica, credibilità e terreno di conquista, e Hebel non può fare altro che seguire con crescente disincanto la sua parabola discendente, affidando tutta la sua riprovazione alla penna di cronista.

Non ci sembra casuale che il testo narrativo *Brassenheimer Siegesnachrichten vom Jahre 1813* (452), pubblicato sul *Rheinländischen Hausfreund* del 1815, anticipi di qualche pagina queste cronache. Si tratta di una *Kalendergeschichte* piuttosto enigmatica, seppur di significato politico dirompente, in cui Hebel critica la propaganda bellica negli stati della Confederazione renana.

Im Spätjahr 1813 erfuhren wir Brassenheimer von dem Krieg in Sachsen auch lange nichts anderes als lauter Liebes und Gutes, wer nämlich französisch gesinnt war und niemand hatte bei Turmstrafe das Herz etwas anderes zu wissen noch viel weniger zu sagen, ausgenommen ein lustiger Kumpan, der Spielmann in der unteren Gasse hat's gemerkt. (*Ibidem*)

Il protagonista del racconto, un commediante (*Spielmann*), chiede all'intendente di poter rallegrare la gente del posto, depressa per la guerra, con una breve rappresentazione nella locanda del paese, in cambio di poco. Ottenuto il permesso, egli inscena uno *Schwank*, una farsa, in cui un tizio di nome Franz ha una moglie di nome Vittoria, una donna bella e robusta, un personaggio che trasmette credibilità. Succede che Franz litiga con uno straniero, e questo comincia a menarlo di santa ragione. Più le prende e più Franz chiama la moglie che, neanche a farlo apposta, si chiama Vittoria, e quindi, più lui prende botte, più chiama: Vittoria, Vittoria! Da questa storiella – dice il *Hausfreund* – abbiamo capito, noi che siamo persone che usano la testa (*verständlich*), come stavano veramente le cose in Sassonia quando Franz gridava “Vittoria, Vittoria!”. In breve: Hebel usa l'espedito del teatrante e della farsa per farci sapere quanto all'epoca fosse pilotata l'informazione, e quanto poco si potesse contro la censura. Quando il nostro autore scrive questa storia era già successo tutto: la battaglia di Lipsia, l'abdicazione di Napoleone e l'esilio all'Elba. Il disincanto era già totale. Il 20 novembre 1813 il Baden esce dal Rheinbund. Il Calendario di Hebel non era più tenuto al compiacimento dell'Imperatore francese, ma non poteva neppure parlare di come questo fosse stato imposto dall'autorità di allora, che in definitiva era ancora la stessa. La storiella di Franz e della moglie Vittoria chiarisce quali fossero i rapporti stampa-politica all'epoca. Il riferimento ai protagonisti delle vicende belliche appare chiaro: Franz è il francese che le prende di santa ragione, lo straniero gli alleati della Sesta coalizione antinapoleonica, Vittoria: bella, sana e robusta, la comunicazione di guerra da parte dei francesi e dell'autorità. Lo *Spielmann/Hausfreund* l'ha capito, ma per fortuna non l'intendente, il rappresentante dell'autorità locale (453).

Le cronache degli anni successivi, significativamente, non si chiamano più *Weltbegeben-*

heiten ma *Reisen*, viaggi. Hebel ironizza sulla moda dei viaggi a Parigi, in voga durante e dopo la Rivoluzione.⁴² Il termine comune si carica qui di una forte componente sarcastica, che scaturisce dal contrasto tra il significato di *Reise* e l'estrema drammaticità della situazione bellica, con Napoleone sconfitto e la disfatta della *Grande Armée*, in ritirata verso il Reno.

Reise nach Paris. Erste Station riporta gli eventi dalla battaglia di Dresda e l'incalzare degli alleati, fino alla battaglia di Lipsia (15-19 ottobre del 1813), che fu così cruenta da lasciare il campo di battaglia ricoperto di cadaveri (457). L'esercito francese si sfascia, reggimenti del Rheinbund passano alla Coalizione antinapoleonica. Gli alleati sbaragliano l'ultima resistenza francese. A mezzogiorno del 19 ottobre, Hebel ci dice anche l'ora, l'imperatore austriaco, lo zar, il re di Prussia e l'erede al trono di Svezia entrano trionfanti a Lipsia. Napoleone pesantemente sconfitto, fugge verso la Francia, inseguito dagli eserciti di tutta l'Europa.

La battaglia di Lipsia impone alle *Weltbegebenheiten*, d'un tratto, un altro corso. La storia si trova ad un bivio cruciale e, nella stessa cronaca, il *Hausfreund* sente di dover chiarire la propria posizione:

Viele schimpften jetzt, denen vorher alles recht schien. Das muss man nie tun. Andere dachten in der Stille darauf, nimmer lang französisch zu sein, und wie sie sich mit Glimpf aus der Sache ziehen wollten. Der Hausfreund nicht. Auf einen Kalendermacher schauen viele Augen. Deswegen muss er sich *immer* gleichbleiben, das heißt er muss es *immer* mit der siegenden Partie halten. Es ist *immer* ein gutes Zeichen für eine kriegführende Macht, wenn die Kalendermacher des Landes auf ihrer Seite sind. (456; corsivo nostro)

La prima parte, fino a "Der Hausfreund nicht" appare quasi un richiamo alla coerenza e alla fedeltà verso le posizioni assunte precedentemente. La seconda ha lo scopo di chiarire quale sia stato e debba essere l'atteggiamento di un *Kalendermacher*: "Un *Kalendermacher*, in quanto figura pubblica, deve *sempre* mantenersi costante, vale a dire, stare *sempre* dalla parte del partito che vince, ed è *sempre* bene per una potenza vincitrice avere i *Kalendermacher* del paese dalla sua". Tre volte *sempre* in tre frasi consecutive di carattere assertivo, apodittico, quasi a voler convincere della propria sottomissione all'autorità. Ma, proprio quella ripetizione non necessaria la mette in dubbio. Inoltre, questa seconda parte contraddice la prima, creando ambiguità. Sembra quasi che Hebel, spiegando al lettore come debba porsi il *Kalendermacher* ufficiale, voglia far capire che la sua posizione, riguardo a Napoleone e poi alla Coalizione antinapoleonica, fosse un dovuto; del resto, anche la stessa autorità che gli aveva conferito il compito, era passata da Napoleone e il Rheinbund all'alleanza con gli austriaci, i russi e i prussiani. Una coccarda, ci tiene a dire il *Hausfreund*, lui del resto non l'ha mai portata e neanche la porta, "[...] sie sei denn deutsch" (454). Ma una coccarda tedesca non esisteva ancora; di coccarde ce n'erano all'epoca tante quanti gli stati alleati contro la Francia. Queste apparenti contraddizioni testimoniano a nostro parere uno spazio intersoggettivo tra il *Hausfreund* e l'autore che rimane nascosto. La posizione del narratore/cronista appare chiara, non altrettanto quella dell'autore che si cela dietro il suo personaggio. Considerando il valore per Hebel del concetto di *Treue*, fedeltà e lealtà, e l'ambiguità creata dal tono assertivo con la ripetizione dell'avverbio *sempre*, viene da pensare, che l'autore si riveli piuttosto nelle prime frasi, quelle più imbarazzate, dove non nasconde la difficoltà di un cambiamento di posizione.

Nella stessa cronaca segue una nuova scena di forte drammaticità, analoga a *Das Bom-*

⁴² Alcuni esempi: Gerhard Anton von Halem, *Blicke auf einen Theil Deutschlands [...] bey einer Reise im Jahre 1790*; Heinrich Zschokke, *Meine Wallfahrt nach Paris* (1797). Corrono a Parigi anche i fratelli Humboldt, Friedrich Schlegel e Georg Forster. Si veda anche Hebel 2019c, 723, n. 454, righe 16-17.

bardement von Kopenhagen, e Der Brand von Moskau. Hebel racconta la disastrosa ritirata dei sopravvissuti della *Grande Armée*: soldati sfiniti dai combattimenti e dalle privazioni, feriti o malati o moribondi che riempiono le strade, i lazzaretti e le chiese di Magonza: “was auf der Strasse umfiel, blieb liegen, was sterben konnte starb, ohne Verband, ohne Pflege, ohne den letzten Tropfen Wassers, ohne den letzten Trost und Zuspruch einer mitleidigen Seele. Es waren zuviel. Man konnte nicht” (457). Sono espressioni di inaudita crudeltà, che ci raccontano un crescendo di crudeltà e spietatezza nella conduzione della guerra che, da arte strategica, il cui massimo interprete era stato proprio Napoleone, diviene mattatoio di esseri umani, sempre di più trasformati in materiale bellico, in carne da cannone. Una visione quasi premonitrice delle carneficine del ventesimo secolo. I massacri di massa dei soldati non permettono più alcun gesto d’umanità, l’individuo non conta più niente.

Ed infine, avvolti in terribili nuvole di tempesta, come in una rappresentazione pittorica parodistica del Giorno del Giudizio, compaiono i tre grandi attori del dramma, i due imperatori, di Russia e d’Austria, ed il re di Prussia, che per antifrasi divengono ora “l’*auter Sonnes des Friedens*” (*ibidem*), puri soli di pace. L’espressione iperbolica tradisce la posizione critica dell’autore nei loro confronti, posizione rinforzata anche dall’ironia di ciò che segue: da ogni angolo della Germania, soprattutto dalla Prussia, persone di ogni tipo e classe sociale, ma vogliose di imbracciare un fucile (*waffenslustig*), si mossero verso il Reno per combattere quella “guerra santa” (*heiligen Krieg*) (458), come viene chiamata dagli alleati antinapoleonici e il buon lettore renano si ritrova a casa e nel granaio gli eventi del mondo. Il Rheinbund viene ridotto a pezzettini, “stückleinweise zerrissen” (*ibidem*). L’utopia di una “Terza Germania” finisce dopo appena sette anni.

In *Reise nach Paris. Zweite Station* (469) e *Dritter Theil* (473) continua la cronaca dell’avanzata degli alleati verso la Francia e Parigi, la strenua resistenza delle truppe francesi raccoltesi ancora una volta intorno al loro generale: ma la sua ora era scoccata. Gli eserciti alleati giungono fino alle porte di Parigi. Il 30 marzo entrano nella capitale⁴³ e alle 4 di pomeriggio arriva la capitolazione di Napoleone. Nel giro di un mese tutto cambia, i Borboni tornano in Francia, Napoleone il 4 maggio sbarca in esilio all’Isola d’Elba: la lancetta dell’orologio del mondo – commenta il *Hausfreund* piuttosto spaventato –, all’improvviso, scatta indietro fino al 1789 (*ibidem*), e aggiunge, non senza rammarico, che le cose sarebbero potute andare anche diversamente, se i francesi non avessero costruito ghigliottine accanto agli alberi della libertà:

Und das hätten die Franzosen nicht nötig gehabt einst vor allen Gemeindegäusern Freiheitsbäume und Guillotinen aufzuschlagen. Ein und der andere geneigte Leser hätte auch nicht nötig gehabt, sich auf das Morgenrot des Goldenen Zeitalters zu freuen, wiewohl das Zeitalter war unterdessen rot genug. (474)

Il berretto frigio, riprendendo l’espressione di Benjamin citata nel titolo, di sicuro il nostro autore non l’ha mai portato, ma ha certamente condiviso, con la moderazione consona al suo ruolo pubblico di uomo delle istituzioni – *Ministerialrat* dal 1814, poi prelado e *Staatsrat* dal 1819 – gli ideali di libertà, emancipazione sociale, intellettuale e di giustizia della Rivoluzione, la quale, innalzando ghigliottine di fronte agli alberi della libertà, ha annullato il suo significato originario di rigenerazione e rinascita a nuova vita.

L’ultimo testo delle cronache, *Zeitgeschichte* racconta l’estremo tentativo di Napoleone di riprendersi il potere, la sua sconfitta ingloriosa e quindi l’esilio sull’isola di Sant’Elena. L’uscita

⁴³ “Der furchtbare Donner der alliierten Kanonen ertönte schon in allen Häusern und Palästen und Gemütern der großen Stadt voll Menschen und eroberten Schätzen” (Hebel 2019c, 472).

di scena sulla nave inglese *Bellerophon* sembra un segno del destino (742). Come Bellerofonte,⁴⁴ punito da Giove per la sua tracotanza, quando decide di scalare l'Olimpo con Pegaso è reso cieco e storpio per la vita, così Napoleone sconfitto e solo si avvia su di una strada di non ritorno. L'ironia di Hebel è pungente, siamo ben lontani dall'ammirazione trattenuta che traspare da alcuni testi precedenti la battaglia di Lipsia, come *Kayser Napoleon und die Obstfrau in Brienne* (165). Il sarcasmo tradisce delusione, "der grosse Held" (*ibidem*) è ormai "der König im Sack" (541), la sua figura appare sempre più piccola e ridicola, quasi un'immagine in dissolvenza; l'obiettivo stringe l'angolo di campo su di lui lentamente fino a chiudersi per sempre. Napoleone-Bellerofonte si mostra ora per quello che è, la sua gloriosa immagine iniziale appare distorta e ridimensionata: "il grande eroe" lascia intravedere tutta la sua inconsistenza e fragilità, e con lui anche quella del suo mito, che aveva alimentato in molti in Germania, come anche in Italia, le speranze di un profondo cambiamento sociopolitico e culturale. Anche il nostro autore ha verosimilmente creduto alle proclamazioni di progresso e di pace espresse nel trattato fondativo del Rheinbund. Sembra fuori dubbio che Hebel, al principio della sua carriera di redattore del *Rheinländischen Hausfreund*, abbia aderito al nuovo corso politico; tutti i suoi maggiori interpreti sostengono del resto questa posizione.⁴⁵

Conclusioni. Hebel pacifista ante litteram

Abbiamo potuto constatare quanto spesso il sentire e il pensiero dell'autore nelle *Weltbegebenheiten* sia nascosto. Lo si riesce ad intravedere il più delle volte nelle pieghe del dettato narrativo, in quello spazio intersoggettivo che si apre tra personaggio fittizio e autore, là dove appaiono ambiguità, se non addirittura contraddizioni. Tra il fortissimo dover essere alto rappresentante delle istituzioni statali ed ecclesiastiche e la morsa della censura, lo spazio per una libera espressione era veramente esiguo. Ecco, quindi, la scelta di una poetica del *quasi aliud agendo*,⁴⁶ del buttato lì quasi un po' per caso, dell'ironia come mezzo per dire senza dire, del gioco di parole, del *Witz*, dell'ambiguità, del laconismo, della narrazione teatrale di storie con un doppio fondo; il tutto espresso con "schöne Sinnlichkeit", ovvero in modo immediato, vivo e sensibile, attraverso immagini visive ma anche sonore, per arrivare direttamente al cuore del lettore.⁴⁷

Il motivo della verità che appare come menzogna ritorna ancora più carico di significato metaforico in *Eine merkwürdige Abbitte*, 1808 (105), che nel Calendario segue subito *Der preu-*

⁴⁴ Nella mitologia greca Bellerofonte è colui che è riuscito a domare Pegaso, il cavallo degli dèi. Quando poi questo decise di conquistare l'Olimpo, Zeus lo fa cadere rovinosamente da cavallo su un cespuglio di rovi, rendendolo cieco e zoppo per il resto della vita.

⁴⁵ A partire da Knopf 1973, 81-82; 1992, 281-96; Öttinger 1990, 71-83; Bee 1997, 350-85; Littmann 2010, 367-75.

⁴⁶ A proposito di un testo di storie bibliche scritte da Christoph von Schmidt da introdurre nelle scuole, Hebel venne incaricato di una valutazione. Egli critica la scarsa attenzione dell'autore nei confronti dei destinatari di quei testi e la troppo invasiva componente dottrinale. I contenuti, quali fossero dei piccoli noccioli, – afferma – andrebbero posti nei teneri animi quasi *aliud agendo*, quasi senza farsene accorgere (Hebel 2019d, 335). La sua perizia ebbe come conseguenza che egli stesso venne incaricato della stesura di un libro di storie bibliche per la gioventù. Da qui nascono le *Biblische Geschichten* (1823) (377-572), l'ultima sua opera.

⁴⁷ Cfr. il testo *Gebetstheorie*, Hebel 2019d, 183: "Schöne Sinnlichkeit ist [...] die einzig mögliche Blüthe der populären Schreibart". Si veda anche la lettera a W. Köster del 1801 in cui Hebel spiega il suo concetto di stile popolare, ovvero il cogliere il modo genuino di immaginare e rappresentare le cose tipico del popolo, esprimendolo in modo immediato, vivo e "veredelt" (dirozzato); questo ricreare immagini sensibili viene concepito come il mezzo più efficace per arrivare al cuore (Hebel 2019e, 117).

Rische Krieg. Il *Hausfreund* ci racconta di due uomini in un'osteria: un furfante ed un brav'uomo. Il brav'uomo in preda ai fumi dell'alcol dà del furfante all'altro, il quale, si inalbera e lo denuncia per calunnia, ed il giudice condanna il brav'uomo all'ammenda di un fiorino. Quest'ultimo, capito il meccanismo della legge, si informa sulla punibilità di uno che invece dà del brav'uomo ad un furfante. – “Certo che no!” – risponde il giudice, in questo caso nessuno verrebbe offeso. Lui allora si volta verso il furfante e gli dice per tre volte: “*Es ist mir Leid, ehrlicher Mann! Nichts für ungut ehrlicher Mann! Adies, ehrlicher Mann!*” (*ibidem*). Al che l'altro mangia la foglia, protesta, ma non può fare niente, “brav'uomo” non è un insulto. Viene tematizzato in questa storia il principio del rovesciamento, dell'antifrasì, come strumento e metodo per dire la verità, affermando il suo contrario. L'antifrasì, insieme all'ossimoro, al *Witz* e all'ironia, crea straniamento ed ilarità, ma soprattutto rimanda ad un significato altro, opposto e non immediatamente fruibile dal lettore, anzi spesso lasciato alla sua libera interpretazione. Quale mascheramento più adatto ad aggirare la censura? Questa storiella ci fornisce un'importante chiave di lettura: la facciata delle cose mostra solo la loro proteiforme superficie ed è ingannevole. I testi di Hebel contengono molte formulazioni provocatorie, che inducono il lettore a guardare cosa c'è dietro. Questo modo apparentemente ingenuo, e fintamente incapace di comprendere quel che accade nel mondo politico, è metodo (Öttinger 1990, 81). Dietro la maschera del calendarista sempliciotto, Hebel denuncia la mancanza di scrupoli, l'irrazionalità e la falsità dei “Potentaten”, smonta la loro autorevolezza, pur senza pronunciare mai una parola sprezzante nei loro confronti. Solo nello spazio privato della scrittura epistolare Hebel talvolta si lascia andare, come in questa lettera all'amico di sempre Friedrich Hitzig, del 13 maggio 1814, in cui parla apertamente del proprio scoramento di fronte agli eventi che in quell'anno percuotono il suo Baden e tutta l'Europa, ed esprime il dubbio che quella pace-farsa non serva molto alla Germania:

Ist um Wahrheit und Freiheit, um Recht, um Rache um Ehre gekämpft worden oder war es eine große Schachpartie? Womit hat sich dieser Krieg als den heiligen, wofür eine Partie ausgab, charakterisiert? [...] O Zenoides, erkennen deine erleuchteten Augen nicht, dass ein großes Trauerspiel aufgehört hat und eine Posse an seine Stelle getreten ist? [...] Ich besorge, der Friede werde Deutschland nicht sehr aufhelfen. (Hebel 2019d, 142)

Pochi sono gli interpreti che si sono occupati di Hebel politico, si parla comunemente di Hebel narratore di *Kalendergeschichten* o del poeta delle *Allemannische Gedichte*. Per decenni è stata opinione comune che Hebel fosse apolitico, finché alcune analisi non hanno rilevato come l'aspetto politico sia notevole nel pensiero hebeliano.⁴⁸ Anche i testi considerati in

⁴⁸ È difficile ricondurre il pensiero politico di Hebel ad un'unica formula. Di Hebel politico si comincia a parlare a metà degli anni Trenta del Novecento con i primi saggi di Ernst Bloch e Walter Benjamin, poi più niente fino agli anni Sessanta con Robert Minder, e Settanta/Ottanta con Jan Knopf, Benno von Wiese e Klaus Öttinger. Gli ultimi due parlano di una visione piuttosto rassegnata della storia, subordinata al piano della Salvezza divina. Sottolineano l'importanza di Hebel storiografo e il suo nuovo modo di scrivere la storia; Öttinger conclude che il fatalismo impedisce a Hebel qualsiasi visione politica. Di tutt'altro avviso Jan Knopf, che si è molto occupato di Hebel, che a sua volta riparte dalle considerazioni di Ernst Bloch e Walter Benjamin, e sin dal suo *Geschichten zur Geschichte* del 1973, passando per *Hebels politische Sendung* del 1992 fino alla *Kommentierte Lese- und Studienausgabe* del 2019, evidenzia il legame strutturale delle *Kalendergeschichten* hebeliane con la storia, ne sottolinea il fondamentale aspetto politico, il carattere nascostamente eversivo e giacobino. Guido Bee riprende il lavoro di Jan Knopf e dedica nel suo lavoro *Aufklärung und Narrative Form* (1997) un capitolo alla storiografia hebeliana, inquadrando l'autore nel contesto culturale della *Spätaufklärung*. Ne evidenzia l'impostazione fondamentalmente progressista ed il suo umanesimo illuminato. Franz Littmann, infine, considera in *Der politische Hebel* del 2010 l'opera di Hebel molto avanti rispetto al suo tempo, soprattutto per il suo illuminismo umanistico e cosmopolita, l'idea di tolleranza e giustizia, e riconosce a Hebel il merito di aver contribuito ai primi timidi tentativi di riforme liberali nel Baden.

questo articolo vanno in questa direzione. Il *Hausfreund*, conscio del suo importante ruolo di comunicatore, si fa carico di informare il popolo dei suoi lettori sugli eventi storici che li coinvolgono, ed il suo modo di raccontare la storia si misura in primo luogo sulla loro capacità ed ampiezza di ricezione. Il contrapporre alla scrittura storica tradizionale, fatta di grandi eventi e di grandi uomini, eventi minori e marginali, aiuta l'uomo comune a mettere in relazione i grandi avvenimenti con se stesso e relativizza il significato di ciò che si ritiene importante, fa deviare lo sguardo su elementi collaterali ma significativi, che inducono domande, morali e politiche, a cui il *Hausfreund* abilmente lascia rispondere il lettore, stimolandone così il pensiero critico. Il procedere per antitesi, ossimori, laconismi, metafore, giochi di parole, crea straniamento e concorre linguisticamente a promuovere nel lettore l'utilizzo del *Verstand*, dell'intelletto nel senso kantiano.

Contrario ad ogni forma di radicalismo, Hebel condivide gli ideali di democrazia, uguaglianza e giustizia sociale propugnati dagli illuministi; ha probabilmente creduto che la nuova Confederazione del Reno avesse lo scopo di assicurare la pace dentro e fuori la Germania, ed alle buone intenzioni del nuovo protettore. Il suo atteggiamento nei confronti di Napoleone cambia con l'evolversi delle condizioni storico-politiche, attraversa disincanto e delusione, come succede a molti autori suoi contemporanei, tra gli altri Hölderlin, Beethoven e Wieland. La figura dell'imperatore francese da eroica e temeraria si rimpicciolisce a mano a mano, come in un effetto ottico di allontanamento, quasi un'immagine cinematografica da primo piano a campo lunghissimo, fino alla definitiva sua uscita di scena, quasi grottesca, a bordo della nave *Bellerophon* della *Royal Navy*. Il personaggio mitico Bellerofonte simbolo di abilità e audacia diviene, con un capovolgimento semantico, personificazione di tracotanza e millanteria. Napoleone, osserva Hebel non senza un certo rammarico, era audace (*kühn*), non scaltro (*schlau*).

Non viene mai esaltato da Hebel né il vigore fisico o l'abilità guerriera dei combattenti, né il loro coraggio o ardore. Non troviamo mai una trasfigurazione in chiave eroica dei soldati o generali in battaglia;⁴⁹ piuttosto si raccontano le sofferenze che questi sono costretti a subire. A loro non viene mai attribuita la causa della sconfitta, quanto piuttosto alla cattiva organizzazione delle truppe o alle strategie sbagliate dei potenti, i soli responsabili. Non ci sono eroi guerrieri nelle cronache di Hebel. L'espressione "der grosse Held" riferita a Napoleone viene usata solo un paio di volte nelle storie *Der Commandant und die badischer Jäger in Herzfeld* (1810) e *Kaiser Napoleon und die Obstfrau in Brienne* (1811). Quando Hebel usa l'espressione "heiligen Krieg" a proposito della guerra dell'ultima Coalizione, ci tiene subito a precisare che quelle parole non sono sue, ma della propaganda bellica alleata. Lo sguardo del *Kalendermacher*-Hebel è disilluso e pienamente consapevole del fatto che la guerra procede sempre secondo le stesse regole brutali, che provenga da una parte o dall'altra. Nel testo *Folgen des Tilsiter Friedens*, inoltre, la Danimarca viene portata come esempio virtuoso di neutralità. La stessa ammirazione Hebel la esprime nei confronti della neutrale e pacifica Svizzera, simbolo di tolleranza e di libertà, una sorta di *seminarium*, di un tempo migliore delle nazioni.⁵⁰

Die kleine Schweiz, [...] aus Deutschen, Franzosen und Italienern, aus Katholiken und Protestanten bizarr zusammengesetzt, scheint von der Vorsehung zu einem Depot der Freiheit und der aus ihr hervorgehenden Gesinnung, im Sturm der Zeit für die Zukunft aufbewahrt zu sein, ein *Seminarium* für eine bessere Zeit der Nationen. (Hebel 2019d, 82)

⁴⁹ Troviamo una sola volta nelle cronache esaminate l'espressione "tapfere Krieger" in *Der Brand von Moskau*, e comunque riferito ai semplici soldati impegnati nella battaglia.

⁵⁰ Breve testo della fine degli anni 1780, scritto presumibilmente prima che questa diventasse Repubblica Elvetica sotto il controllo della Francia (Hebel 2019d, 628, n. 82, riga 17).

Da quanto esposto sinora, potremmo così delineare quegli elementi sufficienti, a nostro parere, a comporre un ritratto di Hebel pacifista *ante litteram*: lo scetticismo verso ogni tipo di opposizione violenta, vista sostanzialmente come prolungamento delle azioni di guerra (*Andreas Hofer*); la condanna degli eccessi della Rivoluzione (*Reise nach Paris. Dritter Theil*); l'insensibilità verso ogni forma di eroismo (*Der Brand von Moskau*); la visione dell'agire dei potenti come gioco velleitario o utilitaristico, dettato per lo più dalla sete di potere personale (*Tilsiter Frieden*); la non esaltazione di alcuno dei partiti in campo; il suo porsi sempre dalla parte delle persone comuni, che sono poi i suoi lettori, quel *Volk* che subisce e patisce le guerre volute dai potenti; il biasimo e la condanna della guerra in quanto distruzione dell'opera dell'uomo, di ciò che ha costruito nella sua storia millenaria, e della sua umanità (*Fortsetzung der Weltbegebenheiten*); l'esecrazione della massificazione del conflitto e della riduzione del soldato a "carne da cannone" (*Der Brand von Moskau*); la creazione di scenari di catastrofe e distruzione che coinvolgono emotivamente il lettore, inducendo pietà ed empatia per le vittime ed avversione per tutto ciò che provoca rovina e morte; l'utilizzo del mezzo letterario con i suoi artifici retorici e della narrazione teatrale per portare il lettore ad una maggiore consapevolezza della realtà circostante (*Brassenheimer Siegesnachrichten, Das Bombardement von Copenhagen, Der Brand von Moskau, Reise nach Paris. Zweite Station*).⁵¹

Ai fini di una chiara delimitazione del pacifismo di Hebel, ci sembra opportuno anche porre in evidenza la sua scelta della non-violenza, persino in situazioni estreme di grande gravità, come rappresentato emblematicamente nella storia *Der Husar in Neisse* (1809) (Hebel 2019c, 153), uno dei racconti più noti ed esteticamente compiuti della raccolta. Vi si narra di un giovane sergente francese che, durante l'occupazione della Prussia, ritrova dopo 18 anni⁵² lo spietato ussaro prussiano, "un uomo cattivo" (*ibidem*), che durante la guerra precedente aveva saccheggiato la sua casa nello Champagne, maltrattato i genitori e gettato la sorella nel pozzo, da cui non era più uscita viva. Il francese, che non ha desiderio di vendetta ma solo di giustizia, riesce a mettere il prussiano di fronte alle proprie responsabilità e a fargli ammettere le proprie colpe. Per il miserabile ussaro è la resa dei conti, non tanto con la giustizia terrena – il sergente rinuncia alla sua vendetta personale –, ma con la giustizia divina, che agisce qui per mano della vittima di un tempo. L'ussaro non riuscirà a sopravvivere al suo spaventoso senso di colpa, e morirà di lì a poco. La condanna di Hebel è perentoria e definitiva: "Es gibt Untaten, über welche kein Gras wächst" (155). Oltre ad esprimere condanna dei soprusi e della crudeltà, quindi, il *Hausfreund* prende una posizione netta contro la vendetta, in quanto atto di violenza, lasciando l'ussaro alla sua cattiva coscienza e al Giudizio divino.

Abbandonata la speranza di un Napoleone pacificatore e protettore della pace in Europa, essa rimane per Hebel un valore di per sé, trascendente e assoluta, svincolata da qualsiasi istituzione, una sorta di pace perpetua, concetto che richiama la ben nota opera di Kant del 1795 *Zum ewigen Kriege*, in cui la pace è valore ultimo per la realizzazione di una *societas equalium*. Il pacifismo di Immanuel Kant è tuttavia politico e giuridico. Egli si preoccupa di analizzare storicamente i fattori che determinano i conflitti e trovare delle soluzioni. Anche in Kant, come in Hebel, si auspica l'utopia di una condizione di pace perpetua, che sembra però irraggiungibile. Un'invocazione alla pace perpetua si trova anche nell'opera di Herder, pensatore molto

⁵¹ Robert Jausss definisce il testo *Der Brand von Moskau* un modo nuovo di scrivere la storia che dimostra come si possa ricostruire l'orizzonte esperienziale di un fatto storico con mezzi narrativi. Una questione ancora oggi molto attuale. Nel racconto di Hebel il dettaglio messo lì un po' per caso diviene lo strumento preferenziale per distruggere la nota e nascosta teleologia della *Historie* tradizionale e problematizzare le sue premesse idealistiche (1982, 351-59).

⁵² Ci si riferisce all'inizio delle guerre della Coalizione antinapoleonica di 18 anni prima, in cui le battaglie ebbero luogo nello Champagne, dove viveva la famiglia del sergente, all'epoca un bambino.

stimato da Hebel e presente con diverse opere nella sua biblioteca (Hebel 2019d, 603). Nel 1797 appaiono i *Briefe zu Beförderung der Humanität*, in cui si trova *Abscheu gegen den Krieg* (Herder 1787, 128-46), scritto in reazione alle guerre della Coalizione tedesca contro la Francia rivoluzionaria. Vi si delinea una concezione politica diversa da quella di Kant e più vicina a Hebel. Per il raggiungimento della pace perpetua Herder non rivolge l'appello ai reggenti ma ai popoli, ai *Völker*. I popoli hanno, secondo Herder, la reale possibilità di costringere alla pace i propri governi, se ne diventano consapevoli, basandosi sul principio della solidarietà internazionale. Per Herder la pace non è una questione di diritto di stato come in Kant, quanto piuttosto della vera realizzazione dell'umanità dell'uomo. Egli è convinto che un giorno, il tempo della fratellanza di tutti i popoli e nazioni irromperà, ubbidendo alle leggi interiori del genere umano (*innere Gesetze*). Come in Hebel, la guerra viene considerata un fattore che impedisce il progresso e quindi contronatura. Si avvicina a Herder anche il concetto di *Volk* di Hebel, il quale tuttavia ha un'impostazione più pragmatica e molto meno ottimistica.

Un altro autore contemporaneo di Hebel, da lui tra l'altro molto amato, prende una posizione netta contro la guerra, più o meno negli stessi anni. Si tratta di Jean Paul Richter, che nel 1809 scrive *Kriegserklärung gegen den Krieg*, in cui cerca di confutare con esempi tratti dalla storia antica, esaltando il valore della *Vernunft* e della *Bildung*, la tesi molto diffusa secondo la quale la guerra sarebbe inevitabile e dialetticamente necessaria alla pace.⁵³ Anche Jean Paul, inoltre, come già Hebel, punta il dito contro i potenti che decidono le guerre e le fanno subire e patire alle loro popolazioni.

Il *Hausfreund* ci racconta la guerra e le sue devastazioni, forse con un certo fatalismo, ma è sempre evidente il suo prendere posizione, a volte in modo mediato, a volte esplicito, per quel che è bene, è giusto ed umano. Sulla questione della guerra, si schiera senza mezzi termini dalla parte di ciò che costruisce e nutre l'uomo, che migliora le sue condizioni di vita, contro tutto ciò che affama, degrada e distrugge, come l'odio, l'intolleranza e, quindi, la guerra stessa. Essa, allo stesso modo della malvagità, rappresenta un male assoluto, al quale Hebel contrappone un pacifismo ad oltranza. Il valore della pace, insieme a quello della tolleranza e della giustizia, costituisce per lui – come in Kant e in Herder –, il fondamento di ogni democratica convivenza. Questo fondativo pensiero progressista hebeliano non poteva che arrivare fino a noi faticosamente, seppur portato e cresciuto da figure intellettuali ed artistiche di assoluto riferimento, quali Walter Benjamin, Ernst Bloch, Franz Kafka e Bertolt Brecht, solo per citarne alcune. Saranno proprio Benjamin e Bloch, a partire dal primo centenario dalla morte, nel 1926, a riscoprire il narratore e pensatore Hebel, svelando, valorizzandola, quella componente politica di stampo egualitario e illuminista che caratterizza la sua opera narrativa in modo così rilevante, e che per decenni è stata ignorata, anche per motivi ideologici, complice involontario quel carattere nascosto ed ambiguo, a volte, della sua prosa, che ha permesso le letture più svariate e parecchie semplificazioni. Nel 1930 appaiono i racconti *Spuren* di Ernst Bloch in cui il filosofo di Tubinga raccoglie l'eredità narrativo-filosofica delle storie hebeliane. Sarà Brecht poi nel Dopoguerra a raccogliere la sua eredità politico-culturale con le *Kalendergeschichten* (1949). Kafka invece viene affascinato più dall'aspetto filosofico-esistenziale, stilistico e particolarmente dalla figura del narratore, che così tanto si avvicina alle figure della tradizione narrativa chassidica. La ricezione di Hebel nella letteratura tedesca della modernità e addirittura della postmodernità, è stata oggetto di recenti e innovativi studi, nati intorno alle celebrazioni per i 250 anni dalla nascita, nel 2010. Tutti hanno evidenziato aspetti inediti e sorprendenti di un autore troppo

⁵³ Per fare solo un esempio a riguardo, anche Schiller farà dire a Max Piccolomini nel *Wallenstein*: “Der Krieg ist schrecklich wie des Himmels Plagen, / Doch ist er gut, ist ein Geschick wie sie” (1838, 153).

spesso classificato in fretta come un classico della letteratura popolare.⁵⁴ Nel volume dedicato a Hebel degli *Oxford German Studies* si legge:

[...] What begins to emerge is a Hebel whose importance is not merely local or marginal, but incalculable and universal, whose claim to fame lies less in his geniality than in his genius and whose impact on German readers and the history of German literature has been unique and immense. In this sense the problem is not that he has been forgotten, but the one-sided way in which he is remembered. (Preece and Gillet 2011, 2)

Le cronache delle guerre napoleoniche sono sicuramente tra i testi di Hebel meno conosciuti, ma a nostro parere molto significativi ai fini di una nuova lettura e collocazione di questo autore nella letteratura del suo tempo.

Riferimenti bibliografici

- Aurnhammer, Achim, Wilhelm Kühlmann, und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsgg.). 2010. *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution. Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Aurnhammer, Achim, und Wilhelm Kühlmann (Hrsgg.). 2002. *Zwischen Josephinismus und Frühliberalismus. Literarisches Leben in Südbaden um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Aurnhammer, Achim, und Andreas C.J. Klein (Hrsgg.). 2012. *Johann Georg Jacobi (1740–1814). Bibliographie und Briefverzeichnis*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Aurnhammer, Achim, und Hanna Klessinger (Hrsgg.). 2011. *Johann Peter Hebel und die Moderne*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Bee, Guido. 1997. *Aufklärung und narrative Form*. Münster: Waxmann.
- . 2005. "Johann Peter Hebel *Rheinländischer Hausfreund* als Kalender der Aufklärung". In *Der Kalender als Fibel des Alltagswissens*, herausgegeben von York-Gothart Mix, 175-87. Tübingen: Niemeyer.
- Benjamin, Walter. 1991a [1977]. "Johann Peter Hebel 1". In Id. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 2, Teil 1, 277-80. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991b [1977]. "Johann Peter Hebel 2". In Id. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 2, Teil 1, 280-83. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991c [1977]. "Hebel gegen einen neuen Bewunderer verteidigt". In Id. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels. Bd. 3, 203-06. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bevilacqua, Giuseppe. 1971. "In che consiste il fascino di *Unverhofftes Wiedersehen*". *Paragone* no. 254: 45-76.
- . 1996. "J.P. Hebel, ovvero il giusto mezzo tra realismo e metafisica". In *Johann Peter Hebel. Storie di Calendario*, cura e traduzione di Giuseppe Bevilacqua, 9-37. Venezia: Marsilio.
- Bloch, Ernst. 1963. "Hebel Gotthelf und bäurisches Tao". In Id., *Verfremdungen*. Bd. 1, 186-210. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 1965. "Nachwort von Ernst Bloch". In *Kalendergeschichten. Auswahl und Nachwort von Ernst Bloch*, herausgegeben von Johann P. Hebel, 135-49. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- . 1969 [1930]. *Spuren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt. 1969 [1949]. *Kalendergeschichten*. Hamburg: Rowohlt.
- Dörr, Nikolas. 2006. "Friedrich Schiller und die Französische Revolution. Die Rezeption der Französischen Revolution bei Schiller und anderen deutschen Intellektuellen". *Menschen Rechts Magazin* no. 1: 36-46.
- Eberle, Friedrich, und Theo Stammen. 1989. *Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren: Angenzeugen, Pamphletisten, Publizisten, Dichter und Philosophen*. Stuttgart: Reclam.

⁵⁴ Si rimanda su questo tema ai lavori di Aurnhammer e Klessinger 2011 e al citato vol. 40 degli *Oxford German Studies* ("Remembering Johann Peter Hebel: Anniversary Essays", 2011).

- Fontane, Theodor. 1988 [1882]. *L'adultera*. Berlin: Verlag Neues Leben.
- Hartleben, Theodor. 1815. *Statistisches Gemälde der Residenzstadt Karlsruhe und ihrer Umgebung*. Karlsruhe: Gottlieb Braun. <<https://digital.blb-karlsruhe.de/id/2950554>> (10/2022).
- Hebel, Johann P. 2019. *Gesammelte Werke. Kommentierte Lese- und Studienausgabe in 6 Bänden*, herausgegeben von Jan Knopf, Franz Littmann, und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Göttingen: Wallenstein Verlag.
- . 1846 [1811]. *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*. Stuttgart-Tübingen: Cotta.
- . 1853 [1847]. *Werke. Ausgabe in drei Bänden*. Karlsruhe: Chr. Fr. Müller.
- . 1996. *Storie di Calendario*, cura e traduzione di Giuseppe Bevilacqua. Con testo a fronte. Venezia: Marsilio.
- Hegel, Georg W.F. 1840. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, herausgegeben von Eduard Gans. Berlin: Dunkler und Humblot.
- Heine, Heinrich. 1973 [1826]. "Reisebilder. Zweyter Theil. Ideen. Das Buch Le Grand". In *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 6, herausgegeben von Manfred Windfuhr, 169-222. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Helwig, Heide. 2010. *Johann Peter Hebel. Biographie*. München: Hanser.
- Herder, Johann G. 1797. *Briefe zu Beförderung der Humanität*. Bd. 10. Riga: Hartknoch.
- Hölderlin, Friedrich. 1989. *Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden*, herausgegeben von Detlev Lüders. Wiesbaden: AULA-Verlag.
- Honold, Alexander. 2013. *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basel: Schwabe Verlag.
- Holzhausen, Paul. 1912. *Die Deutschen in Russland 1812. Leben und Leiden auf der Moskauer Heerfahrt*. Berlin: Morawe & Scheffelt.
- Hug, Wolfgang. 2016. *Die Geschichte Badens*. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag.
- Kant, Immanuel. 1992 [1793]. *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*. In Id. *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, 49-96. Hamburg: Felix Meiner-Verlag 1795.
- Knopf, Jan. 1973. *Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des "Volkstümlichen" in den Kalendergeschichten Hebels und Brechts*. Stuttgart: Metzler.
- . 1983. *Die deutsche Kalendergeschichte. Ein Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1992. "Hebels politische Sendung". In Id. *Aufbruch und Entsagung: Vormärz 1815-1848 in Baden und Württemberg*, herausgegeben von Otto Borst, 281-96. Stuttgart: Theiss Verlag.
- . 1999. "Kalender". In *Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700-1800*, herausgegeben von Ernst Fischer, Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix, 121-36. München: Beck.
- Kühlmann, Wilhelm. 2009. *Facetten der Aufklärung in Baden. Johann Peter Hebel und die Karlsruher Lateinische Gesellschaft*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Jauß, Robert. 1982. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 351-359. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Littmann, Franz. 2010. "Der politische Hebel". In *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution*, herausgegeben von Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann, und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, 367-77. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- . 2008. *Johann Peter Hebel: Humanität und Lebensklugheit für jedermann*. Erfurt: Sutton Verlag.
- Minder, Robert. 1968. "Hebel der erasmische Geist, oder nützliche Anleitung zu seiner Lektüre". In *J.P. Hebel: Werke*. Bd 1, herausgegeben von Eberhard Meckel, i-xliv. Frankfurt am Main: Insel.
- . 1964. "Hebel und Heimatkunst". In *Über Johann Peter Hebel*, herausgegeben von Theodor Heuss, Carl J. Burckhardt, Wilhelm Hausenstein et al., 65-90. Tübingen: Wunderlich.
- Mix, York-Gothart. 2005. *Der Kalender als Fibel des Alltagswissens*. Tübingen: Niemeyer.
- . 2001. "Mediale und narrative Interdependenz. Zur Raum- und Zeitsemantik in J.P. Hebels Kalendergeschichten". *TEXT+KRITIK* no. 15: 23-31.
- Monti, Vincenzo. 2011 [1806]. *La spada di Federico II*. Milano: Simplicissimus Book Farm.
- Öttinger, Klaus. 1990. *Ulm ist überall: Essays und Vorträge zu Johann Peter Hebel*. Konstanz: Universitätsverlag.

- Preece, Julian, and Robert Gillett. 2011. "Introduction". *Oxford German Studies*, "Remembering Johann Peter Hebel. Anniversary Essays", vol. 40, no. 1: 1-2.
- Richter, Jean P. 1843. *Anthologie aus den Werken Jean Paul. Kriegserklärung gegen den Krieg*. Hildburghausen-Amsterdam: Bibliographisches Institut.
- Robespierre, Maximilien. 1866. "'Sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention nationale dans l'administration intérieure de la république'. Convention, 5 février 1794". In Id. *Œuvres de Robespierre*, recueillies et annotées par Auguste Vermorel, 294-308. Paris: F. Cournol.
- Savoy, Bénédicte. 2010. *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*. München-Berlin-London-New York: Prestel.
- Schiller, Friedrich. 1838. *Sämtliche Werke. Wallensteins Tod*. Bd. 4. Stuttgart-Tübingen: Cotta.
- Schubel, Bärbel. 2002. *Johann Georg Jacobi in Freiburg und sein oberrheinischer Dichterkreis; 1784-1814*. Freiburg im Breisgau: Schriften der Universitätsbibliothek.
- Sebald, Winfried G. 2000 [1998]. "Es steht ein Komet am Himmel". In Id., *Logis in einem Landhaus*, 11-41. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2012. *Soggiorno in una casa di campagna*, traduzione di Ada Vigliani. Milano: Adelphi.
- Seibt, Gustav. 2008. *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*. München: Beck.
- von Wiese, Benno. 1971. *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Winkopp, Peter A. (Hrsg.). 1806. *Der Rheinische Bund*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Mohr.



Citation: A. Saraçgil, T. Maraucci (2022) Famiglia, nazione, stato. Conflitti generazionali nella narrativa turca degli anni 1950-80. *Lea* 11: pp. 183-198. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13974>.

Copyright: © 2022 A. Saraçgil, T. Maraucci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Famiglia, nazione, stato Conflitti generazionali nella narrativa turca degli anni 1950-80

Ayşe Saraçgil, Tina Maraucci
Università degli Studi di Firenze
(<ayse.saracgil@unifi.it>; <tina.maraucci@unifi.it>)

Abstract

This article, based on examples chosen among Turkish novels on youth protests of the period between 1950-80, intends to analyse the essential continuity with the imperial past of the power structure in the Turkish Republic. Its main aim is to highlight how patriarchal construction of the authority, both domestic and public, although challenged by continuous youth protests since the beginning of Ottoman modernization in the 1800's, continues to reign with its violent and despotic structure. As evidenced by the selected novels, in the absence of a real rebellion of the new generations aiming to “kill the father”, the youth involved in protest movements can be only represented in its essentially powerless condition of “eternal kids” never left free to grow up.

Keywords: Conflict, Family, Generation, Power, Turkish Novel

1. Gioventù e potere dall'impero alla nazione

In questo contributo scritto a quattro mani,¹ vorremmo analizzare esempi scelti da un corposo repertorio di romanzi turchi della contestazione, pubblicati negli anni della seconda fase repubblicana (1950-80), da autori in molti casi appartenenti alla prima generazione nata ed educata sotto l'egida del kemalismo. Un trentennio che fu da una parte il più denso di speranze di democratizzazione, dall'altra di violente delusioni, con tre colpi di stato militari e altrettanti riscritture costituzionali, e che si fece palcoscenico delle più estese e rissose contestazioni giovanili. Il fenomeno è stato studiato da molti punti di vista (Mardin 1977

¹ Il presente contributo è, nel suo insieme, frutto di una riflessione ed elaborazione comune. Il contributo maggiore di Ayşe Saraçgil ha riguardato i paragrafi 1, 3 e 5, mentre quello di Tina Maraucci è dato dai paragrafi 2, 4 e 6.

e 1988; Kabacalı 1992 e Neyzi 2001). Tuttavia, mediante un inedito ricorso alle fonti letterarie, vorremmo in questa sede introdurre un'ottica inerente la struttura del potere e le sue relazioni con la società, indagandole nella loro intrinseca continuità con il passato imperiale. È infatti interessante notare come nel corso della storia turco-ottomana, moderna e contemporanea, i movimenti giovanili di contestazione rappresentino una costante che, se attentamente esaminata in una prospettiva diacronica, presenta forti analogie sia per quanto riguarda le principali rivendicazioni espresse che per il posizionamento assunto rispetto al potere. Sorti a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in coincidenza con la modernizzazione dell'Impero ottomano, tali movimenti seppero farsi attori protagonisti del cambiamento, capaci di imporre agende culturali e politiche. Come un fiume carsico, scomparendo per brevi periodi per riapparire poi in altre vesti, essi accompagnarono l'impero al suo tramonto al termine della Prima Guerra Mondiale, continuando poi a svolgere un ruolo essenziale nella costruzione della Repubblica turca. Riflettere sulle caratteristiche più marcate di questo fenomeno crediamo sia di centrale importanza per comprendere il senso più intimo delle espressioni letterarie a cui le contestazioni degli anni tra il 1950 e il 1980 hanno dato vita. A tal fine abbiamo pertanto selezionato ed esaminato opere di autori che, oltre a rivestire un ruolo preminente nel panorama letterario del periodo in questione, si distinguono per la particolare rilevanza data ai temi della conflittualità generazionale e del rapporto tra stato, nazione e famiglia.

La modernizzazione ottomana era stata promossa nel 1839 dall'*ancien régime* con un decreto sultanale, il cosiddetto Editto di Gülhane o *Tanzimat Fermanı*, promulgato allo scopo di accomodare il capitalismo e contenerne l'impatto con il sistema patrimoniale e patriarcale dell'Impero, saldamente intrecciato con i principi di sovranità islamici. Malgrado l'intento conservatore, il risultante processo di riforme istituzionali provocò una serie di problemi che, oltre ad accompagnare l'Impero al suo tramonto, confluirono anche nel nazionalismo turco. Contrariamente alle intenzioni di conservare le tradizionali modalità di costruzione del potere e il suo funzionamento, le riforme introducevano nuove relazioni tra il potere imperiale e la società, fino al punto da comportare innovazioni nel modo di intendere la cultura e la comunicazione, e sollecitare i letterati ottomani a riflettere tanto sulle proprie risorse immaginarie e simboliche, quanto sulle funzioni sociali e politiche ad esse attribuite. Non a caso furono proprio tali riflessioni a stimolare la nascita del primo movimento di giovani che diede peraltro vita alla moderna narrativa in lingua turca. Significativamente le tematiche centrali di tale narrativa sarebbero state la famiglia, la sua costruzione e i rapporti tra i suoi membri. Entrambi, il movimento e la moderna narrativa, erano espressione di un sentito bisogno di emancipazione dei giovani dai meccanismi propri del sistema patriarcale, ossia dal controllo e dalla tutela degli anziani, possessori assoluti del potere nel privato come nel pubblico. I giovani avversavano tale potere oppressivo e rivendicavano il diritto di decidere dei propri destini come di partecipare attivamente alla gestione della cosa pubblica. Paradossalmente però le loro intenzioni non contemplarono mai, in nessun momento, la simbolica "uccisione del padre" né tentarono di rivendicare un diverso modo di costruire e gestire il potere, privato e pubblico (Parla 1990). Il loro obiettivo si limitava a sostituirsi ai padri per esercitarne anticipatamente l'autorità.

D'altronde la tradizione patriarcale e patrimoniale in cui si erano formati non aveva mai implicato una netta differenziazione del "privato" dal "pubblico"; il potere del Sultano combaciava perfettamente con quello, domestico, del padre (Saraçgil 2001, 11-15). Intesi come custodi e garanti del compimento della volontà divina espressa nel Libro, i padri erano investiti di un potere implacabile, autoritario, riflesso del dominio assoluto di Dio, di cui erano talmente

gelosi da essere propensi a commettere filicidio o provocare fratricidio.² Al fine di impedire tale estrema eventualità, il patto abramitico, il contratto fondante con Dio, benediceva e imponeva la permanente supervisione castrante del padre, simboleggiata dalla circoncisione. In tal modo l'integrità del potere del padre risultava garantita e protetta fino alla sua morte, promuovendo la competizione tra fratelli per ottenere il favore paterno ed ereditare il suo potere nei termini da lui dettati, senza modificarne la primordiale integrità (Somay 2014, 40-62).

La gioventù tardo-imperiale, tanto quella riformista dei Giovani Ottomani quanto quella nazionalista dei Giovani Turchi, non fu contraria all'autoritarismo paterno, anzi ne fu sedotta al punto da pretendere di appropriarsene chiedendo che esso si facesse moderno, progredito, in breve una guida sapiente. La rigidità del sistema di potere e la sua intrinseca, violenta struttura autoritaria, rendeva tuttavia impossibile un'intesa; nei fatti, le rivendicazioni giovanili tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento soffrirono di continue interruzioni per mano di sultani dispotici. A preparare le condizioni per una forte radicalizzazione dei Giovani Turchi, che avrebbero instaurato un governo centralizzato e autoritario, furono le condizioni belliche in cui l'Impero si ritrovò a partire dagli anni '10 del Novecento. Sarebbero stati i principali leader di questo ultimo movimento di giovani ufficiali a portare l'Impero a combattere la Grande Guerra accanto all'alleato tedesco e, dopo la sconfitta, a concepire, sotto la leadership di Mustafa Kemal (1881-1938), la sua trasformazione in uno stato-nazione indipendente nei territori tracio-anatolici (Zürcher 2003, 93-205).

Proclamata grazie ai successi militari e diplomatici di un pugno di giovani combattenti, seppur privo di una base sociale capace di garantirne la piena realizzazione e continuità, la Repubblica turca, tutelata dal forte potere impersonato da Mustafa Kemal, fu governata fino al secondo dopoguerra dal Partito Repubblicano del Popolo, fondato da lui stesso nel 1923. Nell'impostazione del potere e nelle azioni per il suo consolidamento, Mustafa Kemal rivelò una straordinaria conoscenza dei principi patriarcali che regolavano la costruzione e il funzionamento del potere nel contesto in cui si trovava a operare. Sin dall'inizio impostò stato e famiglia in forte corrispondenza, e si assicurò il ruolo di "padre della nazione". Già nel 1927 nel celebre *Nutuk* (Discorso) in cui narrava la guerra d'Indipendenza (1919-22), alle fondamenta della Repubblica, aveva attribuito la nascita della nazione turca alla propria personale abilità (Adak 2003, 514-18). Più tardi, nel 1934, il Parlamento, riconoscendogli tale merito, gli avrebbe conferito il cognome Atatürk, il "padre dei turchi", individuandolo come il patriarca, il detentore indiscutibile del potere. I suoi desideri erano legge e il regime, per quanto contenesse divergenti tendenze politico-ideologiche, si assimilava a lui, condottiero unico, artefice esclusivo delle relazioni tra il potere e la società. Sotto la sua guida la cosmopolita identità ottomana e la sua struttura socioculturale fondate sull'Islam divennero l'"altro" della Repubblica, attribuendo al regime la missione di risvegliare il carattere nazionale dei turchi, assopito e represso nell'universalismo imperiale, onde fare riemergere la sua innata tensione al progresso. L'obiettivo era di creare una nuova realtà laica e moderna, pronta ad integrarsi con la civiltà occidentale. La radicale rottura con il passato doveva essere accompagnata da una consapevole attività volta a modellare, trasformare e ricostruire la nuova società, ad architettarne gli spazi e gli edifici, a creare una vita quotidiana pienamente rinnovata (Mardin 1988).

² Come espressamente ordina la Legge costituyente dell'Impero ottomano, il *Kanunname* di Mehmed II (XV sec.), alla salita sul trono di un nuovo sultano deve corrispondere l'uccisione di tutti i principi salvo uno. Modificato nel corso dei secoli nell'attiva sorveglianza dei principi all'interno dei loro appartamenti, detti *kafes* ("gabbia") nella Corte, il principio non perdetta l'efficacia nell'esprimere la necessità del padre di tenere i figli sotto costante paura di castrazione/assassinio per garantire il proprio potere e l'incolumità (Somay 2014, 54-57).

Il “padre dei turchi” volle siglare un patto di complicità e di fedeltà con i suoi figli: nelle ultime righe del suddetto Discorso fondante del 1927, affermò che la protagonista del progresso della nazione doveva essere la Gioventù Turca (Atatürk 2015, 666). Si riferiva solo a quei figli della Repubblica nati nelle principali città, in particolare Ankara, quali rappresentanti degli ideali del nuovo regime. È a questa gioventù, istruita e forgiata ai suoi modelli e valori, che il “padre della nazione” assegnava il compito di preservare e proteggere il suo immutabile ed eterno dono. Concepita come un corpo organico, la nazione era così intesa come una grande famiglia, senza interessi conflittuali al suo interno ma unita sotto la guida dello Stato incarnato dal “padre” e dai quadri illuminati per realizzare il proprio progresso e trasmettere la civiltà moderna nei territori arretrati dell’Anatolia (Parla e Davison 2004). Quest’ultima con la sua vasta popolazione musulmana era vista come l’“altro” da civilizzare, il vero oggetto degli obiettivi trasformativi dello Stato laico. Mustafa Kemal concepiva la nascita della nazione-famiglia come opera esclusiva del padre, senza riconoscere concorso materno; fondava il potere su un patto tra i padri illuminati, di origine urbana, mentre alle madri non riconosceva nessuno spazio autonomo di partecipazione alla costruzione della nazione (Saraçgil 1997, 40-51). Pur concedendo alle giovani ragazze la possibilità di coltivare i propri sogni sotto costante tutela paterna, solo ai giovani maschi veniva permesso l’attivismo politico onde rispecchiasse assoluta fedeltà ed eterna coerenza con i principi da lui stabiliti. Tali principi, che erano stati declinati nel 1927 come repubblicanesimo, populismo, laicismo e nazionalismo e a cui nel 1931 furono aggiunti stalinismo e rivoluzionarismo, pur nella loro intrinseca ambiguità semantica, costituivano un programma di edificazione nazionale elitista e paternalista, concepito e attuato dall’alto (Ahmad 1993, 52-71).

2. I movimenti giovanili tra il 1950 e il 1960: sogni e aspirazioni di una generazione di figli benemeriti della Repubblica

Il secondo dopoguerra creò le condizioni per la Turchia di firmare insieme ai paesi Alleati la Carta delle Nazioni Unite, di usufruire degli aiuti del Piano Marshall e partecipare, militarmente, allo schieramento occidentale della scacchiera internazionale. Tale esito, dovuto alla posizione geopolitica del paese, avrebbe aperto la strada alla democrazia attraverso il passaggio al regime multipartitico. Esclusa per comma costituzionale la possibilità di esprimere politicamente i conflitti di classe, la nascente opposizione al Partito Repubblicano del Popolo si concentrò su proposte che vertevano sulla necessaria rappresentanza delle zone rurali, trattate dai kemalisti come “altro da civilizzare” e, di conseguenza, su un relativo ammorbidimento del laicismo. Le prime contestazioni giovanili della storia repubblicana ebbero origine negli anni ’50 sotto il governo del neonato Partito Democratico. Contestazioni essenzialmente intellettuali, erano annidate tra gli scrittori, giornalisti e studenti universitari, in breve tra la moderna gioventù kemalista urbana, che si opponeva alle politiche messe in atto dal nuovo governo guidato da Adnan Menderes (1899-1961) e percepite come autoritarie e populiste. Le critiche riguardavano le azioni che tendenzialmente minavano le fondamenta dell’impostazione kemalista: l’introduzione delle pratiche economiche liberali al posto dello stalinismo e dello sviluppo pianificato, nonché l’ammorbidimento dei rigidi principi laici. Tale opposizione sin dall’inizio trovò piena espressione letteraria in numerosi romanzi, nei quali i protagonisti, preoccupati delle sorti della Repubblica, sostenevano con convinzione la necessità di un intervento dei militari, indicati da Atatürk come i guardiani del regime, in particolare del laicismo. Le forze armate, quindi, apparivano come i complici dei giovani idealisti, la leva autorevole capace di imporre la propria volontà sui traditori della repubblica kemalista.

Uno dei più eminenti letterati del periodo, Attila İlhan (1925-2005), in *Kurtlar Sofrası*, romanzo in due volumi, scritto tra il 1954 e 1961 e pubblicato nel 1963, avrebbe raccontato tale clima con evidente apprensione. Nei capitoli iniziali İlhan, attraverso lunghe descrizioni della quotidianità urbana, dominata da sottoculture di indecenza e immoralità, da luoghi di divertimento lascivi e da una vita economica caratterizzata da diffusa corruzione e spietato sfruttamento, restituisce al lettore un quadro critico della grave degenerazione morale e socio-culturale, a cui il governo del Partito Democratico aveva portato il paese, trasformandolo, come si evince dalla metafora espressa dal titolo dell'opera, in una "mensa di lupi". Il romanzo introduce poi le forze sane, dotate dello spirito repubblicano, tra le quali il protagonista, Mahmut Ersoy, un giornalista di *Birlik* (L'Unità), quotidiano edito da un ex-combattente della guerra d'Indipendenza e vero patriota. Così, sin dalle prime pagine, l'autore espone la propria tesi secondo cui l'unico modo per combattere il quadro di traviamiento inizialmente descritto sia quello di riassumere lo spirito fondante della Repubblica, tornare cioè all'originario impeto rivoluzionario-nazionalista che aveva permesso di liberare il paese dall'accerchiamento delle forze imperialiste. Mahmut è innamorato di Ümit, figlia di un ricco e potente imprenditore edile, una giovane raffinata che ha compiuto i suoi studi a Parigi. Prima di partire per un'inchiesta che coinvolge gli affari sporchi del padre della ragazza, Mahmut realizza con disappunto la grande distanza culturale e ideale che lo separa da lei. Tuttavia, l'uccisione del giornalista per mano di sicari assoldati dallo stesso imprenditore, modificherà la giovane profondamente: avendo compreso il ruolo nel delitto del proprio padre, scoperto le sue modalità di gestire gli affari, e, soprattutto, spinta dal ricordo delle parole del fidanzato, "Memleket bir kurtlar sofrasına dönmüş ise isyan haklı" (İlhan 1963, 683),³ Ümit si assumerà il compito di fare chiarezza e portare a compimento la missione dell'ex fidanzato. Abbandonerà perciò la casa paterna per sistemarsi nella pensione in cui viveva Mahmut e grazie alla sua guida morale – l'autore continua a farlo parlare non solo permettendogli di trasmettere i ricordi del padre soldato e altri pensieri, ma addirittura di intervenire nelle conversazioni tra i protagonisti in vita – si mette in contatto con l'editore del giornale, fino a riuscire a fare arrestare il genitore in procinto di lasciare il paese con un passaporto falso.

Se Attila İlhan fa un generico riferimento allo spirito fondante la Repubblica, l'importante scrittore del movimento contestatore degli anni '60, Samim Kocagöz (1916-93) in *İzmir'in İçinde* (All'interno di İzmir) pubblicato nel 1973, si appella esplicitamente all'intervento "liberatore" delle forze armate, viste come redentori certi. Nella convinzione del movimento, constatata la situazione di degenerazione generata da forze estranee allo spirito kemalista, i giovani, gli intellettuali e le forze armate, un insieme a cui il "padre" aveva consegnato i destini della nazione-famiglia, dovevano reagire uniti per proteggere il paese. I valori militari di disciplina e fredda razionalità sembrano in tale percezione essere indispensabili elementi di garanzia per la riuscita degli intenti riformatori (Kocagöz 1973, 28). Così il movimento giovanile cercava una tutela affidabile, dimostrando in modo chiaro la sua natura conservatrice, a difesa dei valori e dell'autoritarismo dei padri. Sono rappresentative le parole di uno dei protagonisti, Emre, figlio di una famiglia di militari il quale, dopo aver affermato che il genitore raramente da uno schiaffo, ma quando lo fa ha senza dubbio le sue buone ragioni, continua dicendo: "Babam, hiç kızmamış gibi, Adnan Menderes'i kulağından tutar, oturduğu koltuktan atıverir" (101).⁴

³ Trad.: Se il paese si è trasformato in una mensa di lupi ribellarsi è diritto. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

⁴ Trad.: Mio padre, come se niente fosse, prenderebbe Menderes per un orecchio e lo scaraventerebbe a terra dalla poltrona su cui è seduto.

I giovani, intellettuali ed esponenti dell'esercito, sembravano nutrire una comune diffidenza verso i politici civili, considerandoli uomini deboli, mossi da insaziabili appetiti personali e quindi facilmente corruttibili. Per contro, l'affidabilità dei militari derivava dal loro disinteresse negli affari economici, il che li rendeva naturalmente dediti a proteggere solo gli interessi collettivi della nazione e della Repubblica. Nel romanzo, un colonello ormai in pensione si riferisce a tale funzione storicamente svolta dalle forze armate così:

Ordu, bırakalım savaş görevini, memleket yönetiminde, yönetim bir çıkmaza girdiğinde [...] ulusuna karşı görevini yapmıştır... Yapmıştır ya... Mustafa Kemal bir yana, çıkmaza el koyduktan sonra, siviller, sivilleşen askerler, bir türlü çıkar yolu doğru dürüst bulamamıştır. (139)⁵

Le contestazioni degli anni '50 effettivamente produssero il risultato sperato: spinto prevalentemente da giovani ufficiali, l'esercito entrò in azione nel 1960 deponendo l'allora Presidente della Repubblica Celal Bayar (1883-1986) e destinando a un lungo processo dall'esito nefasto; Menderes e altri due importanti leader del Partito. Durante l'interruzione imposta alla vita democratica, una nuova Costituzione fu scritta, con decisivo contributo dei componenti del movimento di contestazione e approvata tramite referendum popolare per entrare in vigore nel 1961 (Ahmad 1977, 185-91; Zürcher 2003, 241-44). La genesi della Costituzione era violenta e autoritaria, rendeva istituzionale la tutela militare della vita politica e tuttavia, esibiva una vena liberale e libertaria. Ripristinava il laicismo e l'economia pianificata, ma rendeva altresì possibile la nascita e l'organizzazione delle istituzioni democratiche di una società civile, permettendo la difesa degli interessi di categorie quali operai, studenti e insegnanti. I giovani contestatori degli anni '50 furono percepiti ed effettivamente avevano agito da "veri figli di Atatürk" seguendo il suo lascito testamentale. Tale gioventù "benemerita", che aveva posto un freno alle politiche corrotte e lesive del laicismo, messe in atto dal governo democratico onde ottenere il consenso elettorale delle masse anatoliche, si sentiva ormai un elemento indispensabile ad assicurare il corretto sviluppo della vita politico-economica turca (Mardin 1977).

Mentre i maschi avevano potuto rispondere con successo alla loro missione di preservare la Repubblica, le ragazze, che grazie alla benevolenza paterna ormai frequentavano le università, cominciavano a percepire barriere e interdizioni che rendevano limitata la loro cittadinanza, sia in famiglia che fuori. Emblematico da questo punto di vista è il romanzo di Leyla Erbil (1931-2013) *Tuhaf bir Kadın* (Una donna strana, 1971). L'opera ripercorre, in un'ottica prettamente femminile e libertaria, la parabola evolutiva del movimento universitario degli anni '50-'60 attraverso il percorso formativo della giovane Nermin, personaggio dai tratti spiccatamente autobiografici. Nella prima parte del romanzo, intitolata *Kız* (la ragazza ma anche la figlia), l'autrice denuncia i condizionamenti e le pressioni che la protagonista è costretta a subire sia all'interno della famiglia che nell'ambito sociale. Limiti sociali e al contempo familiari che, perseguendo una comune strategia conservatrice e una funzione contenitiva, vogliono le donne omologate al ruolo tradizionale di mogli e madri modello, anche qualora esercitino una professione intellettuale. Così la giovane protagonista si vede costantemente negata la possibilità di interpretare liberamente la propria vita e soggettività femminile. Nermin è figlia di una famiglia emigrata dalla regione del Mar Nero che conduce a Istanbul una vita di relativo benessere, tanto da permettere alla giovane un'istruzione superiore. Negli studi della ragazza la famiglia proietta

⁵ Trad.: L'esercito, oltre al suo dovere di difesa, [...] ogni volta che il governo del paese si è trovato in un vicolo cieco, ha saputo fare il proprio dovere verso la nazione... L'ha fatto però... Dopo avere risolto la crisi, i civili, o anche i militari imborghesiti, a eccezione di Mustafa Kemal, hanno subito distrutto l'opera.

infatti le proprie aspettative di ascesa sociale, magari facendole contrarre un buon matrimonio. Il padre marinaio, mancando da casa per lunghi mesi, non può che affermare la sua autorità a distanza, limitandosi a imporre la propria visione laico-kemalista alla famiglia, obbligando la moglie a togliere il velo e consentendo alla figlia di frequentare le scuole miste. La madre, costretta nei fatti a esercitare il controllo sulla figlia in nome del padre assente, si trasforma così in una figura dispotica che vessa la ragazza in tutti i modi, segregandola in casa e maltrattandola fisicamente, con la preoccupazione sovrana di proteggere la sua verginità per mantenere intatto l'onore e la rispettabilità della famiglia (Erbil 2017, 13-19). L'asfissiante autoritarismo della madre porta Nermin a mentire e a escogitare continui stratagemmi per ritagliarsi qualche margine di libertà. La giovane partecipa alla vivace vita universitaria degli anni '50, ma non può manifestare la ricchezza delle sue esperienze, deve viverle tutte nel segreto e nel costante timore di essere scoperta e punita. È attratta dalle discussioni che si svolgono in una *meyhane*, luogo di ritrovo maschile per definizione perché dedicato al consumo di bevande alcoliche, tanto da cominciare a frequentarla assiduamente, nella presunta convinzione di poter prendere parte anche lei, quale aspirante letterata e poetessa, ai dibattiti e ai circoli intellettuali che animano il locale. Spronata dall'amica e confidente Meral, decide così un giorno di far leggere alcune delle poesie che segretamente compone sin dalla prima adolescenza, ad uno dei membri di tali circoli. Identificato semplicemente come *O* (Lui), l'uomo, la cui personalità non viene mai svelata, ma che l'autrice-protagonista evidentemente riconosce, anche in virtù della sua età, come una figura particolarmente autorevole nel panorama politico-intellettuale del periodo, accetta, seppure con benevolente supponenza, di ascoltare i componimenti declamati della giovane. Giunta al termine della lettura, più volte interrotta dai sarcastici commenti del suo auditore, Nermin si sente infine replicare: "Ellerine sağlık pek güzel yazmışsın ama şaire olabilmek için daha çok küçüksün. Bunları birkaç ay beklet yeniden oku bakalım. Ben sana kitap getireceğim yarın [...] onları da oku" (15).⁶

La paternalistica condiscendenza degli uomini appartenenti alla generazione precedente non è il solo motivo di frustrazione ed emarginazione per Nermin; a essa si aggiungono infatti lo scherno, le umiliazioni e la violenza verbale di quanti sono suoi coetanei o poco più grandi di lei, ma che con le loro continue insinuazioni e illazioni sessuali le ricordano costantemente i limiti del suo essere doppiamente subalterna, in quanto giovane e donna. A seguito di uno scontro particolarmente acceso avuto con alcuni di questi avventori, Nermin si rivolge all'amica Meral traendo un amaro bilancio. Nelle parole della giovane, non sorprende come la visione portata avanti anche dalla compagine maschile istruita e illuminata della sua generazione, quei presunti "figli benamati", eredi designati della prassi avanguardista repubblicana, venga in definitiva assimilata a quella che già legittimava il potere dei loro "padri" imperiali:

Onlar bizi kabul etmek istemiyor. Onlar aralarında görmek istemiyorlar Türk kadını, bakma öyle her birinin Atatürk devrimcisiyim diye aslan kesildiğine, kendileriyle eşit olmamızı bizim de salt sanat konuşmak için, sanatçı dostlar edinmek için oralara girip çıkmamızı yediremiyorlar erkekliklerine, zora gelince çıkarıp bilmem nerelerini göstermeleri bundan. Osmanlı bunlar, daha Osmanlı, Osmanlı'dan da beter... (63)⁷

⁶ Trad.: Complimenti, hai scritto davvero molto bene, ma per poter essere una poetessa sei ancora troppo piccola. Aspetta qualche mese, rileggile e poi vediamo. Domani ti porterò dei libri [...] Leggi anche quelli.

⁷ Trad.: Non vogliono accettarci. Non vogliono vedere la donna turca tra di loro, non badare al fatto che si atteggiino tutti a rivoluzionari kemalisti, non riescono a far mandar giù alla loro mascolinità che siamo uguali a loro, che anche noi possiamo entrare e uscire nei posti solo per parlare di arte, per fare amicizia con gli artisti, è per questo che quando si vedono costretti, cominciano a tirarlo fuori e a farcelo vedere. Questi sono sempre ottomani, sono rimasti ottomani, sono anche peggio degli ottomani...

Resistendo strenuamente a tutto e a tutti, Nermin imparerà a conoscere i classici della letteratura russa, nonché i testi fondamentali del marxismo, diventandone lettrice appassionata. Il suo bisogno di riconoscimento e inclusione la spingerà a offrirsi di fare da emissaria per i militanti incarcerati del Partito comunista turco clandestino, sebbene anche i suoi compagni di lotta si guarderanno bene dal metterla a conoscenza tanto delle loro attività, quanto del contenuto dei messaggi in codice che trasmette. Pedinata dalla polizia, viene chiamata a rispondere del suo coinvolgimento nel movimento rivoluzionario; nel corso dell'interrogatorio viene offesa e pesantemente malmenata arrivando addirittura a pensare di essere sul punto di subire violenza sessuale. Significativamente però le preoccupazioni e le paure della giovane, che anche in questo caso patisce tutto senza battere ciglio né tradire i compagni, più che a se stessa e all'orrore dello stupro, sono rivolti all'eventuale reazione che la madre avrebbe avuto di fronte alla perdita dell'onore e dell'integrità sessuale della figlia (29-30).

Nell'ultima parte del libro, intitolata *Kadın* (La donna), dove ritroviamo Nermin ormai quarantenne, emerge con dolorosa chiarezza quanto le pressioni culturali e identitarie subite in famiglia e altrove fossero incise in lei. La donna decide di trasferirsi in un quartiere popolare con l'intenzione di rappresentare un modello alternativo di vita e di femminilità alle classi subalterne, ma i segni indelebili dei condizionamenti trasmessile la portano alla delusione più cocente della sua esistenza: la popolazione del quartiere in cui voleva integrarsi come un modello vincente, con il suo pianoforte e la sua ricca socialità, la respinge con tutta la sua forza. La conclusione amara per la protagonista è quella di realizzare la distanza tra chi come lei è cresciuta nell'ambiente urbano e le classi subalterne in gran parte di provenienza rurale; le vite che conducono si fondano su valori e desideri diversi. In tale contesto il suo desiderio di portare in seno al popolo l'esempio di vita progredita e moderna con cui aveva modellato la sua esistenza risulta irricevibile. La soluzione per lei, nel contesto storico gonfio di speranze di trasformazione sociale in cui Erbil scrive il suo romanzo, è quella di spogliarsi totalmente dai segni della sua urbanità e benessere per ritornare in mezzo al popolo come una del popolo.

3. I movimenti giovanili degli anni '60 e '70 tra contestazione e ribellione

Nella seconda metà degli anni '60, e in particolare nella prima metà dei '70, gli effetti del Piano Marshall e delle nuove politiche di industrializzazione avevano prodotto profondi cambiamenti nella vita delle grandi città. L'aumento della produzione industriale e la diffusione dei servizi cominciavano ad attirare una crescente migrazione dall'Anatolia, mettendo a stretto contatto, per la prima volta dalla fondazione della Repubblica, la borghesia kemalista con il suo "altro" subalterno. Il piccolo esercito di operai emerso durante tale evoluzione, giovandosi della possibilità di organizzarsi offerta dalla nuova costituzione, diede vita ad un energico movimento sindacale le cui rivendicazioni resero visibili molte contraddizioni insite nel credo repubblicano della "nazione senza classi". La nascita nel 1961, su iniziativa di alcuni sindacalisti del *Türkiye İşçi Partisi* (Partito operaio turco, d'ora in poi TİP) portò sull'arena politica le rivendicazioni salariali e di giustizia sociale. La crescita esponenziale del numero di studenti universitari, che ormai in quegli anni includevano anche giovani di provenienza rurale, nonché l'esperienza delle contestazioni del decennio precedente, diedero linfa vitale al partito che nelle elezioni del 1965 ottenne un inatteso successo portando in Parlamento ben 14 rappresentanti (Ünsal 2002). Il nuovo contesto politico-culturale stimolava la circolazione dei classici del marxismo in traduzione, nutrendo di retorica socialista la dimensione antimperialista del nazionalismo di primissima epoca repubblicana (273-86). Ambienti universitari e circoli intellettuali cominciarono a reinterpretare la missione loro assegnata da Atatürk nel segno del socialismo, rileggendo i principi repubblicani di laicismo, populismo e rivoluzionarismo nella stessa ottica.

Era un periodo, quello della fine degli anni '60, che vedeva in tutto il mondo libero l'esplosione della contestazione studentesca; tuttavia, seppure le dimensioni e la diffusione del fenomeno avessero notevole consonanza con la situazione degli altri paesi, le rivendicazioni dei giovani in Turchia mantenevano caratteristiche peculiari. Il movimento turco non aveva una dimensione antiautoritaria e libertaria, e, significativamente, sottolineava la propria continuità con il kemalismo. D'altra parte, seguendo il solco tracciato dai suoi consimili nel Terzo Mondo, andava incontro ad un crescente processo di radicalizzazione. La *Fikir Kulüpleri Federasyonu* (Federazione dei Circoli del Pensiero), una vasta rete di circoli fondata nel 1961 e collegata al TİP, cominciò a elaborare una cultura e una strategia politica raccogliendo e organizzando di fatto un nuovo movimento di contestazione, questa volta con molte sfumature antisistema. I giovani cominciarono a sentire la necessità di unire le proprie forze con la classe operaia e le sue organizzazioni, considerate come i naturali leader della trasformazione socialista (Zürcher 2003, 267-68). Per la prima volta, le *élites* istruite delle grandi città cominciarono in tal contesto a provare un confuso senso di inferiorità rispetto ai giovani operai delle fabbriche, attivi nel movimento. Questi ultimi divennero figure ingigantite, rappresentative di tutte le virtù, in particolare morali. Tale evoluzione coincideva con l'inasprimento dell'atteggiamento del potere nei confronti dei giovani universitari, non più visti come gioventù kemalista, bensì ribelli con tendenze antisistema (Mardin 1977). Il padre cominciava a guardare con un ghigno violento i figli che sembravano voler rompere il patto di assoluta obbedienza.

Nell'autunno 1969, la *Fikir Kulüpleri Federasyonu* mutò in *Devrimci Gençlik* (Gioventù rivoluzionaria) e, contro la linea moderata del TİP, cominciò a ipotizzare varie strategie di lotta armata (Aydinoğlu 2007, 243-50). Tali sviluppi avrebbero incendiato la violenza mettendo contro i giovani della destra radicale, organizzati in squadroni paramilitari ben addestrati (Landa 1974, 214-16; Poulton 1997, 158-63 e Feyzioğlu 2000, 49-71), a quelli di varie fazioni di sinistra rivoluzionaria, fino a portare la situazione a qualcosa di molto simile ad una guerra civile intragenerazionale (Harris 1985, 142-43 e Zürcher 2003, 270).

Il movimento giovanile nel suo insieme era destinato a diventare, nel corso di un decennio, sempre più dottrinario, articolato e diviso in molte fazioni. Sotto l'apparente condivisione di nazionalismo e antimperialismo spuntò presto una progressiva articolazione dei discorsi tra frange di giovani ultranazionalisti – per i quali il socialismo era il nemico assoluto – e di religiosi che si consideravano antagonisti sia dei socialisti che dei kemalisti, entrambi percepiti come “senza Dio” (Ahmad 1993, 139-42). Con il tempo il fronte socialista si sarebbe diviso tra chi riconosceva, indifferente alle dimensioni esigue della classe operaia turca, il protagonismo assoluto del proletariato, e chi, sulla base della preponderanza della popolazione rurale, sosteneva la necessità di muovere il movimento dalle zone urbane verso quelle rurali.

Se la stampa si riferiva ai componenti della gioventù rivoluzionaria con l'epiteto di *eşkiya* (bandito; Feyzioğlu 1998, 288), nei loro racconti autobiografici, essi continuavano invece a identificarsi con gli idealisti dei primi anni della Repubblica. Deniz Gezmiş, leader di una delle formazioni paramilitari della sinistra turca, processato e condannato a morte nel 1972, in una lettera indirizzata al padre, scritta in carcere nel 1971 e poi ripresa da un quotidiano, motivava la propria visione antimperialista e gli obiettivi del movimento a cui apparteneva, nell'ideale continuità tra la sua generazione e quella del genitore: “[...] Kemalist düşünceyle yetiştirdin beni... Küçükluğümden beri evde devamlı Kurtuluş Savaşı anılarıyla büyüdüm. Ve o zamandan beri yabancılardan nefret ettim. Baba, biz Türkiye'nin ikinci kurtuluş savaşçılarıyız” (Feyzioğlu 1998, 266).⁸

⁸ Trad.: “[...] mi hai formato con le idee kemaliste. Sin da bambino sono cresciuto ascoltando in casa le memorie della Guerra dell'Indipendenza. Da allora ho odiato gli stranieri. Babbo, noi siamo i combattenti della seconda Guerra d'Indipendenza della Turchia.

Parallelamente alle trasformazioni avvenute nel sistema produttivo, anche il potere aveva mutato segno; nella sua nuova composizione, i figli “beneamati” erano diventati coloro, come i giovani ultranazionalisti e quelli religiosi, che condividevano la comune preoccupazione del “pericolo rosso”, rappresentato dal movimento operaio nonché da quello di contestazione giovanile (Landau 1974, 215-16). Il 12 marzo 1971 un nuovo intervento militare venne a sbloccare la situazione in continua degenerazione: il regolare svolgimento della vita democratica fu interrotto per la seconda volta (Ahmad 1977, 204-05). L'intervento si esplicitò in un'azione inibitrice dei diritti civili emendando 44 articoli della Costituzione del 1961 riguardanti le libertà di organizzazione, di stampa e l'autonomia universitaria. Nei successivi tre anni la società nazionale fu assicurata alla tutela dei militari con la proclamazione della legge marziale in vigore in undici province, ivi compresi i principali centri urbani, la chiusura di tutte le organizzazioni politiche e sindacali riconducibili al movimento socialista, incluso il TİP, e la censura sulla stampa. Non mancarono una serie di atti repressivi rivolti esclusivamente al movimento socialista i cui membri furono sottoposti in tribunali speciali a processi sommari, arresti, tortura e detenzioni (Zürcher 2003, 271-73).

4. I “romanzi del 12 marzo”

L'intervento del 1971 provocò uno shock tale da dare vita ad una corposa produzione narrativa, fino ad arrivare a costituire un sottogenere, identificato dalla critica come *12 Mart romanları* (Romanzi del 12 marzo; Naci 1981, 403-11; Moran 1994, 11-48). Sebbene non mancheranno, ancora per tutti gli anni '80 e '90, esempi di opere che faranno esplicito riferimento agli eventi portanti del periodo, nella sua accezione comune l'espressione è passata a indicare soprattutto una tipologia specifica di romanzi, pubblicati tra il 1971 e il 1980 e caratterizzati, sia sul piano formale che dei contenuti, da una serie di connotati quasi canonici. Scritti da autori idealmente, e spesso realmente, attivi in politica, come Çetin Altan (1927-2015), Erdal Öz (1935-2006), Vedat Türkali (1919-2016), Füzün (1932-) e Sevgi Soysal (1936-76), tali romanzi sono legati alla prospettiva politica della gioventù socialista e rivoluzionaria. A spiegare la tecnica sostanzialmente realistica in essi impiegata, così come l'intimistica tensione rivolta all'indagine dei motivi della sconfitta del movimento, sta il fatto che molti di questi autori erano stati in prima persona vittime della repressione, detenuti in celle di isolamento e torturati (Belge 1998, 114-50 e Bertuccelli 2013, 151-62). Tra gli aspetti strutturali di più spiccata analogia vi è lo sviluppo dell'intreccio: nella quasi totalità di questi testi la narrazione prende le mosse a partire da un incipit comune[,] ossia l'irruzione, notte tempo, delle forze dell'ordine nell'abitazione privata dei giovani protagonisti, i quali vengono prelevati e condotti in commissariato dove in tutta evidenza saranno sottoposti a interrogatorio e tortura. Da qui il racconto procede fino a coprire l'intero lasso temporale occupato dallo stato di fermo dei militanti. Benché l'episodio che mette in moto la macchina narrativa sia collocato completamente nella dimensione pubblica, esso non manca di dar luogo a involuzioni introspettive, spesso innescate dallo stupore del protagonista rispetto agli eventi in cui è coinvolto. Il fermo in commissariato costituisce infatti uno stratagemma narrativo studiato allo scopo di produrre un effetto di sospensione e conseguente dilatazione della dimensione temporale del racconto. Il ricorso a tale incipit permette infatti all'autore di ricostruire, mediante analesi, la dimensione privata del protagonista, la sua precedente esperienza, a partire dagli anni dell'infanzia e adolescenza, fino ad analizzarne il contesto di provenienza, le dinamiche interne alla famiglia di origine e all'ambiente a essa circostante. L'aspetto vieppiù interessante, spesso rilevato anche dalla critica, è dato dal fatto che queste due linee, pur scandendo il corso e il ritmo della narrazione, non appaiono complementari l'una all'altra, bensì procedono parallele, come due scenari narrativi

separati che non entrano mai in contatto l'uno con l'altro (Naci 1981, 415-16). D'altra parte, queste lunghe incursioni nel passato dei protagonisti, non arrivano mai a fornire né le motivazioni del loro coinvolgimento politico né le imputazioni all'origine dell'arresto. In verità, approfondendo l'indagine testuale emerge chiaramente come tali digressioni offrano importanti chiavi di lettura, sia della natura contraddittoria del movimento che delle condizioni storico-sociali in cui esso è venuto formandosi. In primo luogo appare la tendenza comune dei militanti a considerare il proprio impegno politico come la conseguenza naturale delle responsabilità civili e sociali da loro attese. Nei resoconti autobiografici dei singoli protagonisti è possibile anche rintracciare importanti parallelismi tra i modelli di costruzione del potere pubblico e quello domestico che consentono di evidenziare, seppure di riflesso, le principali ambiguità con cui la stessa gioventù si pone in relazione con entrambe le concezioni di potere. Ciò che emerge, in definitiva, è l'incolmabile distanza tra i processi di formazione identitaria soggettiva e collettiva, la prima frutto dell'interazione tra specifiche dinamiche intrafamiliari e la seconda dettata invece dalla consapevole appartenenza a una moderna nazione. Nelle memorie familiari dei protagonisti dei romanzi del 12 Marzo regnano sovrane una distanza emotiva e una freddezza, spesso tradotte in violenze psico-fisiche gratuite ai danni dei bambini, apparentemente riconducibili a un implacabile bisogno dei padri, come delle madri, di ribadire costantemente il proprio dominio sui figli. Se esiste un parallelismo tra passato e presente, ossia tra l'infanzia e l'attuale contingenza storica del militante incarcerato, esso sembra strettamente pertinente all'avvertita necessità di serbare gelosamente l'autorità. Paradossalmente tale necessità di affermare la potestà sembra propria di entrambi i soggetti coinvolti, sia colui che la esercita che colui che la subisce. Perciò le dettagliate descrizioni degli interrogatori e delle torture a cui il giovane rivoluzionario è sottoposto in carcere, in stringente analogia con i traumi fisici e psicologici che ha subito in casa durante l'infanzia, finiscono per assumere un valore metaforico, quasi paradigmatico, dell'innegoziabile autoritarismo su cui si regge la relazione tra il potere-Stato (padre-madre) e i soggetti-cittadini (figli-bambini) e di cui ambedue le parti subiscono il fascino.

5. *Eterni figli di un'unica realtà oppressiva: la complicità di famiglia e Stato*

A tal proposito *Büyük Gözaltı* (Il lungo fermo), primo romanzo di Çetin Altan, pubblicato nel 1972, è particolarmente esemplare. L'autore, tra gli intellettuali più influenti del movimento socialista degli anni '60, ha subito circa 300 procedimenti in ragione dei suoi scritti, è stato incarcerato nel 1971 e liberato solo nel 1973 per gravi motivi di salute. Romanzo pioniere del genere del 12 Marzo, *Büyük Gözaltı*, si presenta al lettore come un'opera dalle forti tinte autobiografiche riguardanti tanto il contesto di formazione quanto l'esperienza di detenzione dell'autore. La sua particolarità è data dalla vivida e schietta narrazione di contenuti riguardanti in particolare la famiglia e la sessualità, i quali sono stati giudicati straordinariamente attinenti al vissuto e all'esperienza reale anche da critici di estrazione diversa dallo scrittore. Essi rivelano come il perdurante e persistente controllo esercitato dalla generazione precedente determini nelle formazioni delle coppie genitoriali una sostanziale difficoltà a dare vita a solidi e funzionali nuclei familiari, capaci di creare un contesto emotivo, di cura e sostegno adatto a crescere i figli. Nel romanzo di Altan, a popolare l'universo infantile del protagonista, sono

[...] evde gecelik entarisiyle dolaşan ve yüzü hiç gülmeyen ihtiyar bir babaanne ile saatlerce bir odaya kapanıp ikide birde onun elini ayağını *öpme*ye kalkan bir adamla, kendisine beklediği *önem* verilmediği için, kapıları *çarparak* dolaşan hırçın, genç bir kadın [...]. (Altan 1999, 55)⁹

⁹Trad.: [...] una nonna paterna che si aggirava in casa in camicia da notte e con un viso arcigno, un padre che

La nonna paterna, descritta come il fulcro attorno a cui ruota la vita familiare, è soprattutto l'oggetto su cui si concentrano tutte le attenzioni e l'affetto del padre che mentre assume sembianze infantili nella sua eccessiva reverenza alla madre, appare agli occhi del figlio, così come della moglie, lasciata da parte a soffrire di frustrazione e indifferenza, un uomo schivo e assente. Tale dinamica triangolare nelle sue ripercussioni sul bambino crea profonda incertezza rispetto al proprio oggetto d'amore. Nel tentativo di ricevere dalla coppia nonna-padre le cure e le premure di cui avverte la necessità, egli arriva a lasciar intendere loro di essere trascurato e addirittura picchiato dalla madre. La sensazione che le mancate risposte alle sue richieste d'affetto dipendessero dalla sua stessa inadeguatezza e incapacità di richiamarle lo nutrono di sensi di colpa. Così la sua crescita si tinge di un bisogno eternamente insoddisfatto di tenerezza e calore, al punto da non riuscire egli stesso, una volta adulto, a intrattenere una relazione sentimentale appagante con una donna così come a costruirsi una famiglia basata sul reciproco amore e solidarietà tra i coniugi.

Seppure finora indagato solo superficialmente dalla critica, il costante ricorso all'analisi finalizzato a ricostruire le dinamiche intrafamiliari durante l'infanzia, in particolare il rapporto del bambino e adolescente con il padre e la madre, è un tratto distintivo della narrativa socialista degli anni '70 che in quanto tale è degno di nota. La forte tensione in questa direzione rende la rappresentazione letteraria di uno dei periodi più complessi e dolorosi della storia turca contemporanea e di una fetta fondamentale della memoria collettiva della nazione, una proficua occasione di analisi dei processi di soggettivazione. Esaminati nella intrinseca difficoltà dei protagonisti di crescere ed emanciparsi, ossia nell'intima impossibilità di farsi adulto, affermandosi come soggetto autonomo, consapevole e responsabile, questi romanzi indicano uno dei fondamentali problemi della Repubblica. Un aspetto questo che rimanda, anche se in forma implicita, a una lettura critica delle condizioni specifiche in cui la famiglia moderna è stata concepita e formata nel contesto di modernità imperiale e repubblicana. L'ansia di preservare l'impostazione patriarcale del potere sulle donne e sui giovani sembra aver agito qui da ostacolo, impedendo alla coppia genitoriale di costituirsi sulla base di una sostanziale parità di ruoli nella definizione di comuni strategie familiari. Inoltre, anche se in un quadro di apparente autonomia determinato dalla separatezza spaziale dei due diversi nuclei, la costante supervisione degli anziani genitori continua a gravare, condizionando i comportamenti e le relazioni tra i giovani coniugi. Tale quadro consente di spiegare anche i motivi per i quali la giovane generazione ha sempre mostrato grande difficoltà a concepire la costruzione di una famiglia come la prospettiva condivisa della propria vita: invece di diventare a loro volta genitori-adulti, i giovani rimangono eternamente bambini, intrappolati nella loro subalterna, perché puerile, condizione di figli.

Si è detto come in *Büyük Gözaltı* le memorie familiari affiorino alla mente del giovane militante contestualmente al suo stato di fermo in commissariato, dove viene trattenuto, interrogato e torturato. Sin dagli esordi del romanzo, la sequenza cella-interrogatorio-tortura emerge infatti come il principale fattore scatenante la sua regressione, al contempo narrativa, emotiva e psicologica, all'infanzia. Così egli ricorda una delle tante punizioni impartitegli dal padre: "Beni o odaya kilitledi paşa baba. Hâlâ o odadayım. Çıkamadığım o oda. Çıkamadığım bu oda. Çıkamadığım odalar. Hepsi aynı oda..." (58).¹⁰ Il giovane non riesce a richiamare alla mente il motivo del castigo patito per mano paterna, così come non riesce a comprendere le ragioni per cui le forze punitive dello Stato lo abbiano rinchiuso in una cella da cui lo lasciano uscire solo per

se stava rinchiuso in una stanza per ore e si apprestava continuamente a baciarle le mani e i piedi e una donna giovane e inquieta, che vagava per casa sbattendo le porte perché non riceveva la considerazione che credeva le spettasse.

¹⁰ Trad.: Mi chiuse a chiave in una stanza il babbo generale. Sono ancora in quella stessa stanza, quella stanza da cui non potevo uscire, questa stanza da cui non posso uscire, le stanze da cui non posso uscire. Sono tutte la stessa stanza...

interrogarlo e torturarlo. Non gli viene comunicato un chiaro capo d'imputazione, sa solo che i suoi interrogatori vogliono fargli confessare un omicidio. Intimato dai suoi aguzzini a rispondere alle loro domande, il giovane si risolve infine a mentire, attuando lo stesso stratagemma vittimistico utilizzato da piccolo per ottenere la considerazione e l'affetto paterni. Pur sapendo di non avere commesso alcun crimine, nello stato di regressione infantile a cui la detenzione lo ha ricondotto, finisce col confessare di avere ucciso il padre e la madre, nonché altre figure che hanno popolato la sua esistenza, colpevoli ai suoi occhi di non averlo mai amato. In sintesi, seppur nelle mutate contingenze dettate dal diverso contesto, la strategia elaborata per conquistarsi la benevolenza dello Stato-padre resta sostanzialmente la medesima: far leva sulle sue mancanze emotive, sulla sua sostanziale immaturità e inconsapevolezza per giustificare gli sbagli e gli atti sconsiderati di cui viene ritenuto colpevole.

Ancor più significativo in proposito è il sottile parallelismo che Altan istituisce tra altre due esperienze altrettanto importanti nel formare il bambino-militante: la circoncisione e la tortura. L'arredo della cella, gli strumenti e le tecniche con cui il giovane viene seviziato lo inducono involontariamente a ricordare, in un gioco di continue sovrapposizioni, la camera della dimora paterna dove a suo tempo è stato circonciso (5 e 109). Un recente studio ha messo in evidenza come tale parallelismo sia funzionale a presentare entrambi gli eventi come un rito di passaggio: se la circoncisione segnava per il bambino l'ingresso nel mondo maschile quale primo passo verso la vita adulta, la tortura assumeva, nell'ottica del giovane socialista, il significato di una prova di innocenza, una sorta di ordalia, necessaria a dimostrare di essere un "vero" rivoluzionario (Günay-Erkol 2016, 45). Indubbiamente entrambi gli eventi costituiscono due momenti fondamentali nella formazione della mascolinità dell'autore-personaggio; tuttavia, ciò che ci preme qui sottolineare, è che se di eventi formativi si tratta, tanto la circoncisione quanto la tortura appaiono funzionali a garantire non già il passaggio alla piena maturità del soggetto maschile quanto piuttosto il suo permanere in uno stato di eterno infantilismo ottenuto mediante la sua reiterata castrazione. Non a caso nel ricordare il giorno della circoncisione, il protagonista, a cui Altan non sente peraltro la necessità di dare neppure un nome, appare smarrito e confuso, incerto sul significato da dare all'evento a cui il padre attribuisce evidentemente grande importanza ma che è anche motivo di derisione, soprattutto da parte delle domestiche di casa, che ironizzano sulla dimensione simbolica dell'intervento a cui di lì a poco sarebbe stato sottoposto (Altan 1999, 110).

6. Coppie militanti

Nel costruire le loro vite di coppia intorno agli obiettivi comuni della trasformazione socialista, i militanti della gioventù rivoluzionaria degli anni '60 e '70 intravedevano un'evidente continuità con la generazione precedente, nell'ideale unificante che aveva motivato la formazione delle loro famiglie di origine. Tuttavia, nella loro percezione, il credo repubblicano della "nazione senza classi" e la missione allora affidata ai loro giovani genitori di agire da avanguardie civilizzatrici nelle zone periferiche e arretrate del paese, aveva creato in ultima analisi delle personalità vuote, fittizie, totalmente prive di umanità, che avevano votato gli anni della loro giovinezza a portare a termine, nella più totale inconsapevolezza, il compito che era stato loro assegnato. In *47'liler* (La generazione del '47) di Füzün, romanzo pubblicato nel 1974, la protagonista Emine riflette, nella sua cella di detenzione, sulla propria infanzia e adolescenza trascorsa in una città dell'estremo Oriente anatolico dove i genitori lavorano come insegnanti (Füzün 1990, 40). L'assenza di prospettiva di classe a motivare la loro azione idealista, la spocchiosa supponenza di "missionari di civiltà" mostrata nei confronti delle famiglie e dei bambini poveri, è agli occhi

della giovane donna la maggiore dimostrazione del loro vuoto umano. Un vuoto che porta la giovane a equiparare la propria madre con l'aguzzino che la tortura; entrambi le appaiono come rappresentanti di un sistema che ha fatto loro interiorizzare un ruolo impositivo (50). L'analisi di Emine scaturisce dalla nuova lettura classista con cui il movimento reinterpreta il paradigma kemalista di "nazione-famiglia", traducendolo in una visione apparentemente nuova, più vera e genuina della nazione in cui veniva riconosciuta l'esistenza di strati egemoni che sfruttano e opprimono quelli subalterni. Tuttavia, malgrado l'apparente novità percepita dal movimento, l'impostazione di fondo non veniva modificata: i figli della generazione kemalista perseguivano il sentiero tracciato dai loro genitori fondando il proprio modello di coppia e di famiglia nella condivisione tra i coniugi di un impegno e di un progetto politico. In tal modo continuavano a interpretare la loro vita in funzione di un obiettivo esterno, di un orizzonte collettivo in cui cambiati i termini, non cambiava la sostanza. Emine, che prima di essere arrestata, si è legata a un militante operaio del movimento rivoluzionario, giustifica non solo la sua unione con l'uomo, ma anche l'indiscussa superiorità morale del giovane sulla base della sua estrazione proletaria (461).

La medesima cifra interpretativa veniva d'altronde adoperata anche in chiave introspettiva: parallelamente al resoconto delle torture e della detenzione, i protagonisti della narrativa socialista del periodo cominciavano a percepirsi essi stessi come dei piccoli borghesi, incapaci di mettere in discussione i propri stili di vita e dunque individualisti che hanno bisogno di educarsi alla cultura proletaria. Con la sua ammirazione nei confronti dei militanti proletari, in maggior parte provenienti dalle zone rurali e dunque da famiglie tradizionali, ancorate alle consuetudini patriarcali e con un'innata tendenza di controllo sulla sessualità femminile, il movimento finiva così paradossalmente per riproporre ordini domestici fortemente autoritari. Sevgi Soysal, una delle scrittrici più importanti e interessanti del periodo, fa una simile riflessione nel suo *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (Un pomeriggio a Yenişehir, 1973) dove Olcay, figlia di una famiglia dell'alta borghesia della capitale trova il senso ultimo della propria realizzazione personale nell'attività politica e, in particolare, nella relazione sentimentale che intrattiene con Ali, un giovane operaio, figlio di ex-contadini emigrati. La famiglia del compagno appare agli occhi della giovane come un vero nido d'amore in cui la madre, totalmente devota alla cura domestica, è descritta come fiera della prematura gelosia manifestata dal figlio ancora bambino, allorquando lei riceve le attenzioni di un giovane uomo, perché la interpreta come un segno di precoce virilità (Soysal 1977, 192-93). Ali apparirà agli occhi della protagonista come una vera alternativa alla fredda e vuota vita borghese che conduce, nonché una guida, pronto a condurla per mano verso un'esistenza pienamente rinnovata dal condiviso impegno politico. In nome di tale unione Olcay arriverà persino ad accettare che la questione dell'autonomia femminile vada affrontata solo dopo aver portato a termine la trasformazione socialista.

Se in *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* Soysal permette ai suoi protagonisti di costruire una coppia cementata dalla lotta rivoluzionaria, pronta a percorrere insieme e in amore la strada verso il socialismo, in *Şafak* (L'alba, 1975) l'autrice narra l'esperienza di esilio a Adana della giovane Oya. La donna, nel corso di una cena presto interrotta da una retata della polizia, entra in contatto con Mustafa, un insegnante di matematica nonché militante rivoluzionario, e la sua famiglia, anch'essa di umili origini e composta da immigrati dalle campagne anatoliche. Malgrado sia lei che il giovane siano sposati e con prole, nei loro resoconti le famiglie che hanno rispettivamente costruito trovano ben poco spazio. Persino i figli vengono quasi totalmente ignorati. L'attenzione di Oya è concentrata unicamente ad analizzare le prerogative rivoluzionarie sue e dei suoi compagni di detenzione, che la giovane passa attentamente allo scrutinio in un'ottica classista. Alla fine del romanzo, dopo essere stata finalmente rilasciata, camminerà verso l'alba

avendo realizzato i limiti e le contraddizioni derivanti dalla sua estrazione piccolo-borghese e pertanto decidendo di rinunciare all'attrazione che nutre nei confronti di Mustafa. La donna si allontana così non in direzione della sua casa e dei suoi figli, bensì verso un altro luogo, più luminoso, dove riprendere in mano la propria vita (Soysal 2012, 225-27).

Per concludere, l'ipotesi da noi formulata all'inizio di questo percorso, secondo cui vi è una fondamentale continuità tra impero e nazione nella persistenza dei rapporti patriarcali malgrado i tentativi di modernizzazione, tanto ottomana quanto turca, risulta confermata. Ciò che ne consegue è una manifesta impossibilità per i giovani, seppure altamente politicizzati e socialmente impegnati, di diventare adulti responsabili e autonomi. Da ciò deriva il paradossale bisogno di perpetuare l'autoritarismo sotteso all'esercizio del potere sia in seno alla famiglia che nello Stato. Dal corpus letterario esaminato, che viene a coincidere con un trentennio cruciale nella reinterpretazione della concezione di Stato-nazione elaborata negli anni fondativi della Repubblica kemalista, emerge un'insoluta dialettica tra potere e società civile. Tale dialettica conflittuale, tanto nella sua dimensione intergenerazionale quanto in quella intragenerazionale, rivela in ultima analisi una sostanziale incapacità nell'accettare ed elaborare il confronto tra parti opposte. L'autoritarismo congenito ai rapporti tra genitori-figli e istituzioni-cittadini, percepito come l'unico modo per tenere insieme la nazione e la famiglia, si traduce di fatto nell'impossibilità tanto di costruire famiglie o coppie funzionali quanto di evolvere, come membri di una moderna nazione, in cittadini autonomi e propositivi, condannando l'intero corpo sociale a un circolo vizioso che si ripete costantemente. Un circolo questo che, non a caso, verrà drasticamente interrotto solo a partire dal 1980, allorché le idee stesse di contestazione e partecipazione alla vita politica saranno scalzate dalle loro fondamenta attraverso le azioni culturali, simboliche e punitive di un nuovo colpo di Stato militare.

Riferimenti bibliografici

- Adak, Hülya. 2003. "National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's *Nutuk* and Halide Edib's *Memoirs* and *The Turkish Ordeal*". *South Atlantic Quarterly* vol. 102, no. 2-3: 509-27. doi: 10.1215/00382876-102-2-3-509.
- Altan, Çetin. 1999 [1972]. *Büyük Gözaltı* (Il lungo fermo). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Atatürk, Mustafa Kemal. 2015 [1927]. *Nutuk* (Discorso). Ankara: Kaynak.
- Ahmad, Feroz. 1977. *The Turkish Experiment in Democracy (1950-1975)*. London: Hurst.
- . 1993. *The Making of Modern Turkey*. London-New York: Routledge.
- Aydınöğlü, Ergun. 2007. *Türkiye Solu (1960-1980)* (La sinistra turca). İstanbul: Versus.
- Belge, Murat. 1998. *Edebiyat Üstüne Yazılar* (Scritti sulla letteratura). İstanbul: İletişim.
- Bertucelli, Fulvio. 2013. "La sinistra turca e il trauma della repressione: il 'romanzo del 12 marzo' ". *LEA. Lingue e culture d'Oriente e d'Occidente* vol. 2: 151-62. doi: 10.13128/LEA-1824-484x-13751.
- Erbil, Leyla. 2017 [1971]. *Tuhaf Bir Kadın* (Una donna strana). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Feyzioğlu, Turhan. 1998. *Bizim Deniz* (Il nostro Deniz). Ankara: Doruk Press.
- . 2000. *Fırtınalı Yıllarda Ülkücü Hareket* (Il movimento idealista negli anni della tempesta). İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Fürüzan, Yerdelen. 1990 [1974]. *47' liler* (La generazione del '47). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Günay-Erkol, Çimen. 2016. *Broken Masculinities: Solitude, Alienation, and Frustration in Turkish Literature after 1970*. Budapest-New York: Central European University Press.
- Harris, George S. 1985. *Turkey: Coping with Crisis*. Boulder: Westview Press.
- İlhan, Attila. 1963. *Kurtlar Sofrası* (La mensa dei lupi). İstanbul: Ataç Yayınları.
- Kabacalı, Alpay. 1992. *Youth Movements in Turkey*. İstanbul: Altın Books.
- Kocagöz, Samim. 1973. *İzmir'in İçinde* (All'interno di İzmir). İstanbul: Sinan Yayınları.
- Landau, Jacob M. 1974. *Radical Politics in Modern Turkey*. Leiden: E.J. Brill.

- Mardin, Şerif. 1977. "Youth and Violence in Turkey". *International Journal of Social Science* vol. 29, no. 2: 251-89.
- . 1988. "The Mobilization of Youth: Western and Eastern". In *Perspectives on Contemporary Youth*, edited by Janusz Kuczynski, S.N. Eisenstadt, Lotika Sarkar *et al.*, 235-48. Tokyo: The United Nations University.
- Moran, Berna. 1994. *Türk romanına eleştirel bir bakış III* (Uno sguardo critico al romanzo turco III), İstanbul: İletişim.
- Naci, Fethi. 1981. *Türki ye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (Il romanzo e il cambiamento sociale in Turchia). İstanbul: Gerçek.
- Neyzi, Leyla. 2001. "Object or Subject? The Paradox of 'Youth' in Turkey". *Autrepart* vol. 18, no. 2: 101-17.
- Parla, Jale. 1990. *Babalar ve Oğullar. Tanzimat romanının epistemolojik temelleri* (Padri e figli. Le basi epistemologiche del romanzo delle Tanzimat). İstanbul: İletişim.
- Parla, Taha and Andrew Davison. 2004. *Corporatist Ideology in Kemalist Turkey. Progress or Order?*. New York: Syracuse University Press.
- Poulton, Hugh. 1997. *Top Hat, Grey Wolf and Crescent: Turkish Nationalism and the Turkish Republic*. London: C. Hurst & Co.
- Saraçgil, Ayşe. 1997. "Un'emancipazione paterna: le donne turche e la modernizzazione". *Agenda* vol. 19: 40-51.
- 2001. *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*. Milano: Mondadori.
- Somay, Bülent. 2014. *The Psychopolitics of the Oriental Father: Between Omnipotence and Emasculation*. London-New York: Palgrave Macmillan.
- Soysal, Sevgi. 1977 [1973]. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (Un pomeriggio a Yenişehir). Ankara: Bilgi.
- 2012 [1975]. *Şafak* (L'alba). İstanbul: İletişim.
- Ünsal, Artun. 2002. *Umuttan Yalnızlığa Türkiye İşçi Partisi (1961-1971)* (Il Partito operaio turco). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Zürcher, Erik J. 2003 [1993]. *Turkey. A Modern History*. London-New York: I.B. Tauris.



Citation: E. Cecconi (2022) Striving for Reconciliation? An Analysis of Redressive Facework in North American Petitions to the King (1764-75). *Lea* 11: pp. 199-223. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13874>.

Copyright: © 2022 E. Cecconi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Striving for Reconciliation? An Analysis of Redressive Facework in North American Petitions to the King (1764-75)

Elisabetta Cecconi

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

Abstract

This paper analyses the mitigating strategies used in North American petitions to King George III in order to minimize the face threatening potential inherent in the colonists' requests for redress of their grievances. Drawing together models from speech-act, politeness and relational theories, the study aims at establishing the complex facework dynamics deriving from a clash of reality paradigms between the inhabitants of the colonies and the British government. Results reveal an ambiguous attitude on the part of petitioners who, while striving for reconciliation, venture into face attacks which ultimately reveal their contrasting views on the issue of the American dependence on Britain.

Keywords: North American Colonies, Petitions to the King, Reconciliation, Redressive Facework, Social Identities

Introduction

In the twelve years of Imperial Crisis from 1764 to 1776, North American colonists saw their constitutional rights and privileges undermined by Parliamentary Acts which imposed taxation without representation and envisaged both the constitution of jury-less admiralty courts and the presence of British troops in America to enforce compliance with imperial regulations. Although the Sugar Act (1764) and the Stamp Act (1765) – the first two taxes designed to raise revenue for the British – were repealed in 1766 as a result of the widespread protest in the provinces, the American Declaratory Act issued by Parliament in that same year confirmed the British government's right to levy taxes on the colonies, thus irreparably compromising the peaceful relationship between America and Britain. One year later, the Parliament's legislative power was actualized in a series of measures – known as the Townshend Acts (1767-68) – which were passed to tax British goods imported into North America.

The strenuous resistance conducted by the colonies led to rioting and disorder to the point that in 1770, as a result of a peak of tension which erupted in the Boston Massacre, Parliament repealed the Acts with the exception of the tax on tea. Confident in their birthright as English freemen, colonists carried on their protest, lamenting the disparaging treatment received from the mother-land. This aroused the resentment of the British government which retaliated with the passing of the Coercive Acts (1774) intended to punish colonists for their insubordination and to restore order in Massachusetts after the Boston Tea Party (Rakove 1998; Conway 2013).

Throughout these tumultuous years, the British subjects in America never lost their hope to have their constitutional rights acknowledged by the king with respect to Parliament's abuses. It was with this enduring trust in the king's Prerogative that they repeatedly ventured into petitioning George III to obtain redress of their grievances. The explosion of petitions in this period testifies to the strenuous effort of the colonists to find a peaceful resolution that would restore harmony with the parent-state and guarantee the wellbeing of the Empire. While the early petitions – accompanied by episodes of social turmoil – might be seen as partly successful given the repeal of several acts of Parliament (e.g., Sugar Act, Stamp Act, Townshend Acts), those appearing after 1770 did nothing but exacerbate the animosity between the colonies and the central government. Despite the petitioners' professed loyalty to the king and their denial of any desire for independence, their requests were met with indignation and hostility at Court. Not only did the king generally ignore their petitions but even the American agents in London were reluctant to show them to the monarch for fear of harming rather than benefitting the colonies' cause (Kaplan 1972; Shain 2014, 33). It is precisely this mismatch between the reconciliatory intentions of the colonists and the king's hostile reception that constitutes the starting point for my analysis of redressive facework. In particular, my aim is to examine the complex discursive balance that colonists tried hard to achieve between their need to enforce the king's compliance with their requests and their adherence to the high deferential norms required by the petitionary genre and dictated by the power imbalance between participants. Given the clash of reality paradigms between the colonies and the king, petitioners embarked on a tough diplomatic mission which demanded socio-pragmatic skills and good knowledge of petitionary discourse practice.¹

My analysis is based on a dataset of 15 petitions issued between 1764 and 1775 and is carried out by applying socio-pragmatic principles coming from speech act, politeness and relational theories re-adapted to letter-writing as a communicative act (Blum-Kulka and Olshtain 1984; Brown and Levinson 1987; Blum-Kulka and House 1989; Locher 2004; Locher and Watts 2005; Culpeper and Archer 2008; Culpeper 2011). Starting from the assumption that petitions, as a macro request move, entail a face threatening force, my focus is on the language of mitigation deployed in the text and its efficacy in downplaying potential face attacks. Throughout the analysis, I shall move back and forth between the colonists' goals and the king's possible construal/interpretation of their requests, always bearing in mind the tumultuous context of rioting and armed conflicts which accompanied the colonists' supplications. The results of the analysis suggest that colonists were responsible principally for incidental face attacks to the king, which were performed in spite of their offensive consequences, though not necessarily out of spite (Goffman 1967, 14). Even so, the conflicting perspectives between radical and moderate representatives in assemblies and congress complicated the picture, making petitions increasingly ambiguous in terms of the colonists' real goals: were they really striving to achieve

¹ "Reality paradigm" is a concept introduced by Archer in her analysis of facework in courtroom discourse. It is used to refer to "the systems of values and beliefs [...] by reference to which a person or a society comprehends the world" (Fowler 1991, 130 and Archer 2011, 13), in other words it acts as a truth-filter.

reconciliation or did the intransigence of their requests – presented as the *sine qua non* for a peaceful resolution – reveal an unspeakable desire for independence?

1. Dataset

My dataset consists of 15 petitions to the king written by American colonies both as individual and collective bodies from May 1764 to July 1775.² The database amounts to 19,525 words and covers the decade of intense taxation and repressive legislation in America which began with the introduction of the Sugar Act (1764) and the Stamp Act (1765), continued with the Townshend Acts (1767-1768) and peaked with the Coercive Acts (1774). The petitions in my dataset document the main requests moved by the colonies throughout the eleven years prior to the Declaration of Independence (1776) and show the leading role of the provinces of Virginia, New York and Massachusetts in presenting their “remonstrances” to the king. The table below gives the distribution of the 15 petitions in relation to the passing of the Acts.

PETITION TO THE KING	COLONY/IES	YEAR	ACTS OF PARLIAMENT
1	Pennsylvania	1764	Sugar Act
2	Rhode Island	1764	Sugar Act
3	Virginia	1764	Sugar Act
4	New York	1764	Sugar and Currency Acts ³
5	Massachusetts-Bay, Rhode Island, Providence Plantations, New Jersey, Pennsylvania, the Government of the Counties of New-Castle, Ken and Sussex, upon Delaware, Province of Maryland	1765	Stamp Act, Quartering Act ⁴

² There were many Petitions to the king written from 1764 to 1775. The fifteen texts collected are the result of a research of online collections and books and of the *British Newspaper Archive* since petitions were often copied from the London press and reported in British provincial newspapers and magazines (i.e., petition 9 published in *The Scots Magazine*, 1 September 1769, <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000545/17690901/009/0027>> [10/2022]). Petition 1 is available at the *Founders Online Archive* (<<https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-11-02-0050>> [10/2022]); petition 2 is available in the *Records of the Colony of Rhode Island and Providence Plantations in New England* (Bartlett 1861, 414-16); petitions 3, 4, 12 and 15 are contained in *The Declaration of Independence in Historical Context* (Shain 2014, 56-57, 35-42, 239-44 e 290-93); petition 5 is available on the *Evans Early American Imprint Collection* (<<https://quod.lib.umich.edu/e/evans/N08166.0001.001/1:1.18?rgn=div2;view=fulltext>> [10/2022]); petition 6 is reported in *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle* (1770, 169); petition 7 is contained in the Speeches of the Governors of Massachusetts from 1765 to 1775 (Bradford 1818, 121-23) while petition 8 and 11 can be found on the Colonial Society of Massachusetts website (<<https://www.colonialsociety.org/node/2942>> [10/2022], <<https://www.colonialsociety.org/node/3066>> [10/2022]); petition 10 is available on the *Online Rockefeller Library Collections* (<<https://research.colonialwilliamsburg.org/library/materials/manuscripts/view/index.cfm?id=MiscPMR>> [10/2022]); petition 13 is available on the *Northern Illinois University Digital Collection* (<<https://digital.lib.niu.edu/islandora/object/niu-amarch%3A79026>> [10/2022]); petition 14 is contained in *American Archives: Fourth Series* (1837, 1313-16).

³ With the Currency Act, Parliament assumed control of the colonial currency system. The act prohibited the use of any new bills and the reissue of existing currency.

⁴ The Quartering Act of 1765 required the colonies to house British soldiers in barracks provided by the colonies. The New York colonial assembly refused to comply.

6	Virginia	1766	Stamp Act repealed in March, Declaratory Act
7	Massachusetts-Bay	20 Jan. 1768	Townshend Acts
8	Massachusetts-Bay	7 July 1768	Townshend Acts
9	New York	1768	Townshend Acts, Suspending Act ⁵
10	Virginia	1769	
11	Massachusetts-Bay	1769	Townshend Acts repealed in 1770 except for the tax on tea
12	Grand American Continental Congress	1774	Coercive Acts
13	Jamaica	1774	Coercive Acts
14	New York	1775	Coercive Acts
15	Second Continental Congress (Olive Branch Petition)	1775	Coercive Acts

Table 1 – Distribution of petitions to the king in my database in relation to the passing of Acts of Parliament

2. Theoretical background and methodology

On account of the American petitioners' commitment to obtain redress for the preservation of peace, my analysis takes Brown and Levinson's politeness theory (1987) as point of departure. The two scholars base their view of politeness on Goffman's notion of face (1967), which is the public and institutional self-image that both interlocutors have and wish to maintain in interaction. They also suggest that face manifests itself in two dualistic wants: a positive face, which corresponds to "the desire to be ratified, understood, approved of, liked or admired" (Brown and Levinson 1987, 62) and a negative face, which is "the want of every 'competent adult member' that his [*sic*] actions be unimpeded by others" (*ibidem*). Brown and Levinson assume that both S (= speaker) and H (= hearer) have an interest in maintaining the interlocutor's face even when they commit face threatening acts (FTAs). Requests – which are the major speech act in the petitions to the king – fall within the category of FTA and as such they lend themselves to an analysis in terms of redressive facework activated by the colonists to mitigate the threat. Within their politeness framework, Brown and Levinson assess the weight of the FTAs and the resulting amount of redressive facework required on the basis of three major sociolinguistic variables: the social distance between participants (D), the relative power of H over S (P) and the absolute ranking of the imposition in the cultural context (R) (74).

⁵ The Suspending Act prohibited the New York Assembly from conducting any business until the colony complied with the financial requirements of the Quartering Act for the expense of the British troops stationed there.

In order to achieve a better understanding of the complex relational dynamics in petitioning the king, however, Brown and Levinson's model needs to be integrated with considerations on the context of discourse where participants assume, construct and negotiate their status and power in interaction. In this regard, the concept of relational work elaborated by Locher (2004) and Locher and Watts (2005) – with its emphasis on interpersonal relationships as dynamic constructs that emerge in situated contexts, relative to situated norms – is particularly useful since it allows us to account for forms of resistance to or deviations from the expected protocol. Watts's definition of power as a discursive construct is particularly relevant in this sense:

An individual *A* possesses power if s/he has the freedom of action to achieve the goals s/he has set her/himself, regardless of whether or not this involves the potential to impose *A*'s will on others to carry out actions that are in *A*'s interests. (Watts 1991, 60)

A speaker/writer can discursively construct his/her freedom of action (also called “power to”) by requesting/expecting the interlocutor to do something and the interlocutor, in his/her turn, can contest and resist the speaker/writer's constructed “power to”, especially, though not necessarily, if the interlocutor is the higher status participant. In such cases, as Locher argues (2004, 59), the use of politeness strategies on the part of the speaker/writer stems from a double desire: 1) to protect his/her own and the interlocutor's face and 2) to construct an identity that allows for a (temporary) exercise of power without endangering the social fabric. As we will see in the course of the analysis, colonists fail, despite their highly deferential language and conflict-mitigating strategies, to obtain the king's recognition of their “power to” and – consequently – to exercise “power over” him by influencing his decision.

In order to account for the mitigating strategies deployed by the colonists in their pleading, I borrow and re-adapt Archer's definition of request as a speech act in which “S wants [and expects] Z [= an action/event] to happen and hopes to get A to do it” (2006, 189) The speaker/writer can minimize the face-threat, for example, by activating choice on the scale of indirectness or by using a variety of mitigating devices to manipulate the degree of imposition. Blum-Kulka and Olshtain (1984, 204) draw a distinction between internal manipulation, which concerns the “head act” of the request (i.e., the minimal unit which can realise a request), and external manipulation which pertains to the context in which the sentence used for realizing the act is embedded. Regarding internal manipulation, Blum-Kulka and Olshtain (201-02) identify nine (in)directness strategy types for the actualization of the head act, which are grouped as follows:⁶

Direct (impositives), i.e., the most direct, explicit level, realized by requests syntactically marked as such:

1. Mood derivable (i.e., the grammatical mood of the verb in the utterance marks its illocutionary force as request: “Move your car”)
2. Performatives (i.e., the illocutionary force of the utterance is explicitly named by the speaker: “I'm asking you to move the car”)
3. Hedged performatives (i.e., utterances embedding the naming of the illocutionary force: “I would like to ask you to move your car”)

⁶The term “direct” in Blum-Kulka and Olshtain's work does not have the sense that Searle (1975) intended for it. “Directness” seems to refer to the explicitness with which the illocutionary point is signaled by the utterance and complex processes of conventionalization or standardization contribute to the explicitness (Culpeper and Archer 2008, 56).

4. Obligation statements (i.e., the illocutionary point is directly derivable from the semantic meaning of the locution: “Madam, you’ll have to move your car”)
5. Want statements (i.e., the utterance expresses the speaker’s intentions, desire or feeling *vis à vis* the fact that the hearer do X: “I want you to move your car”).

Conventionally indirect, i.e., procedures that realize the act by reference to contextual preconditions necessary for its performance:

6. Suggestory formulae (i.e., the sentence contains a suggestion to X: “How about moving your car”)
7. Query preparatory (i.e., utterance contains reference to preparatory conditions – e.g., ability or willingness, the possibility of the act being performed – as conventionalized in any specific language: “Would you mind moving your car?”)

Non-conventionally indirect, i.e., the open-ended group of indirect strategies that realize the request:

8. Strong hints (i.e., utterance contains partial reference to objects or to elements needed for the implementation of the act, directly pragmatically implying the act: “You have left the kitchen in a right mess”)
9. Mild hints (i.e., utterances that make no reference to the request proper, or any of its elements, but are interpretable through the context as requests, indirectly pragmatically implying the act: “We don’t want any crowding” as a request to move the car).

This taxonomy has been applied both to real and fictional dialogues/conversations (Blum-Kulka 1987; Culpeper and Archer 2008), but it can also prove useful for an investigation of requests framed in letters as a form of offline mediated social interaction. Although the problem of applying Blum-Kulka’s contemporary classification of request strategies to historical data remains (see Jucker and Taavitasainen 2000, 69-70), I follow Culpeper and Archer’s claim that the function of requests is relatively stable in time, given their central “transactional” illocutionary force which makes them less sensitive to cultural variation in comparison with other speech acts with a central expressive or socio-psychological illocutionary force (Kohnen 2002; Culpeper and Archer 2008, 57).

Equally relevant to the analysis of requests in petitions to the king are the strategies related to external modification. They fall within two categories: alerters, i.e., elements which precede the request and whose function is to alert the hearer’s attention to the ensuing act (e.g., title, first name, attention getters) and support moves, i.e., supporting statements which are used to persuade someone to do something. Blum-Kulka and Olshtain identify six types of mitigating supportive moves: checking on availability, getting a precommitment, grounder, disarmer, sweetener and imposition minimizer (1984, 204-05). As we will see in the course of the analysis, colonists rely on both internal and external modifications to frame their request in accordance with the discursive practice of the petition genre and the social structures that it enacts.

When possible, my qualitative analysis of requests will be supported by the use of corpus linguistics tools, in line with the principles of corpus-assisted discourse studies (Stubbs 2001; Partington 2004). More precisely, the occurrences of the types of acts and moves are checked manually on account of the difficulty of identifying pragmatic and argumentative features through concordancing software, whereas the frequency of single words and their

occurrence in concordances are retrieved through the use of the software *WordSmith Tools* (8.0) by Mike Scott (2020).

3. *Petitions*

The humble petition provided the most acceptable way to reach national government, and especially the king, in the attempt to avoid insurrection or other overt forms of dissent (Fraser 1961). However, it was not until 1689, when the Bill of Rights acknowledged petitioning the monarch as the birthright of Britons, that the discourse practice reached its full legitimacy. Historians of Britain and its Empire have devoted considerable attention to petitionary practices from the Middle Ages to the Modern period providing interesting studies on the standardization of the genre as reflective of a monarchical order (e.g., Foster 1974; Hart 1991; Zaret 2000; Dodd 2007; Muller 2017; Huzzey and Miller 2020). As Zaret (2000) and Muller (2017) point out in the early and late modern period, petitions were permitted mechanisms for “remonstrance” precisely because they were worded in a language of deference, humility and supplication which reiterated the bond between monarch and subject, featuring the former as “the locus of loyalty and the fount of justice” (Muller 2017, 684). In this sense, the choice of petitioning the king is a choice of diplomacy which reveals the desire for a peaceful resolution within the framework of the socio-political and cultural fabric of the Empire. With respect to this, Muller has recently conducted a comparative analysis of four petitions to the king produced in the British colonies of Quebec and Granada between 1764 and 1766 which display a series of genre conventions which are also present in the American colonists’ petitions to the king:

1. After the opening address, petitioners identify themselves as devoted subjects whose enduring loyalty entitles them to seek redress from the monarch.
2. Colonists underline their allegiance to the king and the mother-land and in several occasions call attention to the pivotal role they played in the successful economic growth of Great Britain, thus combining loyalty with utility.
3. Petitioners detail their grievances, referring to their rights as they understood them and request intervention from the king. Throughout these passages petitioners continue to use deferential language and expressions of loyalty to the king, the country and the Constitution.
4. Petitioners conclude by recapitulating requests and reiterating their humble submission to the monarch, through which they secured their pleading right.

Although the American colonists generally adhere to the petition practice, the analysis of their facework dynamics shows an increasing tendency to slip into incidental face threatening deviations from it. In particular, the restriction according to which grievance in petitions was not to criticize specific laws nor to imply popular discontent with government (Zaret 2000, 97) is often neglected on account of the gravity of the colonists’ unconstitutional treatment. In this way, American colonists manage to carve an area of “deferential resistance” which turns an expected apolitical conveyance of information into a manifestation of “deferential dissent” towards the British government, for which redress is desperately asked and strongly expected.

4. Analysis

As previously stated, my study focuses on the discursive construction of requests in terms of “head act”, which realizes the speech act, and support moves, which constitute the argumentative backbone of the petition.⁷ Given the colonists’ need to have their constitutional rights acknowledged, special attention is given to the increasing disjunction which exists between the adherence to genre conventions and local deviations from it, the latter being determined by 1) the relationship between the colony/ies and Britain at a particular point in time, 2) the king’s repeated neglect, and 3) the increasing social, commercial and military turmoil which accompanied the colonists’ petitions and which is thoroughly documented in the American press (Cecconi 2021). The table below reports the summarising frequencies for each type of head act and support move:

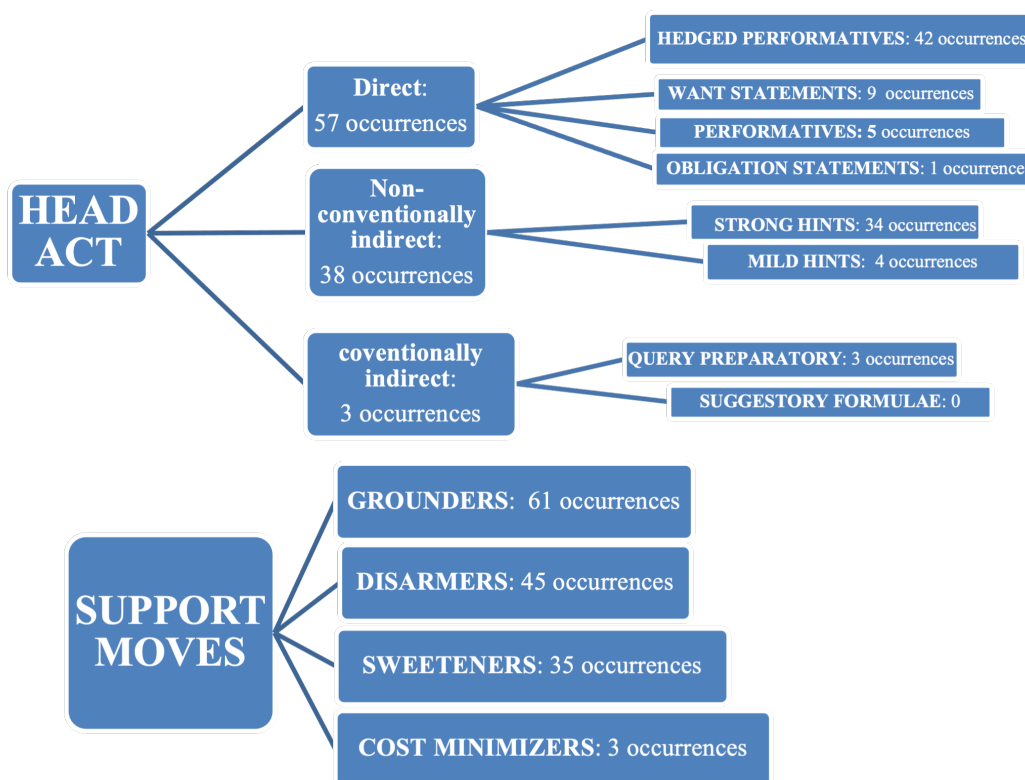


Table 2 – Frequency of each type of head act and support move in my dataset (elaborated by the author)

⁷The third unit of a request is the alerter. Alerters are used to enhance the interlocutor’s involvement in the subject matter (Blum-Kulka and Olshtain 1984). Given the off-line character of petitions and their conventional norms, alerters restrict themselves to the use of the address term “Most gracious sovereign” and for this reason I have not included them in the analysis. Their role is nonetheless important to involve the king in the colonists’ cause.

4.1 Head act

Most of the requests in my database are actualized in the form of hedged performatives (42 occurrences) where the requestive force of the move is semantically mitigated through the choice of the performative verb. The most frequent verbs are *beseech/ing* (12 occurrences), *implore/ing* (11 occurrences), *praying* (11 occurrences) and *elintreat* (8 occurrences) which adhere to the script of the inferior supplicating the superior in order to obtain redress (Fraser 1961).⁸ Two colonies in my data – Virginia and New York – adopt the figurative formulae: *prostrate at the foot of your Throne* and *throw at your feet* which enhance their role of humble supplicant in the attempt to counterbalance the face-threatening potential of their request:

- (1) We therefore [...] impressed with the highest sense of duty and affection, *prostrate ourselves at the feet of your Throne*, most humble beseeching and imploring your Majesty, graciously to interpose your royal influence and authority. (Virginia 1766, my emphasis)
- (2) THEY, therefore, *prostrating themselves at the Foot of your Throne*, most humbly implore your Fatherly Goodness and Protection of this and all their Sister Colonies. (Virginia 1769, my emphasis)
- (3) we are emboldened to *throw ourselves at your Majesty's Feet*, humble Petitioners, in behalf of the loyal Colony which we represent. (New York, 1775, my emphasis)

This highly deferential figurative language continues to be used until the very last petitions in 1775, showing how the majority of representatives were still anxious to reassure the king about their loyalty, in the hope “to achieve a just reconciliation through a newly empowered monarchy and an entrenched imperial constitution based on long-established British norms, laws, practices, and constitutional rights” (Shain 2014, 18).

The second most frequent head act is realized in the form of strong hint which pertains to the category of non-conventional indirect request. According to Blum-Kulka and Olshtain's definition, “strong hints” contain “partial reference to object or elements needed for the implementation of the act (directly pragmatically implying the act)” (1984, 202). There are 34 strong hints in my data which in 14 cases are anticipated by the polite formulae “beg leave” and “permit us” + reference to the colonists' grievances.

- (4) *Permit us* therefore, most gracious Sovereign to approach your imperial throne with the greatest concern at certain laws lately enacted by the parliament of G. Britain, manifestly tending to divert your Majesty's subjects of this colony of this, the most inestimable of all the blessings they have long and uninterruptedly enjoyed and which they have reason to hope would have been secured and perpetuated to the remotest period of time (New York, 1768, my emphasis)

⁸ 7 out of the 11 occurrences of pray/ing introduce requests, in the other cases, the word is used in the sense of praying God.

- (5) It is with the deepest concern that your humble suppliants *would represent to your Majesty, that your Parliament*, the rectitude of whose intention is never to be questioned, *thought proper to pass divers Acts imposing taxes on your Majesty's subjects in America, with the sole and express purpose of raising a revenue.* (Massachusetts, 20 Jan. 1768, my emphasis)

While laying grievances (in the attempt to obtain redress) constitutes the essence of petitions, the colonists' apportionment of blame to Parliament strikes a dissonant note which in the following years escalates into an overt rejection of parliamentary sovereignty. In 1768, the New York and the Massachusetts colonies are careful to mitigate the accusation through impersonalization (ex 4: *concern at certain laws lately enacted by the Parliament of G. Britain*) and deference (ex 5: *the rectitude of whose intention is never to be questioned*). Nevertheless, their strong hints imply a criticism of the British government which risks impinging on the institutional face of the monarch. This is particularly the case in example 4, where the colonists' reference to their expectation that their constitutional rights would be preserved (*they have reason to hope*) inevitably restricts the king's freedom of action. On several other occasions, petitioners venture into expressing "hopes" that suggest contempt of authority and partly divert from the protocol of neutral conveyance of information:

- (6) Your Majesty's dutiful Subjects of Virginia *most humbly and unanimously hope* that this invaluable Birthright descended to them from their Ancestors and in which they have been protected by your Royal Predecessors will not be suffered to receive an Injury (Virginia, 1764, my emphasis)
- (7) *May we not therefore humbly hope*, for your Majesty's royal Approbation of our Unwillingness to part with a Right, which the Authority of the Prince, in the Infancy of this Colony, thought proper to put into its Hands [...]? (New York, 1764, my emphasis)
- (8) the inhabitants of this country entertained *the most solid hopes* that they were not only intitled to, but had gained, by uninterrupted usage, by the concession of the crown and the British parliament such a civil constitution as would remain secure and permanent and be transmitted inviolate to their latest posterity. (New York, 1768, my emphasis)

Interestingly, as we approach the last years of peace negotiation, the two Congressional petitions (October 1774, July 1775) and the New York petition (March 1775) reveal the deployment of want statements (9 occurrences) through the verbs "wish" and "desire" and the corresponding nouns. In the 18th century, want statements can still be considered as polite indirect request rather than impositives, although speakers/writers express their wishes directly/explicitly (Kohnen 2002; Culpeper and Archer 2008). Concordances show that want statements function more as face saving than face threatening acts. Indeed, they are used to present the colonists' desire for harmony as supposedly consistent with that of the king. In this way, American petitioners attempt to exercise power over George III but indirectly, via influence, that is to say by inducing the monarch to have the desire they want him to have. They do so by assuming/constructing an allegedly shared interest in unity and peace for whose maintenance the king has necessarily to comply with their request:

- (9) *We wish not* a diminution of the prerogative, nor do we solicit the grant of any new right in our favour. Your royal authority over us and our connection with Great-Britain, we shall always carefully and zealously endeavour to support [...]. (Grand American Continental Congress, 1774, my emphasis)⁹
- (10) We lament it as one of the greatest Misfortunes, that the happy and peaceful Harmony, which has hitherto subsisted between us, should now by any Means be interrupted: and 'tis the earnest and *first Wish* of our Hearts, that it may be speedily restored. (New York, 1775, my emphasis)
- (11) we not only *most ardently desire* the former harmony between her and these colonies may be restored, but that a concord may be established between them upon so firm a basis as to perpetuate its blessings, uninterrupted by any future dissensions. (Second Continental Congress, 1775, my emphasis)

4.2 Support move: grounders

Grounders allow petitioners to legitimize their request by providing a detailed explanation of the reasons why the request is being advanced in the first place. In this sense, they are used as mitigating strategies which show consideration towards the addressee's negative face. For American colonists who petition the king from the other side of the Atlantic, however, grounders can easily turn into a double-edged weapon. While from the petitioners' perspective grounders are necessary to justify their requests, from the point of view of the king, the reiterated appeals to constitutional rights and long-established norms may sound damaging to his desire to be free from imposition. Nevertheless, American colonists make an extensive use of grounders and articulate them through three main discourse strategies: 1) narration of the colony foundation; 2) explanation of the current difficult situation; 3) justification of the request as consistent with the colonists' duty to the king for the wellbeing of the Empire.

Most of the petitions begin by recounting the origin of the colony with a focus on the "terms and conditions" upon which the British ancestors settled in a distant country and contributed to the expansion of the Empire. The narration of the past is characterized by the pervasive reference to the British identity of the American colonists and to the legal agreement upon which the colonies were founded. This enables petitioners to self-ascribe a "power to" as British subjects for making their requests and for expecting to have them satisfied:

- (12) That this part of America was first planted by adventurers who left England, their native country, by permission of Your Majesty's royal predecessors; and at their own expense, transported themselves to America, with great hardship and difficulty, settled among savages, and formed new colonies in the wilderness. Before their departure, the terms they removed upon, and the relation they should stand in to the mother country, in their emigrant state,

⁹In that some month (October 1774), in its *Address to the People of Great Britain* (21 October 1774), Congress raised concerns regarding the king's prerogative, a concern which was repeated in the Congress's rejection of Parliament's Peace Overtures in July 1775. This seems to testify to the confusion among the colonists of the fundamentals of their own position in this delicate phase of peace negotiations (Shain 2014, 320).

was settled. They were to remain subject to the King, and dependent on the kingdom of England, in return they were to receive protection and enjoy all the privileges of free born Englishmen. (Rhode Island, 1764)

The early petitions against the Sugar Act present the allegiance between colonists and the mother-land as deriving from concession, promise or permission of the Royal authority. The perspective is conservative and reminiscent of pre-Civil War England when the Royal persona of the king was considered as the sole origin of authority and power:

- (13) [...] a Right which as Men and Descendants of Britons they have ever quietly possessed since first *by Royal Permission* and Encouragement they left the Mother Kingdom to extend its Commerce and Dominion (Virginia, 1764, my emphasis)

In that same period, however, the colonies of New York and Massachusetts initiate a legalistic turn in discourse which marks a shift of emphasis from Royal concessions to the legally binding power of the Constitution. This legalistic drift constructs/reflects a conflict of values and beliefs between the British Government, which defends its full power of legislation over the internal affairs of the colonies, and the colonies, which resist it by appealing to the legal power of the Constitution. This ideological mismatch will ultimately hamper any peaceful resolution between the two parties:¹⁰

- (14) That hence soon after the first Planting of this Colony, as in Year 1683, a political Frame was erected [...]; of which the *constituent Parts* were a *Governor and a Council*, in the *Royal Appointment*, and a *Representative of the People* by their own *free Election*. That in these three Branches was lodged the *legislative Authority* of the Colony and particularly the *Power* of taxing its inhabitants for the Support of the Government. And in the uninterrupted Enjoyment of *this Constitution* has your Majesty's Colony of New York continued, from that Period down to the present Day. (New York, 1764, my emphasis)
- (15) Our Connection with this Empire [...], with most humble Submission to your Majesty, we apprehend will be most effectually Accomplished, by [...] securing the inherent Rights and Liberties of your Subjects here, upon the *Principles of the English Constitution*. To this *Constitution* these Two *Principles* are essential, *the Right of your faithful Subjects, freely to grant to your Majesty, such Aids as are required for the Support of your Government over them, and other Public Exigencies, and Trials by their Peers*: By the One they are secured from unreasonable Impositions; and by the Other from Arbitrary Decisions of *the executive Power*. (Massachusetts-Bay, Rhode Island, Providence Plantations, New Jersey, Pennsylvania, the Government of the Counties of New-Castle, Ken and Sussex, upon Delaware, Province of Maryland, 1765, my emphasis)

¹⁰ The references to the Royal concessions in the early petitions reveal another crucial issue at the basis of the conflict between the colonists and Parliament: whether the colonies were dominions of the Crown or of the king. If they were Crown territories, then they had to be absorbed into the British nation and Parliament, as the supreme sovereign body, had legislative power over them. If they were personal holdings of the king, then they were located outside the British dominions and as such, they would have been free from parliamentary control. In their narration of the colony foundation, petitioners hint at the colonies as part of the king's personal holdings which can be governed without parliamentary involvement (Shain 2014, 14).

This same legal rhetoric characterizes the last petitions in a crescendo of face aggravation:

- (16) we beg leave to place it in the royal mind *as the first established principle of the Constitution, that the people of England have a right to partake, and do partake, of the legislation of their country, and that no laws can affect them but such as receive their assent, given by themselves or their Representatives; and it follows, therefore, that no one part of your Majesty's English subjects, either can or ever could legislate for any other part* [...] (Jamaica, 1774, my emphasis)

The next grounder consists in the explanation of the state of emergency of the colony which is structured in a list of grievances that given their quantity and gravity compel the colonists to petition. As previously mentioned, the representation of the state of emergency is accompanied by forms of blame apportionment featuring the British Parliament as main target. While the mitigating strategy of impersonalization/abstraction (*several acts of parliament; system of statutes and regulations; this and many others of the Acts of trade*) is generally maintained throughout the eleven years (42 occurrences), from 1774 colonists venture into a more direct accusation of “men/individuals” in Parliament. The use of descriptors is aggravated by strongly negative evaluation, as we can see in the following examples. The dismantling of the institutional authority of king-in-Parliament and the constructed polarization between the two body politics represents one of the major failures in the colonists' reconciliatory attempts:

- (17) By *several acts of parliament* made in the fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth years of your majesty's reign, duties are imposed on us, for the purpose of raising a revenue, and the powers of admiralty and vice-admiralty courts are extended beyond their ancient limits, whereby our property is taken from us without our consent [...] *those designing and dangerous men, who daringly interposing themselves between your royal person and your faithful subjects, and for several years past incessantly employed to dissolve the bonds of society, by abusing your majesty's authority, misrepresenting your American subjects, and prosecuting the most desperate and irritating projects of oppression, have at length compeled us, by the force of accumulated injuries, too severe to be any longer tolerable, to disturb your majesty's repose by our complaints.* (Grand American Continental Congress, 1774, my emphasis)
- (18) they were alarmed by *a new system of statutes and regulations* adopted for the administration of the colonies, that filled their minds with the most painful fears and jealousies; [...] We shall decline the ungrateful task of describing the irksome variety of artifices, practised by *many of your Majesty's Ministers, the delusive pretences, fruitless terrors, and unavailing severities, that have, from time to time, been dealt out by them, in their attempts to execute this impolitic plan, or of tracing, thro' a series of years past, the progress of the unhappy differences between Great Britain and these colonies, which have flowed from this fatal source.* (Second Continental Congress, 1775)

Both examples (17) and (18) show the coexistence of indirect strategies (*acts of parliament; a new system of statutes and regulations*) and direct strategies of blame apportionment (*those designing and dangerous men; artifices practised by many of your Majesty's Ministers*) within the same petition. This ambivalent discourse behaviour is typical of the two congressional petitions and documents the lack of unity among the colonies' representatives. As a matter of fact, two distinct political approaches to conflict were present in Congress in 1774 and 1775 (Kenyon 1968). On one side were radicals who moved more quickly than others away from

their loyal adherence to the king and the inclusion in the British Empire. On the other side were moderates – mostly representatives of the mid-Atlantic colonies – who were reluctant to separate themselves from the Crown and were more interested in achieving a constitutional reconciliation with Great Britain (Shain 2014, 10). These conflicting positions are mirrored in an ambiguous discourse behaviour which positions itself in a fuzzy area between Goffman's incidental, accidental and intentional categories of face attacks (1967).¹¹ Archer calls this fuzzy area “*indeterminate-as-to-speaker-intent zone*” (2011, 6; cfr. Archer 2008) in order to capture the ambiguity deriving from the speaker's multiple goals in communication and the consequential increasing processing effort of the receiver. Since it is unlikely that the primary aim of the colonists as a whole was to cause offence to the king, it is plausible to place their moves as closer to the incidental and/or accidental face threat. In this “*indeterminate zone*”, face aggravation does not seem to be primarily motivated by an intent to harm, but is nonetheless performed more or less consciously by the colonists as subsidiary to their major aim, which is to convince/enforce the king to cooperation even at the cost of damaging his face within and outside the Empire.¹²

Since, as we have already said, the supreme exercise of power consists in making others have the desire you want them to have (Lukes 1974, 23), colonists justify their requests by shifting emphasis from their own interests to Great Britain's economic advantages in peaceful compliance. By maximizing the commercial benefits to Great Britain and the cost born by the colonies throughout the years, petitioners hint at the incredible damage and danger that the mother-land would incur if the colonies did not inform her about the unconstitutional practices imposed by Parliament. The message again impinges on the king's freedom of action showing, although indirectly, that it is in Britain's best interests to change policy if she wants to keep on prospering in the Atlantic route and maintaining her profitable Empire. In this way, the grounder takes on the face aggravating connotations of a warning which amounts practically to indirect blackmail:

- (19) By this Protection she will for ever secure to herself the Advantage of conveying to all Europe, the Merchandises which America furnishes, and of Supplying through the same Channel, whatever is wanted from thence. Here opens a boundless Source of Wealth and Naval Strength; yet these immense Advantages, by the Abridgment of those invaluable Rights and Liberties, by which our Growth has been Nourished, are in Danger of being for ever Lost (Massachusetts-Bay, Rhode Island, Providence Plantations, New Jersey, Pennsylvania, the Government of the Counties of New-Castle, Ken and Sussex, upon Delaware, Province of Maryland, 1765)

¹¹ Goffman identifies three categories of face attack. The intentional face attack occurs when the offending person may appear to have acted maliciously and spitefully, with the intention of causing open insult. The incidental face attack, on the other hand, arises as “an unplanned but sometimes anticipated by-product of action”. In this sense, it refers to an action that the speaker performs in spite of its offensive consequences, though not out of spite. Finally, the accidental face threat covers those cases in which the offending person “may appear to have acted innocently; his [*sic*] offence seems to be unintended and unwitting” (1967, 14).

¹² It is worth bearing in mind that petitions quickly moved from the private to the public sphere by their prompt publication in the press. The First Continental Congress Petition, for example, was written on 25 October 1774 and it was made public some months later in January 1775. *The Pennsylvania Evening Post* was among the first newspapers to print it on 24 January 1775. The Olive Branch Petition (the second petition of the Continental Congress) issued on 5 July 1775 appeared in the American newspaper *The New England Chronicle or the Essex Gazette* on 24 August 1775.

- (20) That if it be considered what difficulties the Colonies encountered on their first Settlement; their having defended themselves (a few of them excepted) without any expence to Great Britain: the assistances given by them in the late War, whereby the Empire of Britain is so greatly extended, and its Trade proportionally increased; the diminution of the Value of their Estates, and the Emigration of their Inhabitants occasioned by that extention [...], we humbly conceive it must appear that your Majesty's Subjects in the Colonies have been, and are as much burthened as those in Great Britain; and that they are whilst in America, more advantagious to Britain; than if they were transplanted thither and Subjected to all the duties and taxes paid there. (Massachusetts Bay, 7 July 1768)

The third type of grounder consists in justifying the request as an act of duty to the king. This reiterated formula is aimed at establishing a sense of shared interest in the wellbeing and preservation of the Empire:

- (21) We therefore judging it at all times an *indisputable duty we owe to your Majesty, to our Country, Ourselves and Posterity*, humbly to lay our Grievances before the common Father of all his people (Virginia, 1766, my emphasis)
- (22) Feeling as men, and thinking as subjects, in the manner we do, silence would be disloyalty. *By giving this faithful information we do all in our power to promote the great objects of your royal cares, the tranquillity of your government and the welfare of your people* (Grand American Continental Congress, 1774, my emphasis)
- (23) *we think ourselves required by indispensable obligations to Almighty God, to your Majesty, to our fellow subjects, and to ourselves*, immediately to use all the means in our power, not incompatible with our safety, for stopping the further effusion of blood, and for averting the impending calamities that threaten the British Empire. (Second Continental Congress, 1775, my emphasis)

Interestingly, in the Second Congressional petition, commonly known as the Olive Branch Petition (ex 23), colonists deviate from the cluster “our duty to your Majesty” by interposing God as the supreme authority to which they submit and on whose behalf they feel compelled to move their request. Prioritizing God over the king is a controversial choice which may be interpreted as a sign of the colonists’ attempt to carve a space of independence from the Royal authority which allows them, in the future, to legitimize their secession and self-government in the name of the “Laws of Nature and of Nature’s God”, as stated in their Declaration of Independence (1776).

4.3 Support move: disarmers

Much of the language of moderation and reconciliation in American petitions centres around the use of disarmers and sweeteners (Blum-Kulka and Olshtain 1984, 205). Disarmers are used by speakers/writers to indicate their awareness of a potential offence to the addressee thereby attempting to anticipate possible refusal. In American petitions they are predicated upon the identity construction of the colonists and are actualized in the text through four discourse strategies: 1) self-presentation as “loyal subjects”; 2) reiteration of the performative

verb *assure* and the corresponding noun (*assurance*); 3) denial of any fault deriving from others' misrepresentation and 4) apologies for deviation from deferential language protocol.

Forms of self-presentation are conventionally found in the opening of petitions and are usually characterized by overlexicalization, which consists in an excess of repetitious and quasi-synonymous terms woven in the fabric of discourse in order to represent an entity or an identity which is problematic or controversial in the social context (Fowler 1991; Teo 2000, 20; Cecconi 2020). In the attempt to reassure the king about their intention to maintain their bond of loyalty to Britain, American petitioners present themselves as "your Majesty's subjects" (48 occurrences), "your faithful/loyal/dutiful subjects" (26 occurrences), "inhabitants of this/these/those colonies" (11 occurrences), "your (most) dutiful and loyal subjects" (7 occurrences), "your Majesty's dutiful/your faithful/still faithful/loyal/affectionate colonists" (7 occurrences). The following quotation features an example of self-representation through overlexicalization which enhances the colonists' warm affection and submission to the monarch and his government:

(24) *the Inhabitants of these Colonies, Unanimously devoted with the warmest Sentiments of Duty and Affection to your Majesty's Sacred Person and Government, Inviolably attached to the present Happy Establishment of the Protestant Succession in your Illustrious House, and deeply sensible of your Royal Attention to their Prosperity and Happiness, humbly beg Leave to approach the Throne (Massachusetts-Bay, Rhode Island, Providence Plantations, New Jersey, Pennsylvania, the Government of the Counties of New-Castle, Ken and Sussex, upon Delaware, Province of Maryland, 1765, my emphasis)*

The time adverb "still" becomes a frequent collocater in the colonists' identity construction in the 1770s, when petitioners aim to underline that despite the abuses suffered in the last years, they continue to retain the same feelings of devotion and submission to their king:

(25) *We acknowledge with the warmest Gratitude, the Favor and Protection of our Mother Country; which flowing from Policy, dictated by Wisdom and Humanity, hath enabled us to become so important a Part of the British Empire [...] we still retain the Duty and Affection of Children [...] we love and reverence our venerable parent. (New York, 1775, my emphasis)*

The self-presentation of the petitioners as *loyal subjects* is combined with a set of speech acts which intend to reassure the king about their reconciliatory intentions. The performative verb *assure* is one of the most frequent lexical verbs in my data (19 occurrences). Its use is functional not only as confirmation of the subjects' happy dependence on the mother-land (ex 26) but also as counterbalance to potential face aggravation deriving from the ensuing requests (in the form of strong hints) (ex 27) and from alarming words which may either predict a negative outcome (ex 28) or strongly impinge on the king's freedom of action (ex 29).

(26) *And they do assure your Majesty with that Truth and Sincerity, which Duty, Gratitude and Affection to the best of Kings ought ever to inspire, that they will, at all Times, exert their best Endeavours, even at the Expence of their Lives and Fortunes, to promote the Glory of your Majesty's Reign, and the Prosperity of Great-Britain; upon which, they are convinced, their own Security and Happiness does essentially depend. (Virginia, 1769, my emphasis)*

- (27) With great sincerity *permit us to assure your Majesty*, that your subjects of this Province ever have and will continue to acknowledge your Majesty's High Court of Parliament, as the supreme legislative power of the whole empire, the superintending authority of which is clearly admitted in all cases that can consist with the fundamental rights of nature and the constitution, *to which your Majesty's happy subjects in all parts of your empire conceive they have a just and equitable claim* (Massachusetts, 20 Jan. 1768, my emphasis)
- (28) Your Majesty's most humble petitioners *beg leave to assure* your Majesty that their constituents are so far from affecting *and independency* on their mother-country, the prosperity of which they are ever disposed to the utmost of their power to promote (New York, 1768, my emphasis)
- (29) and *we beg leave to assure* your Majesty, that *we are convinced this will be the only effectual Method* of quieting the Minds of your Majesty's faithful American Subjects and of restoring that Harmony and cordial Union between the Mother Country and us, which is so essential to the Welfare and Prosperity of both. (New York, 1775, my emphasis)

The third actualization of disarmers concerns the colonists' denial of any revolutionary intent attributed to them by others' misrepresentation. As Martin and White (2005, 119) show in their appraisal theory, denials are dialogic devices which invoke and respond to claims/beliefs that the speaker/writer challenges as misconceptions. In American petitions, the denial is indirectly against the king and more specifically against beliefs which colonists assume that some members of Parliament are subject to. Disarmers in the form of denial of others' accusation accumulate in the last petitions. This is quite predictable given that the colonists' pressing petitioning, the surge of rioting and the inflaming propaganda of Patriots (Cecconi 2021) must have upset many MPs who saw their parliamentary sovereignty overtly challenged by what they considered to be second-rate subjects (Dickinson 2010):

- (30) [...] had they [unhappy differences] proceeded on our part from a restless levity of temper, unjust impulses of ambition, or a [...]ful suggestions of seditious persons, we should merit the opprobrious terms frequently bestowed on us by those we revere. But, so far from promoting innovations, we have opposed them, and can be charged with no offence, unless it be one to receive injuries and be sensible of them. (Grand American Continental Congress, 1774)
- (31) it cannot be supposed that we now intend, or ever could have intended, resistance to Great Britain. (Jamaica, 1774)
- (32) while we disapprove and condemn them [measures], we entreat you as the indulgent Father of your People, to view them in the most favourable Light, and to consider them as the honest tho' disorderly, Struggles of Liberty, not the licentious Efforts of Independence (New York, 1775)

- (33) We mean not to become independent of the British Parliament; on the contrary, we cheerfully acknowledge our Subordination to it as the grand Legislature of the Empire; (New York, 1775)

The last type of disarmer envisages a justification/apology for the unconventionality of the language used. As a matter of fact, the direct attack on the MPs displays a strong contempt of Parliament which falls outside the deferential protocol of the genre and requires redress (Zaret 2000). In addition, the identity construction of George III – who, as a liberal and constitutional sovereign, cannot but justify the vehemence of his subjects' language in the defence of their rights – inevitably impinges on his positive and negative face through the force of boosters such as *we apprehend* and *we are persuaded* or *will therefore*, indicating the high investment of the authors in the validity of the proposition and in the expectation/construction of the king's understanding:

- (34) Your Majesty's unexampled Goodness will, therefore, pardon the Bitterness of our Grief, at the gradual, though not less dangerous Diminution, of this ancient Badge of English *Liberty*. (New York, 1764)

- (35) and as your Majesty enjoys the signal distinction of reigning over freemen, we apprehend the language of freemen cannot be displeasing. (Grand American Continental Congress, 1774)

- (36) Could we represent in their full force, the sentiments that agitate the minds of us your dutiful subjects, we are persuaded your Majesty would ascribe any seeming deviation from reverence in our language, and even in our conduct, not to any reprehensible intention, but to the impossibility of reconciling the usual appearances of respect, with a just attention to our own preservation against those artful and cruel enemies, who abuse your royal confidence and authority, for the purpose of effecting our destruction. (Second Continental Congress, 1775)

In all probability, what the colonists failed to appreciate was that as a limited constitutional monarch, George III did not have all the freedom of action that they assumed. If he had tried to act in accord with the colonists' requests, he would have lost support of Parliament and this would have very probably provoked a constitutional crisis (Shain 2014, 15).

4.4 Support move: sweeteners

Sweeteners are the third type of support move. Their pervasive presence in my dataset is indicative of the colonists' formal adherence to the high deferential expectations of the petition genre. Described as expressions which exaggerate appreciation of the addressee's ability to comply with the request, sweeteners are aimed at lowering the imposition involved in the request and show respect and deference towards both the positive and negative face of the interlocutor (Blum-Kulka and Olshain 1984). In petitions, however, the colonists' identity construction of George III as *the best of kings* (5 occurrences) whose *paternal care* (6 occurrences) and *royal attention* (7 occurrences) make him a *loving/indulgent/prudent Father* (5 occurrences) and *Guardian of Liberties* (3 occurrences) creates strong expectations of compliance, which, by means of their reiteration, may either accidentally or intentionally aggravate the king's negative face. In this

sense, the analysis of sweeteners requires caution since they may be deployed to accommodate multiple goals: they may be used as face enhancing expressions of trust which fall within the deferential protocol of petitions, but they can also be part of a strategic manoeuvre to enforce compliance through emotional manipulation (Wartenberg 1990, 111).¹³

The intense approval of the king is voiced in petitions through praising, showing gratitude for and acknowledging evidence of the king's willingness to protect his colonists' rights. The petition sent by Congress in 1764 pre-modifies the request by means of a long sweetener which is aimed at assuming/constructing the successful preconditions for the fulfilment of the colonists' requests:

- (37) With Hearts therefore impressed with the most indelible Characters of Gratitude to your Majesty [...] *and convinced by the most affecting Proofs of your Majesty's Paternal Love to all your People, however distant, and your unceasing and benevolent Desires to promote their Happiness*, We most humbly beseech your Majesty, that you will be graciously pleased to take into your Royal Consideration, the Distresses of your faithful Subjects on this Continent [...] (Massachusetts-Bay, Rhode Island, Providence Plantations, New Jersey, Pennsylvania, the Government of the Counties of New-Castle, Ken and Sussex, upon Delaware, Province of Maryland, 1765, my emphasis)

As time passes and conflict escalates, the encoding of sweeteners in the proposition assumes a more challenging/impositive force as indicated by the choice of the verb phrase. In the petitions issued by the First and Second Continental Congress, the colonists venture into the use of *must* (in one case promptly softened by the understater *we presume*) and boosters (e.g., *we are confident*, *we doubt not*, and *in the fullest assurance*) through which they maximize their expectations that the king – in light of his royal wisdom and paternal care – shares the colonists' constitutional concerns and will behave in the desired way:

- (38) To a sovereign, who “glories in the name of Briton,” the bare recital of these acts *must*, we presume, justify the loyal subjects who fly to the foot of his throne and implore his clemency for protection against them. (Grand American Continental Congress, 1774, my emphasis)
- (39) Your majesty, we are confident, justly rejoices, that your title to the crown is thus founded on the title of your people to liberty; and therefore *we doubt not* but your royal wisdom *must approve* the sensibility that teaches your subjects anxiously to guard the blessing they received from divine providence. (Grand American Continental Congress, 1774, my emphasis)
- (40) *in the fullest Assurance* that your paternal Care is extended over all your People, as well the Inhabitants of the new World, as those who flourish, and are happy under your more immediate Influence in the old, we are emboldened to throw ourselves at your Majesty's Feet, humble Petitioners, in Behalf of the loyal Colony which we represent. (Second Continental Congress, 1775, my emphasis)

¹³ Emotional manipulation is considered as a sub-type of influence. A exercises (or attempts to exercise) power over B by means of an appeal to B's emotions that keeps B from being able to make an autonomous and rational decision (Wartenberg 1990, 111).

- (41) *we have not the least Doubt*, but that by your merciful Mediation and Interposition, we shall obtain the desired redress, and have such a System of Government confirmed to us by your Majesty (Second Continental Congress, 1775, my emphasis)

If, on the one hand, the colonists' facework reflects their desire to resolve the controversy peacefully, on the other, their discourse behaviour gradually shifts into face aggravation as a result of their intransigence to negotiate. Indeed the implication seems to be that if the king continues to deny redress, then the premises on which the request is advanced – i.e., his care and attention for liberties and his respect for the constitutional principles by which his authority is sanctioned – would prove automatically untenable, with strong repercussions on his institutional reified power and legitimacy.¹⁴ This is another instance of ambivalence in the argumentative construction of American petitions which reveals the existing political division within the Congress. In this regard, the ambiguity deriving from the different stances of the American congressmen accounts for the double function of sweeteners, oscillating between markers of deference (as expressions of a moderate stance) and boosters of expected compliance (as expressions of a radical one). Petitioners presumably hoped that their overt profession of loyalty would have reassured the king, but the increasing indeterminacy about their primary goal in petitioning – whether to obtain redress or delegitimize Parliamentary sovereignty as a pretext to execute their revolutionary plans – was ultimately construed by the king-in-Parliament as indicative of their malicious dissimulation. The armed conflicts of Concord and Lexington in April 1775 did nothing but exacerbate Britain's mistrust.

4.5 Support move: cost minimizers

The last type of support move in terms of frequency (3 occurrences) is the conventional formula used to minimise imposition on the negative face of the king. In my dataset, cost minimizers appear in the closing section of petitions in 1768 when colonists, after having obtained the repeal of the Stamp Act 1766, reinitiate their struggle for the repeal of the Townshend Acts (1767-1768):

- (42) we must humbly beseech your Majesty to take our present unhappy circumstances under your Royal consideration, and afford us relief *in such manner as in your Majesty's great wisdom and clemency shall seem meet* (Massachusetts Bay, 20 Jan. 1768, my emphasis)
- (43) we humbly implore your Majesty's gracious Recommendation to Parliament, that your American Subjects may be relieved from the operation of the Several Acts made for that Purpose, *in such manner as to the Wisdom of your Majesty and Parliament may seem proper* (Massachusetts Bay, 7 July 1768, my emphasis)

From 1769 onwards, cost minimizers disappear as petitions become progressively more threatening to the king's freedom of action given the colonists' increasing urgency to obtain immediate redress of their grievances. In this regard, the last section of my analysis is devoted to those more overt manifestations of face aggravation which must have been perceived by the king and his entourage as indicative of the colonists' revolutionary plan.

¹⁴ Nellis refers to the Olive Branch Petition as “a fascinating bit of historical confusion”. He explains that “for the Continental Congress to say that it would pledge allegiance to the King while rejecting Parliament's authority to do anything in the colonies was a bit like asking the King to denounce Parliament” (2019, 95).

4.6 Deviations from the deferential protocol of the petition: instances of FTAs

There are FTAs which remain indeterminate as to the colonists' primary goals in the petition, whether to obtain redress no matter the cost to the king's face (the move can be located somewhere between the incidental and accidental face attack depending on the colonists' awareness of a potential offence being taken) or whether to intentionally aggravate the king's position through fearmongering and threat of future retaliation should he refuse to comply (intentional face attack). This indeterminacy between intentional and incidental/accidental face attack is initiated by the Massachusetts Assembly (1768), probably the most outspoken opponent of Great Britain's policy, and then repeated several years afterwards by the Grand American Continental Congress (1774), the Jamaica Assembly (1774) and the New York Assembly (1775):

- (44) if these Acts of Parliament shall remain in force, and your Majesty's Commons in Great Britain shall continue to exercise the power of granting the property of their fellow-subjects in this province, your people must then regret *their unhappy faith in having only the name left of free subjects*. (Massachusetts Bay, 20 Jan. 1768, my emphasis)
- (45) [...] tat your Majesty, as the loving father of your whole people, connected by the same bands of law, loyalty, faith and blood, though dwelling in various countries, will not suffer the *transcendent relation formed by these ties, to be farther violated*, in uncertain expectation of effects, that if attained, never can compensate *for the calamities* through which they must be gained. (Grand American Continental Congress, 1774, my emphasis)
- (46) We, your Petitioners, do therefore beseech your Majesty [...] to become a mediator between your European and American subjects, and to consider the latter, [...] as equally entitled to your protection and the benefits of the English Constitution, *the deprivation of which must dissolve that dependence on the parent state*, which it is our glory to acknowledge, [...] should this bond of union be ever *destroyed*, and the Colonists reduced to consider themselves as tributaries to Britain, *they must cease to venerate* her as an affectionate parent (Jamaica, 1774, my emphasis)
- (47) that we love and reverence our venerable parent, and that no *Calamity would be so truly afflicting to us, as a Separation from her* (New York, 1775, my emphasis)

The examples show an escalation of potential face aggravation in the language chosen. In 1768, the if-clause (ex 44) anticipates a retaliation which is still left unexpressed, since the colonists limit themselves to lamenting their resulting condition of slavery without questioning their dependence on the mother-land. In the next quotations, on the other hand, the retaliation takes shape through a lexicon of conflict (ex 45, 46, 47) which is necessarily face-threatening to the king as we can see from the selection of words such as *violated*, *calamities*, *destroyed*, *separation*, *dissolve that dependence*. This language of opposition, although intended to push the king towards the desired solution rather than to trigger a war of Independence, might have had its role in the failure of the diplomatic negotiations. That this increasing rhetoric of separation must have alarmed the king and Parliament is documented by the Parliament's peace overture in February 1775, where the Prime Minister and his MPs, for the first time, promised they would no longer levy taxes on the colonies. What was expected to be welcomed as an olive branch

from Parliament was rejected by a radical leaning Congress on July 22. The Committee made up of Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, John Adams and Richard Henry Lee demanded that Parliament completely surrendered its right to tax and pass legislation touching the internal life of the colonists, an issue which had already been touched in petitions since 1764 (see petitions issued by New York, Massachusetts and Virginia). Published in the *Pennsylvania Packet* on August 7, 1775, the report of the American Committee showed that the time was ripe for the issuing of the Declaration of Independence and for the inevitable war that followed.

Conclusion

American colonists chose the petition genre as a diplomatic discourse practice to obtain redress of their grievances. In doing so, they appealed to the British tradition which saw petitioning as an indispensable right of the British people since it safeguarded the maintenance of other constitutional rights (Muller 2017; Huzzey and Miller 2020). By opting for petitioning the king, colonists profusely adhered to the language of humility, deference and supplication which the genre dictated. In this regard, the analysis has shown the many mitigating strategies that accompanied the petitioners' requests in the form of support moves: from grounders to disarmers and from sweeteners to cost minimizers. Even so, the American petitions remained an inevitable diplomatic failure. Once they arrived at Court, the petitions were largely ignored by the king and even American agents in London experienced great embarrassment in presenting them to the Court to the point that some dropped the American cause while those who persevered (such as Benjamin Franklin and Arthur Lee) found themselves scorned by Parliament and their influence completely nullified. This suggests that the language of pacification deployed in petitions was ultimately insufficient to soften the threat to the reified power of the monarch and Parliament actualized in the requests. After all, the clash of reality paradigms between the colonists and the king made the former's facework particularly difficult. While American petitioners grounded their requests on the inalienable constitutional rights which had been granted to their ancestors since their early settlement, the king supported the full legislative power of Parliament over the colonies. On account of their subordinate role, the choice for the colonists was either to back down and lose the argument or venture into a set of face threatening acts, no matter how rhetorically mitigated. In my analysis, I have attempted to show how this complex redressive facework is traceable in the double-edged character of many support moves which, while ostensibly saving the positive and/or negative face of the authors and the institution of the monarchy, at a deeper level ends up deviating from normative behaviour, not only by impinging on the king's freedom of action but also implying criticism of his administration. This ambivalent rhetoric which characterizes the petitioners' argumentation prompts reflections over the multiple goals of its authors, also in view of the fact that the members of the colonial assemblies first, and the representatives of the continental congress later, had opposite views over America's future, either as a dependent or independent state from Britain. These different perspectives were negotiated in discourse in order to construct the image of a community of adherents who shared unanimous consensus over their requests to the king. The construction of the colonists' collective identity was of paramount importance for the desired outcome of the diplomatic confrontation as was their strategic construction of the king's identity. Through forms of self-(re)presentation, colonists shaped a collective identity of loyal subjects who love their parent state but at the same time are aware of their rights and privileges as Britons. Through forms of other-presentation, they construct the identity of George III as a liberal king who loves his subjects and is willing to protect and defend their rights from unconstitutional

abuses, even when they are perpetrated by his own Parliament. While their self-presentation helps the colonists to protect their face, perplexities remain as to the efficacy of their facework towards the king. Constructing a praiseworthy identity for George III and assuming that it is in his political and economic interests, as a liberal king of a great Empire, to comply with the requests of his colonists means to attempt to exercise power over him through influence and emotional manipulation. If the indirectness found in many persuasive moves from 1764 to 1769 may be said to be consistent with the protocol of the petition, the direct attack on the king's MPs which characterizes the last petitions deviates from it, thus revealing the ambivalent attitude, and at times ambiguous argumentation, of the colonists oscillating between FTAs and deferential conventions in the futile attempt to find a convincing balance between the two.

Although the colonists' primary intention appears to be the achievement of a peaceful solution, the intransigence of their requests is such that no alternative is ultimately left to the king. In this sense, despite a certain ambiguity of intent, their requests appear to be closer to Goffman's incidental category of face attacks, since they are performed in spite of their offensive consequences, given the "constitutional emergency" of the colonies' situation, although, presumably, not out of spite as shown by the petitioners' reiterated professions of loyalty to the mother-land at least until July 1775. The negative outcome of the American petitions shows that the expectation of the colonists' unconditional submission to Parliamentary sovereignty was so entrenched in the king-in-Parliament's mind that any request which fell outside this paradigm was very likely to fail dramatically – and this despite the reconciliatory, though at times confusing, intentions of the petitioners.

References

- American Archives: Fourth Series. Containing a Documentary History of the English Colonies in North America, From the King's Message to Parliament, of March 7, 1774, to the Declaration of Independence by the United States, in 1776.* 1837. vol. 1, 1313-16. Washington: M. St. Clair Clarke and Peter Force. <<https://archive.org/details/americanarchives41forc>> (10/2022).
- Archer, Dawn E. 2006. "(Re)initiating strategies. Judges and defendants in Early Modern English court-rooms". *Journal of Historical Pragmatics* vol. 7, no 2: 181-211.
- . 2008. "Verbal aggression and impoliteness: Related or synonymous?". In *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*, edited by Derek Bousfield and Miriam Locher, 181-207. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- . 2011. "Facework and im/politeness across legal contexts: An introduction". *Journal of Politeness Research* vol. 7, no. 1: 1-19.
- Bartlett, John R. (ed.). 1861. *Records of the Colony of Rhode Island and Providence Plantations in New England Volume. 1757 to 1769*, vol. 6, 414-16. Providence: Knowles, Anthony & Co.
- Blum-Kulka, Shoshana. 1987. "Indirectness and politeness in requests: Same or different?". *Journal of Pragmatics* vol. 11, no. 2: 131-46.
- Blum-Kulka, Shoshana, and Elite Olshtain. 1984. "Requests and Apologies: A Cross-Cultural Study of Speech Act Realization Pattern (CCSARP)". *Applied Linguistics* vol. 5, no. 3: 196-213.
- Blum-Kulka, Shoshana, and Juliane House. 1989. "Cross-cultural and situational variations in requesting behavior". In *Cross-cultural Pragmatics: Requests and Apologies*, edited by Shoshana Blum-Kulka, Juliane House and Gabriele Kasper, vol. 31: 123-54. Norwood: Ablex Publishing.
- Braford, Alden. 1818. *Speeches of the Governors of Massachusetts from 1765 to 1775 and the Answers of the House of Representatives to the Same; with their Resolutions and Addresses for that Period and other Public Papers.* Boston: Russell and Gardner.
- British Newspaper Archive.* <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10/2022).
- Brown, Penelope, and Stephen C. Levinson. 1987. *Politeness. Some Universals in Language Usage.* Cambridge: Cambridge University Press.

- Cecconi, Elisabetta. 2020. "Overlexicalization and semantic variation in the Early Modern English naming of native Americans". *Token: A Journal of English Linguistics* vol. 10: 155-79.
- . 2021. "From 'British Subjects' to 'American People': Transformation of National Identities in a Corpus of American Newspapers (1764-1783)". *Token: A Journal of English Linguistics* vol. 12: 85-113.
- Colonial Society of Massachusetts*. <<https://www.colonialsociety.org/index.php/documents>> (10/2022).
- Conway, Stephen. 2013. *A Short History of the American Revolutionary War*. London-New York: I.B.Tauris.
- Culpeper, Jonathan. 2011. "Politeness and Impoliteness". In *Pragmatics of society*, edited by Gisle Andersen and Karin Aijmer, 393-438. Berlin-Boston: Mouton de Gruyter.
- Culpeper, Jonathan, and Dawn Archer. 2008. "Requests and directness in Early Modern English trial proceedings and play texts, 1640-1760". In *Speech Acts in the History of English*, edited by Andreas H. Jucker and Irma Taavitsainen, 45-84. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Dickinson, H.T. 2010. "The Failure of Conciliation: Britain and the American Colonies 1763-1783". *The Kyoto Economic Review* vol. 79, no 2: 91-109.
- Dodd, Gwilym. 2007. *Justice and Grace: Private Petitioning and the English Parliament in the Late Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Evans Early American Imprint Collection*. <<https://quod.lib.umich.edu/e/evans/N08166.0001.001/1:1.18?rgn=div2;view=fulltext>> (10/2022).
- Foster, Elizabeth R. 1974. "Petitions and the Petition of Right". *Journal of British Studies* vol. 14, no. 1: 21-45.
- Founders Online Archive*. <<https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-11-02-0050>> (10/2022).
- Fowler, Roger. 1991. *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*. London: Routledge.
- Fraser, Peter. 1961. "Public Petitioning and Parliament before 1832". *History* vol. 46, no. 158: 195-211.
- Goffman, Erving. 1967. *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*. New York: Pantheon Books.
- Hart, James S. 1991. *Justice upon Petition: The House of Lords and the Reformation of Justice 1621-1675*. London: HarperCollins Academic.
- Huzzey, Richard, and Henry Miller. 2020. "Petitions, Parliament and Political Culture: Petitioning the House of Commons, 1780-1918". *Past and Present* vol. 248, no 1: 123-64. doi: 10.1093/pastj/gtz061.
- Jucker, Andreas H., and Irma Taavitsainen. 2000. "Diachronic speech act analysis: Insults from flyting to flaming". *Journal of Historical Pragmatics* vol. 1, no 1: 67-95.
- Kaplan, Lawrence S. 1972. *Colonies into Nation: American Diplomacy 1761-1783*. New York: Macmillan.
- Kenyon, Cecelia M. 1968. "Republicanism and Radicalism in the American Revolution: An Old-Fashioned Interpretation". In *The Reinterpretation of the American Revolution, 1763-1789*, edited by Jack P. Greene, 291-320. New York-Evanston-London: Harper & Row.
- Kohnen, Thomas. 2002. "Towards a history of English directives". In *Text Types and Corpora. Studies in Honour of Udo Fries*, edited by Andreas Fischer, Gunnel Tottie and Hans M. Lehmann, 165-75. Tübingen: Gunter Narr.
- Locher, Miriam A. 2004. *Power and Politeness in Action. Disagreements in Oral Communication*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Locher, Miriam A., and Richard J. Watts. 2005. "Politeness Theory and Relational Work". *Journal of Politeness Research* vol. 1, no 1: 9-33.
- Lukes, Steven. 1974. *Power. A Radical View*. London: Macmillan.
- Martin, James R., and Peter R.R. White. 2005. *The Language of Evaluation. Appraisal in English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Muller, Hannah W. 2017. "From *Requête* to Petition: Petitioning the Monarch between Empires". *The Historical Journal* vol. 60, no 3: 659-86.
- Nellis, Eric. 2019 [2007]. *The Long Road to Change: America's Revolution 1750-1820*. Peterborough-Orchard Park: Broadview Press.
- Northern Illinois University Digital Collection*. <<https://digital.lib.niu.edu/islandora/object/niu-am-arch%3A79026>> (10/2022).
- Online Rockefeller Library Collections*. <<https://research.colonialwilliamsburg.org/library/materials/manuscripts/view/index.cfm?id=MiscPMR>> (10/2022).

- Partington, Alan. 2004. "Corpora and discourse, a most congruous beast". In *Corpora and Discourse*, edited by Alan Partington, John Morley and Louann Haarman, 11-20. Bern-Oxford: Peter Lang.
- Rakove, Jack N. 1998. *Declaring Rights: A Brief History with Documents*, Boston: Bedford Books.
- Scott, Mike. 2020. *Word Smith Tools version 8*, Stroud: Lexical Analysis Software.
- Searle, John. 1975. "Indirect Speech Acts". In *Syntax and Semantics 3*, edited by Peter Cole and Jerry L. Morgan, 59-82. New York: Academic Press.
- Shain, Barry A. (ed.). 2014. *The Declaration of Independence in Historical Context. American State Papers, Petitions, Proclamations, & Letters of the Delegates to the First National Congresses*. Indianapolis: Liberty Fund.
- Stubbs, Michael. 2001. *Words and phrases. Corpus studies of lexical semantics*. Oxford-Malden: Blackwell Publishers.
- Teo, Peter. 2000. "Racism in the News: A Critical Discourse Analysis of News Reporting in Two Australian Newspapers". *Discourse and Society* vol. 11, no 1: 7-49.
- The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*. 1770. vol. 40: 169.
- The Scots Magazine*. In *British Newspapers Archive*.
- Wartenberg, Thomas E. 1990. *The Forms of Power. From Domination to Transformation*. Philadelphia: Temple University Press.
- Watts, Richard J. 1991. *Power in Family Discourse*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- Zaret, David. 2000. *Origins of Democratic Culture. Printing, Petitions, and the Public Sphere in Early-Modern England*. Princeton: Princeton University Press.



A Tale of Reconciliation and Gendered Violence Eden Robinson's *Monkey Beach*¹

Ginevra Bianchini

Trinity College Dublin (<bianchig@tcd.ie>)

Citation: G. Bianchini (2022) A Tale of Reconciliation and Gendered Violence. Eden Robinson's *Monkey Beach*. *Lea* 11: pp. 225-243. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13640>.

Copyright: © 2022 G. Bianchini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

This article examines the novel *Monkey Beach* (2000) by Haisla and Heiltsuk author Eden Robinson, framing it as a Young Adult narrative and taking into consideration its representation of gender, race, and “reconciliation/resurgence” in Indigenous Canadian communities. The ways in which gender intersects with the re-appropriation of cultural traditions and with the idea of an Indigenous resurgence are examined. The analysis focuses on Robinson’s portrayal of gendered violence towards Indigenous women and on the intergenerational trauma caused by the residential schools system. The female lead character, Lisamarie Hill, exemplifies the figure of the empowered Indigenous woman, who manages to reconnect with her cultural history and traditions through the acceptance of her preternatural powers.

Keywords: Critical Race Studies, Gender Studies, Indigenous Studies, Resurgence, Young Adult Literature

With the utmost development of consumer culture in the last two decades, there has been a gradual commodification of culture and literature, in particular of Young Adult productions. *The Twilight Saga* (2005-08) by Stephenie Meyer is among the “culprits” for this, as it has inspired an enormous literary phenomenon inside the Young Adults’ universe that continues to this day (see Martens 2010, 243-60). Since the first book and subsequent movie came out between 2005 and 2008, there has been a steady increment in the publication of Young Adult novels (including all sub-genres, not just fantasy novels or dystopias) and their consequent adaptations into movies or TV series. In fact, *Twilight* paved the way for a specific kind of narrative, in which a female lead between the ages of sixteen and eighteen

¹ TRIGGER WARNING (TW): This article deals with topics of gendered violence, sexual assault, addiction, suicide, and racism in Canada. There are quotes referenced from the primary source that may trigger or disturb readers.

experiences growth, puberty and all sorts of adventures, with a special focus on her love life.

When considering Young Adult books series, Linda K. Christian-Smith notices how “teen romances are examples of ‘packaged’ books, where each aspect of the books’ development has been carefully supervised by a cadre of public-relations firms and marketing experts” (1990, 14). Indeed, the majority of these female characters present a series of repetitive traits and patterns in their physical and psychological descriptions and in their social and romantic relationships. The stories and the protagonists may be placed in very different contexts, universes, and narratives, but overall, the same character variously disguised is offered up to the reader (Younger 2009). Most of these female protagonists are repetitively white, heterosexual, and cisgender and incorporate masked reiterations of female stereotypes and misogynistic schemes within their characterisations. While these Young Adult female leads apparently rebel against the system, they inevitably return to traditional social norms and conventional romantic relationships at the end of the story, thereby unconsciously conveying canonical and, from time to time, even misogynistic messages.

This of course does not mean that the totality of the Young Adult production communicates outdated and dogmatic messages. Yet, to find works that offer a more intersectional representation of the adolescent experience we must turn to works by authors who mostly belong to minorities. In this article, through the case study of *Monkey Beach* (2000) by Haisla and Heiltsusk author Eden Robinson, I aim to argue that Indigenous authors provide more intersectional representations of the adolescent experience without giving into stereotype, while they process intergenerational trauma and rewrite the way that adolescent female bodies of colour have been instrumentalised, marginalised and commodified in North American cultural productions.

1. *Introducing Lisamarie Hill from a Young Adult perspective*

Most criticism on Eden Robinson’s first novel *Monkey Beach* until now has focused on trying to position it within a specific literary genre, the main options being the Gothic novel and Magical Realism. Although I believe the analyses of the novel by commentators like Jodey Castricano, Jennifer Andrews, Anja Mrak or Janie Bériault² – to name but a few – have problematised many interesting points regarding questions of colonial trauma and reconciliation (that I will also consider later), they have failed to fully scrutinise and dissect the depiction of Lisamarie Hill’s personality, erratic behaviour, and life events in the light of a Young Adult narrative perspective.

The text itself was not published for a specific target audience, but there are certain literary features that allow me to reframe the narrative from a YA’s³ perspective: for instance, the main ones being her age of about nineteen years old, the novel’s “coming of age” structure, and the first-person narration of the story by Lisa herself. Although this may seem like a common literary technique to an average reader, Elizabeth Schumann has argued that the first-person narrative can be identified as a typical YA trope (qtd. in Cadden 2000, 146), because of how frequently it is used and because it is able to create a closer bond through empathy and identification with a younger audience. However, in my consideration of Indigenous literature, I would also argue that this technique represents a recovery of power and a re-appropriation of one’s own literary and cultural voice. Indigenous authors and characters are finally able to speak for themselves

² See Andrews 2009, 205-27; Bériault 2016, 1-12; Castricano 2006, 801-13 and Mrak 2013, 1-15.

³ From now on I will employ the acronym YA to reference Young Adult literature.

after having been physically and culturally ghettoised and subjugated for years on end.

At the same time, the possibility of speaking with one's own voice is linked more generally to the figure of the adolescent, since this category did not officially exist until less than a century ago. In fact, teenage culture did not emerge until the 1950s, a reason why adolescents in particular would have such a strong desire to speak for themselves and finally be self-represented (Hilton and Nikolajeva 2016, 6-7). However, there is always a certain irony in this narration, since almost all of YA novels are written by adults and not teenagers, with few exceptions – for example *The Inheritance Cycle* (2003-11) by Christopher Paolini, who started writing the first book of the saga when he was fifteen.

To return to Robinson's novel, while the main action takes place over just a few days, Lisa's narration is constantly digressing and fragmented: most of the story is made of her recollection of pivotal moments of her growth, with a semi-chronological but nebulous structure that begins in her childhood and moves to her present day. Moreover, her fictional memoir is interspersed with gruesome elements, such as the brief descriptions of eerie situations Lisa has encountered or the disturbing sketches of the anatomy of a dissected heart (Robinson 2000, 191-92). Therefore, we are faced with an unconventionally constructed novel, posing itself in between a *Bildungsroman* – since it narrates Lisa's physical growth into adulthood – and an *Entwicklungsroman*, considering that one of the main themes that drives the plot is her psychological development and the acceptance of her gift of communication with the spirit world.⁴

The third and more complex element that frames *Monkey Beach* is Lisa's struggle with what in her life encapsulates power and authority, both exemplified in the novel in different ways. As Roberta Seelinger Trites argues throughout her book, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature* (2000), YA narratives are permeated with different kinds of power struggles of varying intensity, through which the protagonists challenge figures of authority. However, the main characters frequently, if not always, return to the original societal norms they have been fighting, as soon as they realise they are able to assert power over what surrounds them. Lisa struggles particularly with school and with those elements in her life that symbolise adult and colonial power. A very interesting episode highlighted by most criticism, for example in Castricano's article "Learning to Talk with Ghosts" (2006, 804-05), is when Lisa is taken to a psychiatrist by her parents because she is starting to realise she has the ability to connect with the spirit world, identified by her parents as the approaching manifestation of mental illness. The other "institution" that she clashes with, and that will be my main focus here, is gender, how it is defined and to what extent she fits the one that has been given to her.

Therefore, my analysis of Robinson's novel will have a strong intersectional approach, in Kimberlé Crenshaw's words as "a lens through which you can see where power comes and collides, where it interlocks and intersects" (2017), and it will consider how all the elements just introduced are connected to one another and to concepts of race, class and postcolonial trauma.

2. *Blowing up gender norms with Lisamarie Hill*

One of Lisa's biggest endeavours is trying to conform to her peer culture, as indeed it is for all teenagers; she feels she does not belong with the other girls as they do not share the

⁴There are "[...] various types of novels about the maturation process, including the *Entwicklungsroman*, which is a broad category of novels in which an adolescent character grows, and the *Bildungsroman*, which is a related type of novel in which the adolescent matures to adulthood. *Entwicklungsromane* can be thought of as novels of growth or development, whereas *Bildungsromane* are coming-of-age novels [...]" [italics in the original] (Seelinger Trites 2000, 9).

same interests – and they frequently shame her for this. In the following passage, Lisa is trying to communicate her dissatisfaction, but she does not receive any kind of consideration from the other girls:

‘We talk about the same stuff every day. Aren’t you bored of it?’ I said.
 ‘If you think we’re so boring,’ Erica said in an aggrieved tone, ‘why don’t you go sit somewhere else?’
 ‘And miss your fascinating debate on hair spray?’
 The second it came out my mouth, I knew I’d have to start apologizing or I’d be socially dead. But I couldn’t bring myself to care. (Robinson 2000, 169)

After this brief exchange Lisa becomes completely ostracised from her group of friends, and, shortly after, they start insulting her in front of everybody, saying “[s]he looks like a boy. [...] She is a boy. [...] She’s an animal. [...] Hey, Miss Piggy” (170), adopting abusive words that target her supposed lack of femininity – because she does not want to talk about hairspray. It is striking and disquieting to see how verbally aggressive a group of young girls can become, targeting their own peer and bringing her down with such gendered hostility because she diverges slightly from the group mentality. It shows how hard it is sometimes for teenagers to envision difference and debate inside a group; a communal mindset is built that cannot be violated by any of the group members or they would suffer the penalty of shaming and exclusion. This scene shows that some women internalise a gendered perspective that automatically blacklists any woman who does not correspond to the female stereotype created by society and enforced by male-driven cultures.

If we look at Lisa through her girlfriends’ eyes she looks like a tomboy, a precise type of young girl who is considered to behave in a stereotypically masculine manner – emancipated and, allegedly, uninterested in things that define “ordinary” notions of femininity. However, I find this term unfitting for her as it encapsulates the very misogynistic concepts that feminism and gender studies are on a path to eradicate; in addition to that, it will be proved throughout this analysis that Lisa does not belong to any western mainstream and stereotypical category into which girls or women are constantly inscribed. Why does a girl’s identity need to be defined once again in comparison to a boy? Lisa’s lack of interest in what society has deemed to be feminine does not make her less of a woman than her cousin Erica or their other friends. Lisa is budding in a different way than her female peers and, whether or not she becomes interested in things that would stereotypically render her more feminine is insignificant; more importantly, she embodies the figure of a strong and resilient Indigenous woman, who is trying to reclaim her own voice and her connection with nature and the spirit world.

Lisa struggles deeply with her perception of herself; she is not like the other girls and, although she tries to fit in, she ends up being rejected by her group of girlfriends and becomes friends with a gang of boys who think she is tough, and at first do not really envision her as a girl – although all of them will do so later in the novel. With them she feels freer to be herself, although she is always aware in the back of her head that she is not a boy and that this for her poses a disadvantage. Lisa therefore finds herself in a sort of “gender limbo” not always being fully aware of whether she is a girl or a boy, mostly because the outside world seldom treats her with respect and is constantly telling her that she is something other than what she truly feels herself to be. Above all, she is desperate to conform to a gender binary that quite likely does not belong to her fluid – and possibly queer – personality.

Throughout the novel she is constantly proving her strength, courage, and resilience in situations of different kinds, but she is also reminded that she can be put into positions of imposed weakness because biologically she is female. While debating over the issue of gender, I want to discuss three episodes I believe are key to underlining what Indigenous women are subjected to

on an everyday basis, chiefly because of harmful gendered patterns that still survive to this day, but also because of the way they have been radicalised in North America. The different degrees of violence they experience are caused by the social and individual impact that colonialism has had inside their communities, having created cycles of intergenerational trauma that intersect not only with gender and race, but also with class, sexual orientation, and spirituality.

The first episode occurs one day when Lisa is strolling around the mall and sees her cousin Erica – after they have already stopped being friends – and as soon as she notices her, her first instinct is to avoid her completely, because she is no longer on speaking terms with her. However, Lisa suddenly realises that her cousin is being followed by a car, inside which there is a group of white men, who our narrator describes as “[...] wearing black baseball caps and sunglasses. [...] One of them had a black moustache, but it was obviously fake” (250). Seeing her cousin in danger, Lisa intervenes right away and has a heated discussion with the driver (TW):

They pulled a U-turn and the driver called out that he'd teach her how to fuck a white man.
 'Yeah?' I yelled out 'With what, you dickless wonder?' [...]
 'Hey, looky, looky, we got a little feisty squaw on our hands,' the driver said.
 'Looky, looky' I said. 'The dickless wonder can speak. I thought guys like you just grunted.'
 'You fucking watch your mouth, cunt.'
 'Yeah, you're so brave with a girl, aren't you, asswipe? Can't stand up to someone your own size, can you? Cowards like you gotta pick on girls to feel like men.'
 'Bitch,' he said. 'You're begging for it.' He opened his door and got out. (*Ibidem*)

Although the scene ends without any kind of violence towards either Lisa or Erica, thanks to the intervention of another “hulking white guy” (251), our protagonist runs a big risk, since the men seem ready to attack her and probably even sexually assault her. Through the brief conversation she has with the driver several elements emerge, the most significant being Lisa's extreme courage, despite her awareness that the men intend to hurt both her and her cousin. While Erica just looks down and tries to get away without a fuss, Lisa confronts the men and does not let them have the best of the discussion, she continues to insult and enrage them; she even manages to “contextualise” her insults, while they can only produce gender or ethnicity related slurs such as (TW) “cunt”, “bitch” or “squaw”. This time she demonstrates how tough she can truly be, now that she finds herself in a situation of extreme danger for a young woman. Nonetheless, Lisa comes out of this experience stronger and bolder, further proving her fulfilment of the ideal of the tough Native woman, the figure of the matriarch that has a paramount role in Indigenous communities and families frequently reiterated throughout the novel.

What I also find thought-provoking in this scene, apart from Lisa's anger and bravery, is her revelation of how afraid she is while the whole situation is unravelling. Most YA heroines never seem to be afraid of anything, or if they are their fears are easily conquered throughout the narrative.⁵ This is one of the numerous elements that lacks credibility in the genre, since

⁵ Two prominent examples of this kind of character are Katniss from *The Hunger Games Trilogy* (2008-10), or Tris from the *Divergent* trilogy (2011-13). Both Katniss and Tris are suddenly catapulted from a generally quiet and rural lifestyle to violent adventures, where the need to survive is paramount and they are forced to face all their darkest and deepest fears. However, their internal conflicts are never in fact explored by the authors, on the contrary, they are quickly resolved with effective narrative tricks: for instance, in one of the *Divergent* books Tris must take a test which will simulate her fears and force her to deal with her worst nightmares. One of these terrors is sexual assault, which she easily overcomes during a fight sequence. In this scene Tris physically battles against her fear embodied in a fictional violent and abusive version of her boyfriend Four. In this imaginary scenario created by the test, she promptly overpowers him and, as a consequence, the fear, therefore conquering without major difficulties

the fear of a physical attack or of sexual assault is one of the greatest terrors a woman can have and that many women experience for their entire lives. In mainstream YA productions, with white main characters in particular, there is not a very linear representation of rape culture and it is alarming that most heroines or innocent girls⁶ end up being subjected to males who are more likely to resemble a stalker than a lover, or who have exerted some sort of physical or psychological power over them. The responses female characters have to this behaviour from the men they love or are attracted to are usually either unrealistic or give a distorted sense of moral reality – that is, men should not abuse women, in any way. The kind of trauma that happens to Lisa never abandons a person's psyche, haunting them for their entire life.

What the white men also represent in this scene is “the violent history of Native-white relations” (Sugars 2004, 82), that has an even stronger impact on women, victimising and blaming them for the violence or the rape telling them “[y]ou're begging for it” (Robinson 2000, 250). This passage portrays the twisted minds of men who believe women themselves want and actively choose to be mistreated, beaten, or undermined. Lisa does not understand why she is the one to be blamed for “some assholes acting like assholes” (255) and tries to grapple with the fact that there are different weights and measures for white and Indigenous people to this very day, when Canadian law and society claim that everyone is equal. Colonial violence is no doubt one of the crucial themes of this story and unfortunately one of its engines.

The last detail I wish to point out, before I move on to the next episode, is how at the end of the incident the men – who clearly intend to assault Lisa and her cousin – decide to back down out of a sort of twisted patriarchal respect. They only seem to respond to a person that visually represents and belongs to their main cultural group: a white man. As a matter of fact, the main (if not only) reason why they decide to leave and not harass the girls anymore is the *deus ex machina* intervention of the “hulking white guy” I had mentioned a few paragraphs above. This minor but pivotal element shows how convoluted and interconnected misogyny and racism are: the men's immediate reaction of backing down proves again how little respect they have for women, of colour especially, as they only abide to specific cultural rules and respond to a male code solely shared and understood by those who look and (may) behave like them. Indeed, the only respect they are capable of showing is for other men, either when they are “protecting” women or when they are asserting dominance over their female partners – treated almost as property.

The second episode of gendered violence that Lisa endures is even more hurtful and traumatising for her than the one just mentioned. During adolescence, she begins to be sexualised by her group of male friends, and by one of them in particular: Cheese. One day he suggests that they go out and be together in order to make Frank, one of their other friends, jealous as everybody apparently knows that Lisa has feelings for him (248-49). After this episode Lisa avoids Cheese and the rest of the group for some time, annoyed by his inferences that have sexualised her; this however until she decides to make up with them, and they all go to a party together. At the party, Cheese gives her a beer and she drinks it trying to be nice to him, in order to make peace again with the group of friends. However, a little later, while she is leaving the party on her own, she begins to feel a little dizzy and confused, until she loses consciousness. Later she does not remember distinctly what has happened to her, as she recollects (TW):

something that had been presented as deeply rooted inside of her.

⁶ In my Masters' thesis dissertation “North American Young Adult Narratives: cross reading the intersection between gender norms and Native reconciliation”, I identified two main types of mainstream white YA female protagonist and classified these two varieties with the terms “the heroine” and “the innocent girl”.

The long blank spots start then. Chunks of memory are gone. [...] The next piece I have, I'm lying on the ground and I can't see the sky because of the tree branches. I'm cold and someone is breathing over me. The last piece is pain between my legs, and a body on top of me, panting. We're moving together as if we were lovers, and the rocks and twigs are digging into my back. I open my mouth and a hand covers it. I can't see the face. It has the feeling of a dream, as if it didn't happen to me. I remember fighting sleep, thinking I had to stay awake, but I couldn't. (258)

After this episode she is obviously traumatised, silenced and numbed, not understanding why this has happened to her and why a person who she considered a friend would do such a thing. The reader infers that Cheese never really had any respect for her, either as a friend or as a woman: all he wanted was her body at all costs and was even prepared to drug her so that he could conquer what he thought was supposed to be his. Cheese has internalised a form of western misogyny and its colonial imperative of taking whatever one wants with no regard for the feelings and objections that the individual might have against it. Lisa is no longer a person to him: she has become an abstract space that he has to take for himself before anybody else does.

Sexual violence is unfortunately one of the main underlying textures that weave through this narrative: Lisa is not the only character who is raped, as we will indeed later find out – although it is only implied and never explicitly stated – that her other friend Pooch and his cousin Karaoke were sexually assaulted by their Uncle Josh. Pooch probably commits suicide because of this trauma, as Karaoke implies when she says “[w]e all know why he did it. [...] Yes, let's not talk about it. Josh didn't –” (319) and Frank shuts her up. The act of silencing Karaoke's narrative is a crucial turning point, because it highlights the way that Indigenous victims, and women in particular, are constantly silenced and rendered subaltern – in Gramscian terms – by a dominant voice, whether it is a male one as in this case or a more general white paradigm. Agnes Kramer-Hamstra argues that

[v]iolence is manifested through a discourse of mastery that seeks to silence all but its own voice. Mastery works through the legacy of racism, [...] it becomes insidious through the secrecy that allows a sexual predator to continue to haunt Lisamarie's group of friends. (2009, 112)

The reason why Uncle Josh has become a predator is because he was preyed upon by a priest in residential school when he was a child and, on his return home, he brought his trauma back with him, repeating unto others what had been done to him. Lisa finds this out when she discovers a photograph and a card in his brother's bedroom on which

Josh's head was pasted over a priest's head and Karaoke's was pasted over a little boy's. I turned it over: *Dear Joshua*, it read. *I remember every day we spent together. How are you? I miss you terribly. Please write. Your friend in Christ, Archibald.* [...] The folded-up note card was a birth announcement. Inside, in neat, careful handwriting it said, 'Dear, dear Joshua. It was yours so I killed it'. [italics in the original] (Robinson 2000, 365)

The reader therefore discovers that Josh's actions set the framing narrative of the novel in motion, as it was to avenge Karaoke's rape that Lisa's brother Jimmy left on the boat “Queen of the North”, to kill Josh at sea. Jimmy dies as well by falling off the boat, but not after having reenacted another instance of violence, rendered epistemic by colonial power, with the murder of Uncle Josh.

All the violence in this book is caused by different kinds of abuse cast upon Indigenous communities by the hand of colonialism; the reason why the younger generations are violent towards themselves – like Pooch – or towards others – like Cheese and Karaoke (frequently

described as a violent woman (280-81)) – is because they have been subjected to the brutality of people like Uncle Josh who was in turn a victim himself. The abuse is not always physical, but can also be verbal or psychological as with Aunt Trudy and her daughter Tab, who she calls (TW) a “whore” and mistreats frequently. All these people, including Lisa, are nonetheless victims of a colonial violence and mentality that is passed on from one generation to the next, causing nothing but pain and intergenerational trauma. Jennifer Andrews comments on this by saying that

Robinson’s reading of this process of colonization highlights the systemic spread of evil behavior among both the oppressors and the oppressed. [...] Colonization has led to the sexual abuse of children, both by the colonizer (Archibald) and eventually by the colonized (Josh), by virtue of power relations that relegate women (and particularly Native women) to a lesser status than men. (2009, 215-16)

What is even more disconcerting about these acts of violence is that none of them are reported to any authority, as they are all silenced by someone – like Frank with Karaoke – who refuses to acknowledge the situation and buries their head in the sand. For Indigenous communities such conditions are persistently “unspeakable”, as they represent the difficulty of dealing with a painful past, exactly like in the narrative of *Monkey Beach*. Robinson interestingly uses the literary technique of never letting the characters finish their sentences when they are on the verge of talking about trauma: their speech is interrupted, broken down and silenced again by another character present – frequently a man – in order to show how even within Indigenous communities there are elements that continue to unconsciously perpetuate this violence by refusing to denounce what happens to them.

Indeed, Lisa as well does not report her attack and never tells anybody about it, without possibility of healing or recovery. In Canada only 6% of survivors of sexual assault report the incident to the police, which means that, on average, the majority of the attacks are never reported.⁷ This happens because western mentality has created an environment in which the victim becomes the one to blame (Brownmiller 1993, 312-13) and when a woman belongs to a minority such as an Indigenous community, she is often not believed, especially if the perpetrator is white.⁸ If it is instead Indigenous then the woman might be believed, but only in order to place the blame again on those people who are victims themselves; simplistic explanations of violence should be avoided in such cases, when Indigenous communities have been coerced into violence and mistreatment by colonialism for centuries. They are only now beginning to process this intergenerational trauma with little to no kind of support from governments and from society in general.

The most common practice through which Indigenous characters process trauma is drug and alcohol abuse, as Lisa will do in the last sections of the novel or as Aunt Trudy, Uncle Mick and Uncle Josh do because of their residential school trauma. It has unfortunately become a terrible phenomenon not just in Canada,⁹ but also in the US (see Beauvais 1998, 253-59),

⁷“A Comprehensive Portrait of Police-reported Crime in Canada, 2021”. *Statistics Canada*, released August 2, 2022. <<https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/220802/dq220802a-eng.htm>> (10/2022).

⁸There are several studies that analyse this issue from a statistical and empirical point of view, not only in relation to Indigenous women, but also to all women of colour. Some examples: Burton and Guidry 2021, 370-81; Lewis *et al.* 2019, 308-17 and Murphy-Oikonen *et al.* 2022, 237-58.

⁹“For those 12 and older, the rate of heavy drinking (five or more drinks on one occasion at least once a month in the 12 months preceding the survey) was 35% for off-reserve First Nations people, 30% for Métis, and 39% for Inuit, compared with 23% for non-Aboriginal people. An estimated 43% of off-reserve First Nations people, 38% of Métis, 40% of Inuit and 36% of non-Aboriginal people aged 12 to 24 reported heavy drinking” (Kelly-Scott and Smith 2015, 8)

Australia and New Zealand,¹⁰ that many Indigenous communities turn to substance abuse in order to cope with unresolved traumas of imperialistic violence and land expropriation.

To return briefly to Cheese's suggestion about Lisa being interested in Frank, ambiguously, throughout the novel Lisa never expresses an interest in Frank to the reader, although there are many scenes between them in which Lisa's mixed feelings towards him could transpire, while it is quite clear that Frank likes her as he will later reveal. They never end up together, instead they chase each other for a long time without ever truly exploring their feelings. The reason why I mention this is because it is important to be aware that their relationship had an abusive nuance from the start. Frank was a very mean and violent child and had pranked and made fun of her ever since they were very young; in one episode they even end up punching each other in the face, hurting one another so much they have to go the Emergency Room (Robinson 2000, 64-66).

The possibility remains that Lisa has never had any sort of romantic feelings for Frank, although he does develop them. Yet what is more intriguing about her character is that she proves she does not need a romantic or sexual relationship to feel validated by men or society and never finds herself in a love triangle – as instead often happens with mainstream white YA protagonists.¹¹ She knows that there are more important things at stake in life than having a relationship at all costs and being “crazy about boys”. The story places more value on reconciling oneself with one's own culture and family. There is no complicated or thwarted romance that overwhelms the protagonist, instead the focus is shifted to other themes, like the intersection between gender, race, and violence in a postcolonial Indigenous context, that should be of primary importance to any audience, issues that have a much greater need to be seen and heard than the banal, pre-packaged love triangle.

At the end of the novel Lisa does not end up with anybody because she does not need to, she has herself and that is enough and this is what, ideally, should be taught to young girls today: that women have value, that they are worth and do not need a man or a relationship to feel validated or to feel like they belong. YA mainstream female protagonists very rarely communicate this concept to their young and impressionable audiences; rather, they do the exact opposite by building characters who pretend not to care about their relationships although the story winds up revolving around that one element.

By arguing this, I do not mean to say that Lisa – or any other YA character – should forcibly avoid relationships to make a point, but that not having a sexual or romantic relationship does not make her less of a person, or of a woman; it just proves that she is at peace with herself, which is what in return will allow her to feel at ease with her community. What she wants to achieve more than anything is a harmonious relationship with her identity as an Indigenous woman who has a deeper connection with the natural and the spirit world. When that is achieved, everything else can be welcomed in a healthier way.

In relation to this, it is crucial to bring up the last episode worth mentioning regarding Lisa's growth and teenage years. A person's first sexual encounter as a teenager is often anticipated with excitement, however, even in our contemporary society still remain twisted ideas

¹⁰ See Jens Korff, “Aboriginal alcohol consumption”, *Creative Spirits*, <<https://www.creativespirits.info/aboriginalculture/health/aboriginal-alcohol-consumption>> (10/2022).

¹¹ Some examples are: Katniss with Peeta and Gale in *The Hunger Games*; Wanda with Ian and Jared in *The Host*; Clary with Jace and Simon in *The Mortal Instruments*; Elena with Stefan and Damon in *The Vampire Diaries*; Bella with Edward and Jacob in *Twilight*; Alina with Mal and the Darkling in *Shadow and Bone*; Luce with Cam and Daniel in *Fallen*, and many more.

of how the dreaded and awaited “first time” should be; popular belief implies that it should take place with someone you are in a relationship with or have feelings for, and a certain degree of shame can still surround those people, and girls especially, who choose to have their first sexual intercourse with someone who is not “the one”. Beth Younger comments on this matter by quoting Janice Radway, as according to her “depicting explicit sex in an adult romance narrative is an acceptable narrative feature as long as the characters are in love. The view of the dominant culture is that sex without love is unacceptable, especially for teen girls” (qtd. in Younger 2009, 88). When talking about promiscuity (having sexual intercourse without love or a long-term relationship/partner), Younger also highlights how “many YA novels promote the idea that sex for the sake of pleasure, not bolstered by a ‘love’ relationship, is explicitly wrong. This idea translates into punishment for those who might espouse or even practice sex without love” (Younger 2009, 88). There is clearly a misogynistic spark to this concept, since boys are allowed to have intimate relationships with whomever they wish indeed because they are boys, while girls risk being insulted and (TW) slut-shamed.

Lisa’s first time happens unexpectedly with Pooch and in her words she perfectly expresses the idea that, it does not matter if it is not the most perfect, the best experience, it just needs to be a first time:

If I had known I was going to be having sex that night, I would have worn something special, instead of jeans and a white shirt, though I don’t know why people make such a big deal about doing it. In all the movies I’ve ever seen, it is this huge, life-changing event. With me, I met Pooch at a party, we went up to a room, took off our clothes, kissed, got on with business and that was it. [...] He wasn’t in love with me and I wasn’t in love with him, but it was nice to be held and to have someone there. (Robinson 2000, 287)

Although Lisa of course feels the need for some sort of affection, it is not her primary objective. It is striking the way in which her ideas about sex and the first time have been instilled in her brain by movie and TV culture, which quite frequently does not represent sex as it really is; it is rendered more fashionable and better than it might actually be in real life. In many cultural products, sex is represented in a more marketable way, but that depicts it unrealistically: perhaps the most absurd aspect of sex scenes that is too often included in portrayals of first times is the woman’s or girl’s ability to reach orgasm extremely easily, quickly, and usually through penetration alone. Women themselves and numerous studies¹² can confirm the opposite and while it may be true for some, it is certainly not the experience of the majority or totality of women, as cultural marketing would like them to believe.

Thankfully Lisa has already proved that she can distance herself from gender stereotypes or bias, although the reader perceives through her stream of thoughts that she is still insecure about many things and is always questioning whether her actions fit into the norm or not.

Robinson is capable of building a character like Lisa without portraying other versions of femininity as negative or shaming them; instead, she demonstrates that womanhood cannot be reduced to a single definition or to a fixed set of interests and characteristics, as women’s identities are much more nuanced. There are many shades of what it means to be a woman in this novel that demonstrate the revolutionary and realistic nature of representations of Indigenous female figures. Readers can mirror themselves in these figures and see real women as different from YA stereotyped protagonists, not filtered by the definitions that society has given them. Lisa and all the other female characters in *Monkey Beach* are not granitic portrayals, but come

¹² An example is the 2017 study by Herbenick *et al.*

with different characterisations that render them far more realistic than, for example, the other female personas usually found in white mainstream YA narratives, who mostly mirror men's desires regarding women's functionality.

3. *Refiguring Gothic genre in Haisla's cultural space*

In the first part of this article, I mentioned that literary critics regularly frame *Monkey Beach* as a Gothic novel. The way in which criticism approaches this definition is extremely cautious and re-envisioned the canonical definition of Gothic literature by adapting it to the symbolism of an Indigenous work that, however, does not belong to the western canon. I find it particularly fascinating how David Gaertner reconfigures the typically gothic idea of the "return of the repressed". He defines the return as a "resurgence" instead, through Michi Saagiig Nishnaabeg critic Leanne Betasamosake Simpson words, as a "nourishment of [an] Indigenous past" (2015, 48), implying that it is not the "ghosts" of the colonial past that are coming back to haunt the settlers; instead, he argues that the repressed goes back to its own self and reunites and tries to reconcile itself with itself, therefore putting the settler at the margins of or outside the narrative.¹³

In *Monkey Beach* this whole process happens through Lisa's account of her reconnection with Haisla culture and traditions. With the guidance of her Uncle Mick and her Mama-oo, she works to understand and learn more about their beliefs and mythology and, as Castricano puts it, she "learns to talk with ghosts" (2006, 801), in order to embrace her bond with the spirit world. Her link to this "other world" had been severed or at least numbed by a western lifestyle, as her Mama-oo makes her notice "to really understand the old stories, [...] you had to speak Haisla" (Robinson 2000, 211), showing how language is fundamental in understanding a culture. It is not accidental that at the end of the story, when Lisa has come to terms with her gift, she "[...] can understand the words although are in Haisla" (373) and she can interact with her ghosts, who are all the people she has lost.

Mama-oo even tells Lisa that her mother Gladys had exactly the same gift when she was a girl but was too scared of it and decided to ignore it. She has clearly internalised a western mentality in regard to the concepts of ghosts and of seeing "things that are not there", and indeed when Lisa tells her about the visions she replies saying "clearly a sign, Lisa, [...] that you need Prozac" (3). When her daughter was younger, she and her husband even took her to a white psychiatrist, because they thought it was Lisa's way of dealing with stress and fear of death.

Nonetheless, Lisa's growth throughout the narrative sets her on a path of reconciliation with her culture, to all the things she and her ancestors have lost and are now trying to re-appropriate, such as their native language. Not only our protagonist, but all the other characters in the novel, as we have already seen, are trying to grapple with a complex history that has created a strong

¹³The work of the Truth and Reconciliation Commission in Canada has sparked discussions on what terms are more suitable to talk about the post-apocalyptic experience of Indigenous people in North America. Scholar Keavy Martin argues that "the concept of reconciliation relies upon a form of amnesia. [...] [it] entails 'a fixation upon *resolution* that is not only premature but problematic in its correlation with *forgetting*'" [italics in the original] (qtd. in Hanson 2017, 74). Therefore, many Indigenous critics have begun to employ the more appropriate term "resurgence", which "unlike reconciliation, is a socio-cultural movement and theoretical framework that concentrates on regeneration within Indigenous communities. It validates Indigenous knowledges, cultures, histories, ingenuity, and continuity. Resurgence is an Indigenizing impulse; it acknowledges colonialism and domination through resistance but it does not focus solely on colonialism as the most important concern. Instead, [...] [it] focuses on Indigenous communities as sites of power and regeneration. [...] [it] does not focus primarily on relationships between Indigenous and non-Indigenous people" (74-75).

imbalance in the way Indigenous communities and in this case the Haisla relate to their origins and culture. Although the ending of the novel is open and leaves the reader wondering what will happen to the narrator, it gives a strong sense of hope and peace, showing how happy she is now that she is not afraid of her gift anymore. It is always her Mama-oo who says to her “you don’t have to be scared of things you don’t understand. They’re just ghosts” (265), summing up in just two sentences that there is no active need to be afraid of the “Other”, because it is no threat to you, because a ghost is impalpable and it cannot hurt you.

All the pieces we have mentioned so far can indeed be considered typical elements of a Gothic story, but all of them are turned upside down by Robinson’s narrative, who reverses what is considered a scary genre in western culture, by making a story that recounts the re-conquest of Indigenous values and traditions with some eerie features. Intergenerational trauma remains, pulsating and poisoning the community, but Robinson argues that in an era of “Truth and Reconciliation” (although, the novel was published before the Commission’s work in Canada), it is pivotal to reclaim Indigenous roots that have been buried too deep by imperial power and have not been allowed to blossom properly until now. In fact, even though Lisa cannot be defined as the typical YA heroine, she still goes on a quest, one for identity, belonging and self-representation.

4. *Death as a co-protagonist*

As hinted in previous paragraphs, death is utterly immanent in this novel, leading me to define its role in the novel as a co-protagonist to Lisa. As the story progresses, many characters die, including some of the main ones – indeed the central action revolves around the disappearance of Lisa’s brother Jimmy, who is revealed to have also died at the end. That this theme is going to pervade the whole story is visible from the very first page of the novel that reads “six crows sit in our greengage tree. Half-awake, I hear them speak to me in Haisla. *La’es*, they say, *La’es*, *la’es* [...] – Go down to the bottom of the ocean” [italics in the original] (Robinson 2000, 1). The image of crows looming can already feel like a bad omen, and indirectly communicates to the reader that death will appear, sooner or later in the story.

However, the symbolism of crows in Indigenous cultures is much more layered than in Anglo-Saxon ones, which have frequently considered them a symbol of death. This western belief was influenced by the fact that crows are scavengers and used to feed on the decaying flesh of people after they had been executed. Therefore, they loomed around the areas where they knew they could find sustenance, like prisons, graveyards, gallows, battlefields (Cattabiani 2015, 291). Yet, in Indigenous cultures crows’ imageries vary in meaning according to different tribes’ traditions; in Haisla and particularly in this novel, they are employed as symbols of either luck or warning (of mis-happenings or death) for the characters. In several west coast First Nations communities – Haisla included – the crow, frequently referred to as the Raven, can embody both the trickster and the helper of the creator of the world. It can exemplify the unknown and can be seen as a “keeper of secrets”, using its knowledge to play tricks on humans; at the same time the Raven can be an emblem of creation, transformation, and knowledge, acquiring a nuance of wisdom (Raven Reads 2018).

Thus, it is interesting to notice that on the cover of the Mariner Books’ edition of *Monkey Beach* there is indeed a crow,¹⁴ which is a recurring and controversial symbol throughout the

¹⁴ “Cover of the book *Monkey Beach*”, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Monkey_Beach#/media/

novel. On the other hand, the new cover by Vintage Canada shows a beach,¹⁵ which supposedly represents the Monkey Beach of the title, a fundamental place where a lot of the action takes place and, above all, where the vicissitudes conclude and Lisa reconciles herself to her gift and the ghosts of her past.

The protagonist's life is accompanied by loss and death, especially when it involves her mentors Uncle Mick and Mama-oo. Alongside her, the reader explores her relationship with death, abandonment, and the disappearance of her family members and those she is really close to, while she delves more and more into her ability to predict these happenings.

Indeed, before something tragic takes place, Lisa is visited by the "little man", an entity that always takes on different forms and clothes every time it appears. Even here, as in her outside world, there is a struggle of power for Lisa – a battle with the essence and presence of the supernatural power within herself, yet the inability to understand and master it. The impotence Lisa first feels in front of death and its "potential", pushes her into going to Vancouver; she does not finish high school and resorts to drug and alcohol abuse to anaesthetise her uncontrollable gift and the guilt and pain of not being able to stop these terrible things from happening.

However, when she is in Vancouver she wakes up one day feeling hungover to a vision of her favourite cousin Tab and she realises her abilities go far beyond "seeing dead people", as she will soon find out that Tab is still very much alive. Not many pages later, after she has likely had a sighting of a *b'gwus*, called a sasquatch¹⁶ or big-foot in English, she interestingly says "I felt deeply comforted knowing that magical things were still living in the world" (Robinson 2000, 315-16), showing how important the existence of this other spiritual dimension is for her. The myth of the *b'gwus* is utterly present in the novel: one of the sections is even titled "In Search of the Elusive Sasquatch", to symbolise all the other digressions on Haisla culture and mythology and how pervasive these funding traditions are for Lisa.

Kathryn James argues that there is a strong link in YA literature between gender, sexuality, and death. Death is a major theme in adolescent productions because of the formative impact it has on a teenager and the sense of drama and tragedy it creates; however, James notices that death throughout the centuries and more specifically in YAs has been associated with female characters. She quotes Elisabeth Bronfen: "Woman is a 'symptom' of death's presence, precisely because she is the site where the repressed anxiety about death re-emerges in a displaced, disfigured form" (qtd. in James 2009, 15). James then continues with Efrat Tseëlon's theory that Woman and Death share similar characteristics in the sense of being a psychological trigger of anxiety – although for different reasons. But most of all "in the patriarchal cultural imagination, both are mysterious, ambiguous, unrepresentable, silent, and a threat to stability; both are the eternal Other" (*ibidem*). When talking about Gothic literature the presence of death and horror is at times a critical element around which the narration revolves. In addition, many critics have also focused on the centrality of sexuality and gender in these kinds of narratives, where in YA or children's literature products there are especially representations of monstrous women or of hegemonic masculinity (117).

File:Monkey_Beach.jpg> (10/2022).

¹⁵ "*Monkey Beach*", Penguin Random House Canada, <<https://www.penguinrandomhouse.ca/books/156126/monkey-beach-by-eden-robinson/9780676973228>> (10/2022).

¹⁶ "The word Sasquatch is believed to be an Anglicization of the Salish word *Sasq'ets*, meaning 'wild man' or 'hairy man'. J.W. Burns coined the term in the 1930s. Burns was an Indian agent assigned to the Chehalis Band, now known as the Sts'ails First Nation. The Sts'ails people claim a close bond with Sas'qets, and believe it has the ability to move between the physical and spiritual realm. Sasquatch has also been commonly known as Bigfoot in the Pacific Northwest of the United States" [italics in the original] (Thomas 2020).

Yet Robinson is capable of overturning these theories, by making Lisa accept death as something that, no matter what, is part of life itself, and therefore not scary, just like the ghosts. This knowledge is passed on to her again by her Mama-oo, who tells her more than once that “[w]hen it’s time to go, you go” (Robinson 2000, 371); this means that when the time has come there is no need to be afraid of the Other, represented by death in this case – it should simply be embraced in order not to be afraid anymore of something unknown to humans. Indeed, Lisa defeats death’s psychological power over her and manages to survive after a near-death experience in the ocean.

While our protagonist outplays stereotypes of genre and gender, it is striking to see that in *Monkey Beach* the ones who have connections with the spirit world are not just Lisa or the other women, but also Frank and Uncle Mick, who recall episodes in which they had contact with something that had come from this other world. For Robinson, the link to the spirit world unites all Haisla people and therefore is not gendered; even though her story portrays a young woman as the bearer of the gift, this does not mean that a man could not also have it.

Conclusions

Through the case study of Robinson’s *Monkey Beach*, I have discussed the complex and articulated dynamics of some aspects of North American society, Canadian more specifically, in relation to the condition and representation of adolescent Indigenous women. With an intersectional approach, I have investigated matters of violence and sexual assault, intergenerational trauma caused by the residential school system and how this influences people’s substance abuse or lack of knowledge regarding their cultural heritage.

It is compelling to see how Robinson’s main character manages to (re)affirm her Indigenous identity while still being subject to the cultural pull of the western, white dominant stream. Lisa, who is not only focused on sexual desire like the majority of white mainstream female leads depicted in YAs (some of them have been mentioned throughout this article), reveals how layered the identity of a teenager can be. One of my main concerns has been to highlight whether Lisa conforms or not to female gender stereotypes, and to the representation of young women and their personal development in North American YA literature. I have argued how diversely and more subversively Indigenous cultures represent femininity and female characters in works intended for teenage audiences. Indigenous characters like Lisa and her family members have proved to be less stereotypical and more realistic than white characters, chiefly because they are not depicted according to common gender biases. The female ones in particular are truly independent, self-made, and brave and do not need validation from their male counterparts; they mostly yearn to be members of a community, nourishing and cherishing their cultural heritage.

In her article “Jeannette Armstrong’s *Slash* and the Indigenous Reinvention of Young Adult Literature”, Mandy Suhr-Sytsma analyses in detail Okanagan Jeannette Armstrong’s *Slash* (1985) as the first ever novel by a Native American or Indigenous Canadian author written directly for teenagers and therefore starting the trend of YA in Native North American literature as well (2016, 26-27). She then continues to list numerous other Indigenous authors who have followed along this path, among whom she also features Eden Robinson, trying to show that there is a growing interest in this newly acknowledged genre of literary production, even though the criticism on it continues to lack. Since the ’90s, in between the US and Canada, there has been a steady – although still limited – growth in Indigenous publications that have continued on the path that Armstrong’s novel set while also broadening the scope and kind of narratives employed, clearly targeting a YA audience: some examples from Canada are *The*

Marrow Thieves (2017) by Cherie Dimaline, *Fire Fight* (2015) by Jacqueline Guest, *Fire Song* (2018) by Adam Garnet Jones, or *Shadows Cast by Stars* (2013) by Catherine Knutsson, and from the US *Firekeeper's Daughter* (2021) by Angeline Boulley, *House of Purple Cedar* (2014) by Tim Tingle, *Rain is Not My Indian Name* (2001) by Cynthia Leitich Smith, *If I Ever Get Out of Here* (2013) by Eric Gansworth, or *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* (2007) by Sherman Alexie.¹⁷

These publications, as well as Robinson's, are playing an important part in renovating the genre of YA literature and are connected to the resurgence in cultural representations of Indigenous peoples. Lynnette James uses the example of the new literary current of Indigenous futurist YAs to comment on the figure of the Indigenous heroine who brings about a new intersectional revaluation of the genre, with the combination of elements from dystopia, cyberpunk, postcolonial fiction, and Afrofuturism (2016, 151). Indigenous futurism has become a very specific type of YA production, which includes those themes that are usually lacking in mainstream white YAs. It is a

deliberate, intentional, and purpose-driven position that addresses not only inclusion but intersectionality for its protagonists and themes. While not limited to portraying heroines, it explores the vital role of young women in coming worlds that, while difficult and dangerous, are neither random nor pointless. In doing so, these fictions question received ideas of agency, gender, and ethnicity, uses of violence and technology, and even the meaning of survival and triumph, while extending more nuanced concepts of tradition, community, scientific exploration, environmental and social consciousness, power and responsibility. (152)

These Indigenous authors manage to succeed where several white writers have failed: they provide a comprehensive representation of humanity, and especially of the condition of young women. When considering Indigenous YA production, it is interesting to point out that none of the books mentioned have been adapted into either TV series or movies, compared to plentiful white YA series that have been transposed into visual representations. Obvious reasons are linked to the low marketability or profitability of the Indigenous works that resist stereotypes and bring to the forefront realities of hardship, poverty, and violence that the average audience refuses to acknowledge and therefore will not buy or "consume". Even though *Monkey Beach* was adapted into a movie in 2020, it was hardly publicised in and outside of Canada and not given all the media attention that, for instance, a series like *The Hunger Games* obtained on its release. As a matter of fact, it is a virtually unknown and niche movie, quite hard to find, and remains one of the very few to be adapted into another medium.

Going back to my main argument, Indigenous futurism is not simply an ethical addition of underrepresented communities to the YA's scenario, but "an organic outgrowth of the oral storytelling traditions in which the authors have been steeped" (156), which explains why many YA tropes are also repeated, but in a different and more layered fashion. These authors are reclaiming their voices (one of the reasons why the novels are often narrated in first-person) and finding their place inside post-colonialism, defined as "a process by which decolonizing society negotiates its identity apart from that of its colonizer, and apart from its identity as a colonized place or people" (qtd. in James 2016, 158). These heroines have a more conscious attitude and awareness towards their societal and physical vulnerabilities, because, as part of a minority, they have already experienced an apocalypse with colonialism and their lives are to this day affected by the legacy of those events (James 2016, 159).

¹⁷ This list of texts is a sampling of Indigenous YA literature and does not provide a comprehensive overview of the genre.

Although we find the same themes of love, desirability and sexuality, the protagonists are less concerned with physical appearance and romantic drama than the white ones. Indeed, these characters are not just navigating their love lives, but also learning what it means to be daughters, sisters, friends, and community members, therefore making the readers engage with more nuanced concepts of love and emotional ties (167). Fundamentally, their boyfriends are not abusive and do not impose their control over them,

they are vital, though, not because they are the most sought-after *as* boyfriends, but because they offer an additional person working toward the ultimate good of the heroine's community, someone else who shares her vision and can help support her purpose. (167-68)

These heroines value their role inside their community and are humble enough not to believe they can do anything on their own, but that real strength comes with the help of others – something that common YA heroines never realise, since they always act alone, causing more damage than anything else.

Although I have specifically referred to James' analysis of Indigenous futurism in these last paragraphs, the characteristics that have been highlighted pertain to all other representations of female leads in Indigenous YA literature, as has been shown with the example of Robinson's novel. Alongside the fact that they finally give space and a voice to those who have been cut off from the cultural spectrum, these stories offer a proper intersectional depiction of what it means to be a teenager in contemporary society.

Alongside this novelistic production however, there has also been a prolific production of comics and graphic novels by Indigenous Canadian authors that enrich the YA genre. Within this trend there are publications that vary in genre and thematic, with examples like Katherena Vermette's *A Girl Called Echo* (2017-21), a comic series with a clear didactic structure and purpose to unlearn colonial standards and re-learn Indigenous stories and histories; Tasha Spillett-Sumner's series *Surviving the City* (2018-) which narrates the experience of Indigenous youths of different descents as they navigate complex web of kinships in Canadian metropolitan areas; the anthology *This Place: 150 Years Retold* (2019) by various authors that has the aim to rewrite Canadian history from the point of view of the oppressed; *The Outside Circle* (2015) by Métis Senator Patti Laboucane-Benson, which narrates the story of two brothers who try to escape a suburban gang life they have been dragged into; or *If I Go Missing* (2019) by Brianna Jonnie which, with a combination of graphic fiction and non-fiction, comments on the current issue of extremely high rates of missing and murdered Indigenous women in North America. In parallel with comics' art, there has also been a strong leaning towards the representation of traditional Indigenous storytelling (their myths and founding stories) on national television and more specifically towards the creation of an Indigenous feminine animation aesthetic. This aims to mend the mistake of having considered Native American mythologies as fairytales until now, when they are actually founding stories that show the distinctive indigeneity of different tribes and are made to pass on their traditional oral storytelling to younger generations (most of these productions are for children) so that they can re-appropriate their history and "folklore"¹⁸ (Hearne 2017).

There is also the intention of identifying a specific current inside this production that has been designed by women who seek to create a feminine aesthetic and bring back to life through animation "the (hi)stories of tribal women that are discarded, materially and metaphorically, by the

¹⁸ I use this term here – between inverted commas as it is extremely connected to western culture – merely to point out the concept of bestowing ancestral cultural traditions.

cinematic stereotypes that naturalise and elide violence against Indigenous women” (Romero 2017, 59). The reason why I briefly mention these two trends is that all the contemporary Indigenous cultural productions, as YAs, aim to reevaluate female narratives and to bring back to the forefront the traditional mythologies and oral storytelling that have always characterised their cultures.

Therefore, I consider Robinson’s work fairly representative of the current trends in Indigenous cultural productions (not only in YAs) and open to enabling a dialogue with the reader; although Lisa’s story is not conventionally adventurous and supposedly inspirational as those of other white YAs (for instance *The Hunger Games*, *The Twilight Saga*, *Divergent*, or *Shadow and Bone* to name some of the most famous titles that had been mentioned before), hers is more cathartic and thought-provoking. In narratives such as this there is a clear attempt to eliminate the shame that may come after a sexual assault or other forms of gendered violence, in order to help readers face the truth of the world rather than reiterating fairytales that romanticise misogynistic and abusive behaviours.

References

- Alexie, Sherman. 2007. *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian*. New York: Little, Brown and Company.
- Andrews, Jennifer. 2009 “Rethinking the Canadian Gothic: Reading Eden Robinson’s *Monkey Beach*”. In *Unsettled Remains: Canadian Literature and the Postcolonial Gothic*, edited by Cynthia Sugars and Gerry Turcotte, 205-27. Toronto: Wilfrid Laurier University Press.
- Armstrong, Jeannette. 2000 [1985]. *Slash*. Penticton: Theytus Books.
- Bardugo, Leigh. 2012-14. *Shadow and Bone*. 3 vols. New York: Macmillan.
- Beauvais, Fred. 1998. “American Indians and Alcohol”. *Spotlight on Special Populations* vol. 22, no. 4: 253-59. <<https://pubs.niaaa.nih.gov/publications/arh22-4/253.pdf>> (10/2022).
- Berriault, Janie. 2016. “The Gothic landscape in Eden Robinson’s *Monkey Beach*: cultural negotiations between native and non-native knowledge systems”. *Canadian Journal of Native Studies* vol. 36, no. 2: 1-12.
- Boulley, Angeline. 2021. *Firekeeper’s Daughter*. New York: Henry Holt and Co.
- Brownmiller, Susan. 1993 [1975]. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Ballantine Books.
- Burton, Candace W. and Jeanine D. Guidry. 2021. “Reporting Intimate Partner Violence and Sexual Assault: A Mixed Methods Study of Concerns and Considerations Among College Women of Color”. *Journal of Transcultural Nursing* vol. 32, no. 4: 370-81. doi: 10.1177/1043659620941583.
- Cadden, Mike. 2000. “The Irony of Narration in the Young Adult Novel”. *Children’s Literature Association Quarterly* vol. 25, no. 3: 146-54, doi: 10.1353/chq.0.1467.
- Castricano, Jodey. 2006. “Learning to Talk with Ghosts: Canadian Gothic and the Poetics of Haunting in Eden Robinson’s *Monkey Beach*”. *University of Toronto Quarterly* vol. 75, no. 2: 801-13. doi: 10.1353/utq.2006.0246.
- Cattabiani, Alfredo. 2015 [2000]. *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti e creature fantastiche*. Milano: Mondadori.
- Christian-Smith, Linda K. 1990. *Becoming a Woman through Romance*. New York: Routledge.
- Clare, Cassandra. 2007-14. *The Mortal Instruments*. 6 vols. London: Walker Books.
- Collins, Suzanne. 2008-2010. *The Hunger Games*. 3 vols. New York: Scholastic Press.
- Dimaline, Cherie. 2017. *The Marrow Thieves*. Toronto: DCB.
- Dobson, Kit. 2009. “Indigeneity and Diversity in Eden Robinson’s Work”. *Canadian Literature: A Quarterly of Criticism and Review* vol. 201: 54-67. <<https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/192890>> (10/2022).
- Elliott, Alicia, Kateri Akiwenzie-Damm, Sonny Assu et al., 2019. *This Place: 150 Years Retold*. Winnipeg: Highwater Press. <https://www.portageandmainpress.com/content/download/17825/220939/version/1/file/9781553797586_ThisPlace_excerpt.pdf> (10/2022).
- Gaertner, David R. 2015. “‘Something in Between’: *Monkey Beach* and the Haisla Return of the Return of the Repressed”. *Canadian Literature: A Quarterly of Criticism and Review* vol. 225: 47-63. <<https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/186552>> (10/2022).

- Gansworth, Eric. 2013. *If I Ever Get Out of Here*. New York: Scholastic Press.
- Garnet Jones, Adam. 2018. *Fire Song*. Toronto: Annick Press.
- Guest, Jacqueline. 2015. *Fire Fight*. Summertown: 7th Generation.
- Hanson, Aubrey J. 2017. "Reading for Reconciliation? Indigenous Literatures in a Post-TRC Canada". *English Studies in Canada* vol. 43, no. 2-3: 69-90, doi: 10.1353/esc.2017.0022.
- Hearne, Joanna. 2017. "'I Am Not a Fairy Tale': Indigenous Storytelling on Canadian Television". *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* vol. 31, no. 1: 126-46.
- Herbenick, Debby, Tsung-Chieh (Jane) Fu, Jennifer Arter, *et al.* 2018. "Women's Experiences with Genital Touching, Sexual Pleasure, and Orgasm: Results from a U.S. Probability Sample of Women Ages 18 to 94". *Journal of Sex & Marital Therapy* vol. 44, no. 2: 201-12, doi: 10.1080/0092623x.2017.1346530.
- Hilton, Mary and Maria Nikolajeva (eds). 2016. *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emergent Adult*. New York: Routledge.
- James, Kathryn. 2009. *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*. New York: Routledge.
- James, Lynnette. 2016. "Children of Change, Not Doom: Indigenous Futurist Heroines in YA". *Extrapolation* vol. 57, no. 1-2: 151-76.
- Jonnie, Brianna. 2019. *If I Go Missing*. Toronto: James Lorimer Limited.
- Kate, Lauren. 2009-15. *Fallen*. 6 vols. New York: Delacorte Press.
- Kelly-Scott, Karen and Kristina Smith. 2015. "Aboriginal Peoples: Fact Sheet for Canada". *Statistics Canada*: 1-9. <<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/89-656-x/89-656-x2015001-eng.htm>> (10/2022).
- Knutsson, Catherine. 2013. *Shadows Cast by Stars*. New York: Atheneum Books for Young Readers.
- Kramer-Hamstra, Agnes. 2009. "Rumors of a larger story: the intersection of mystery and mastery in Eden Robinson's *Monkey Beach*". *The Canadian Journal of Native Studies* vol. 29, no. 1-2: 111-25. <<https://cjns.brandonu.ca/wp-content/uploads/29-1-2-09Kramer-Hamstra.pdf>> (10/2022).
- Laboucane-Benson, Patti. 2015. *The Outside Circle*. Toronto: House of Anansi Press.
- Lewis, Kaleea R., Alyssa Robillard, Deborah Billings *et al.* 2019. "Differential perceptions of a hypothetical sexual assault survivor based on race and ethnicity: Exploring victim responsibility, trauma, and need for social support". *Journal of American College Health* vol. 67, no. 4: 308-17. doi: 10.1080/07448481.2018.1472096.
- Martens, Marianne. 2010. "Consumed by Twilight: The Commodification of Young Adult Literature". In *Bitten by Twilight: Youth Culture, Media, and the Vampire Franchise*, edited by Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey, and Elizabeth Behm-Morawitz, 243-60. New York: Peter Lang Publishing.
- . 2005-08. *The Twilight Saga*. 4 vols. New York: Little, Brown and Company.
- Meyer, Stephanie. 2008. *The Host: A Novel*. New York: Little, Brown and Company.
- Mrak, Anja. 2013. "Trauma and Memory in Magical Realism: Eden Robinson's *Monkey Beach* as Trauma Narrative". *Politics of Memory* vol. 3, no. 2: 1-15, doi: 10.15291/sic/2.3.lc.3 doi: 10.15291/sic/2.3.lc.3.
- Murphy-Oikonen, Jodie, Lori Chambers, Karen McQueen, *et al.* 2022. "Sexual Assault: Indigenous Women's Experiences of Not Being Believed by the Police". *Violence Against Women* vol. 28, no. 5: 237-58. doi: 10.1177/10778012211013903.
- Paolini, Christopher. 2003-11. *The Inheritance Cycle*. 4 vols. New York: Alfred A. Knopf.
- Robinson, Eden. 2000. *Monkey Beach*. Toronto: Vintage Canada.
- Romero, Channette. 2017. "Towards an Indigenous Feminine Animation Aesthetic". *Studies in American Indian Literatures* vol. 29, no. 1: 56-87.
- Roth, Veronica. 2011-13. *Divergent*. 3 vols. New York: HarperCollins.
- Seelinger Trites, Roberta. 2000. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Smith, Cynthia Leitich. 2001. *Rain Is Not My Indian Name*. New York: HarperCollins.
- Smith, Lisa J. 1991-2014. *The Vampire Diaries*. 13 vols. New York: HarperTeen.
- Spillet-Sumner, Tasha. 2018-. *Surviving the City*. Winnipeg: Highwater Press.

- Sugars, Cynthia. 2004. "Strategic Abjection: Windigo Psychosis and the 'Postindian Subject' in Eden Robinson's 'Dogs in Winter' ". *Canadian Literature: A Quarterly of Criticism and Review* vol. 181: 78-91. <<https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/193051>> (10/2022).
- Suhr-Sytsma, Mandy. 2016. "Jeannette Armstrong's *Slash* and the Indigenous Reinvention of Young Adult Literature". *Studies in American Indian Literatures* vol. 28, no. 4: 25-52.
- Tingle, Tim. 2014. *House of Purple Cedar*. El Paso: Cinco Puntos Press.
- Vermette, Katherena. 2017-21. *A Girl Called Echo*. 4 vols. Winnipeg: Highwater Press.
- Younger, Beth. 2009. *Learning Curves: Body Image and Female Sexuality in Young Adult Literature*. Lanham: Scarecrow Press, Inc.

Websites

- "A Comprehensive Portrait of Police-reported Crime in Canada, 2021". *Statistics Canada*, released August 2, 2022. <<https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/220802/dq220802a-eng.htm>> (10/2022).
- Crenshaw, Kimberlé. 2017. "Kimberlé Crenshaw on Intersectionality, More than Two Decades Later". Columbia Law School. <<https://www.law.columbia.edu/news/archive/kimberle-crenshaw-intersectionality-more-two-decades-later>> (10/2022).
- "Cover of the book *Monkey Beach*". *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Monkey_Beach#/media/File:Monkey_Beach.jpg> (10/2022).
- Korff, Jens. "Aboriginal alcohol consumption". *Creative Spirits*. <<https://www.creativespirits.info/aboriginalculture/health/aboriginal-alcohol-consumption>> (10/2022).
- "*Monkey Beach*". 2022. Penguin Random House Canada. <<https://www.penguinrandomhouse.ca/books/156126/monkey-beach-by-eden-robinson/9780676973228>> (10/2022).
- "The Raven in Haida Culture". 2018. Raven Reads. <<https://ravenreads.org/en-eu/blogs/news/the-raven-in-haida-culture>> (10/2022).
- Thomas, Nicki. "Sasquatch". *The Canadian Encyclopedia*. <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/sasquatch>> (10/2022).

STUDI E SAGGI



Citation: G. Nori (2022) A Few Musts di un bardo americano. Walt Whitman e i confini transatlantici della poetica romantica. *Lea* 11: pp. 247-270. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13892>.

Copyright: © 2022 G. Nori. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

A Few Musts di un bardo americano Walt Whitman e i confini transatlantici della poetica romantica

Giuseppe Nori

Università degli Studi di Macerata (<giuseppe.nori@unimc.it>)

Abstract

This essay explores Walt Whitman's poetics of the soul, between "sympathy" and "egotism", with a focus on the first edition of *Leaves of Grass* (1855) in the larger context of "Transatlantic Romanticism". As Emerson's thought may be viewed as the Western fulfillment of a whole idealist tradition out of Germany and England, so Whitman's work may be said to have not only fulfilled the scriptures of Emerson the prophet and "master", but also aspired to bring to completion – expansively, across the waters – a whole Romantic tradition of verse which had flowered half a century earlier in the Old World.

Keywords: American Poetry and Poetics, Sympathy and Egotism, Transatlantic Romanticism, Walt Whitman

Oh, Walter, Walter, what have you done with it? What have you done with yourself? With your own individual self? For it sounds as if it had all leaked out of you, leaked into the universe. (Lawrence 1923, 245)

1. *Leaves of Grass, 1855*

"I celebrate myself", proclama il bardo whitmaniano all'inizio del primo, lungo componimento di *Leaves of Grass* del 1855 (Whitman 1959, 25, v. 1),¹ un canto dell'io moderno e

¹Tutte le citazioni da *Leaves of Grass 1855* sono tratte da questa edizione, curata per la Viking Press di New York da Malcolm Cowley, controverso studioso e autore modernista. Inclusiva del saggio in prosa, poi noto come "Preface", essa è corredata di una introduzione critica nonché utilmente integrata sia con la numerazione dei versi sia con la suddivisione delle sezioni (come successivamente indicate da Whitman stesso) in tutte le poesie della raccolta. Il testo del 1855, insieme a quello definitivo dell'ultima edizione (la cosiddetta "Deathbed edition of *Leaves of Grass*" del 1891-92, in quanto pubblicata nel 1892, anno della morte del poeta, con copyright del 1891), appare anche nell'agevole volume della Library of America (Whitman 1982,

romantico in 1336 versi liberi, destinato a diventare e rimanere, discutibilmente o meno, il “poema centrale” (“poema” nel senso epico del genere e delle sue trasformazioni) in tutte le successive e accresciute edizioni della raccolta.² Senza titolo e senza un’organizzazione formale data, o immediatamente riconoscibile, esso si presenta come un flusso incessante di strofe altrettanto libere e irregolari, dalle più corte, costituite a volte anche da un solo verso, alle più lunghe, di oltre sessanta o ottanta versi. Anche questi ultimi, d’altronde, si susseguono e incedono senza restrizione o regolarità metrica, dai più brevi, in alcuni casi di poche sillabe (come il senario di apertura sopra citato), ad altri smisurati, quasi oltre la capacità del respiro che serve per recitarli, pause comprese, tra un “modello esecutivo” impossibile da rintracciare e un “tipo di esecuzione” altrettanto impossibile da determinare.³ Conosciuto in seguito con vari titoli, quali “Poem of Walt Whitman, an American” (1856), “Walt Whitman” (1860-61, 1867, 1871-72), e infine “Song of Myself” (1881-82, 1891-92), questo canto iniziale di un’opera non meno epica nel suo complesso (un’epica lirica o epica individuale e democratica, come è stata, non senza controversie, da tempo definita),⁴ verrà via via domato, almeno in parte, nell’aspetto formale. Al riassetto contribuirà la numerazione delle strofe prima (372, nell’edizione del 1860-61) e la suddivisione e la numerazione in sezioni dopo (52, a partire dall’edizione del 1867, pur con variazioni nella composizione e nel numero delle strofe stesse).⁵ Non verrà il poema,

1-145). Nel corso del saggio, a seconda delle diverse esigenze argomentative e discorsive, i vari passi tratti da testi in lingua straniera verranno citati in originale o in traduzione italiana (a volte affiancati o intervallati, ove opportuno, gli uni agli altri). Tutte le traduzioni sono di chi scrive, a eccezione di quelle che rinviano direttamente a edizioni italiane esistenti, riportate in bibliografia. Tutti i corsivi nelle citazioni sono aggiunti tranne diversa indicazione.

² Sulla centralità del componimento ribadita da tanti studiosi – “the volume’s central poem” (Pease 1993, 151) – si può sostanzialmente concordare, e non solo sul versante dello spartiacque della ricezione critica, con Edwin H. Miller (1989, xiv): “It was not until the 1950s, after the celebration of the centennial of ‘Song of Myself’ and the appearance of Gay Wilson Allen’s biography *The Solitary Singer*, that it was accepted widely as Whitman’s and the nation’s greatest poem”. D’altronde già negli ultimi decenni dell’Ottocento alcune valutazioni provenienti da autorevoli estimatori del poeta andavano ben oltre, definendo quel componimento “the largest and most important that the author has produced, and perhaps the most important poem that has so far been written at any time, in any language” (Bucke 1883, 159).

³ Uso qui la nota terminologia di Jakobson, proposta in “Linguistics and Poetics”, per la distinzione tra le nozioni di “modello esecutivo” e “tipo di esecuzione” (“delivery design” e “delivery instance”), da un lato, a fronte di quelle di “modello metrico” e “realizzazione del verso” (“verse design” e “verse instance”), dall’altro (Jakobson 1987, 78 e sgg.; trad. it. Jakobson 1980, 200 e sgg.).

⁴ Per tali definizioni cfr. James E. Miller Jr. 1955, 1979 e 1992, e Pearce 1961. Basti ricordare che la prima edizione di *Leaves of Grass* era costituita da dodici poesie, tutte sprovviste di titolo, dodici canti di lunghezza variabile che, numericamente, potevano richiamare la suddivisione di opere epiche della tradizione occidentale in dodici libri (dall’*Eneide* al *Paradise Lost*), sebbene la prima poesia, quel canto epico di se stesso, fosse da sola più lunga di tutte le altre undici messe insieme. Sul rifiuto dell’epica classica da parte di Whitman e sulle trasformazioni moderne del genere in *Leaves of Grass* e nella poesia americana successiva la critica ha dibattuto a lungo. Oltre ai contributi di Miller e Pearce si segnalano, tra gli altri, a mero titolo indicativo: Walker 1989; McWilliams 1989 e 1993; Hardwig 2000. Sull’importanza del genere per la cultura americana cfr., nel nostro paese, il più recente e informato contributo di Botta 2017.

⁵ Per tutte le edizioni originali dell’opera, dalla prima del 1855 all’ultima del 1891-92, si rinvia ai testi, nonché agli apparati informativi, ai repertori bibliografici, e ai numerosi materiali critici raccolti in *The Walt Whitman Archive*, <<http://whitmanarchive.org/>>, sito curato da Ed Folsom e Kenneth M. Price, eminenti esperti whitmaniani. Nel nostro paese, il testo del 1855 è stato rivalutato dall’edizione critica di Mario Corona (Whitman 1996) a cui si rinvia inoltre per il denso e importante saggio introduttivo (9-50), le “Note al testo” (395-417) e la “Bibliografia” (419-26). Più di recente la prima edizione dell’opera è stata anche riproposta nella traduzione di Alessandro Ceni (Whitman 2012). A Corona si deve inoltre la successiva traduzione e cura dell’intero volume di *Foglie d’erba* per i Meridiani Mondadori (Whitman 2017), plausibilmente il “più esteso libro su Whitman che l’Italia abbia prodotto, per quanto egli si legga da noi fin da quando era in vita”, dato che alle cento pagine circa di saggio introduttivo (ix-cvii)

tuttavia, minimamente ammansito nell'esuberanza di quella prima persona singolare, un "io" che continuerà ad affermare prepotentemente la sua identità, fluttuante e incontenibile, inferrabile e spesso indecifrabile, oltre qualsiasi regola o dettato del carattere con cui si configura o della lingua di cui fa uso (e abuso): "I too am not a bit tamed . . . I too am untranslatable" (Whitman 1959, 85, v. 1322).⁶

Con l'attivazione di tutti i possibili meccanismi che la contraddistinguono e la codificano retoricamente, nel verso e nella strofa, nei gruppi di strofe o nel poema tutto (dall'*adiectio* alla *geminatio*, dalla ripresa all'amplificazione, e così via), la ripetizione incalzante di simili atti linguistici – "I celebrate"; "I assume"; "I loafe and invite"; "I lean and loafe"; "I breathe [...] and know [...] and like"; "I shall not", a richiamare solo quelli presenti nei primi otto versi (25, vv. 1-8) – si impone come uno degli stilemi costitutivi del rapporto tra mittente e destinatario. Nel continuo "gioco di immedesimazione e separatezza, identità e alterità su cui si basa l'impianto comunicativo di *Leaves of Grass*" (Camboni 2004, 3), questi atti linguistici sono rivoluzionari, a metà Ottocento, per sfida e coinvolgimento, fino agli estremi delle provocazioni più audaci e contraddittorie.⁷ Si va dall'iperbole spavalda o dissacrante ("I know I am august", Whitman 1959, 44, v. 409; "Divine am I inside and out", 49, v. 526) alla trasgressione sessuale a tutto campo ("I behold the picturesque [Negro] giant and love him", 35, v. 224; "I turn the bridegroom out of bed and stay with the bride myself", 61, v. 814); dall'intima professione di fede, trascendentale o animale che sia ("I believe in you my soul", 28, v. 73; "I believe in the flesh and the appetites", 49, v. 524) alla visione narcisistica e al contempo democratica, millantata o meno ("In all people I see myself", 43, v. 401; "I am afoot with my vision", 57, v. 714), per citare, di nuovo, solo alcuni esempi nell'arco dell'intero poema.

Esempi simili, virtualmente infiniti, sono sparsi e rinvenibili tra i più diversi enunciati che quell'"io" riproporrà, aggiungerà, e/o varierà in prima persona nel canto, tra il 1855 e il 1892, all'interno di una raccolta epica *in progress* che può anche essere letta, a ragione, come un unico "expansive speech act" che li racchiude tutti (Pease 1993, 153). Essi si generano dal primo verso del componimento, che poi in "Song of Myself" si raddoppierà accrescendosi di un emistichio:

– oltre alla "Cronologia" (cix-clxxix) e alla "Nota all'edizione" (clxxxi-clxxxvi) – "si affianca un Commento di 238 pagine (1321-1559)" (Bacigalupo 2018, 3), oltre ai vari "Indici" di fine volume. Di Corona cfr. anche 1994 e 2002.

⁶ È questo l'"Elusive Whitman", suggestivo (ed emersoniano), di cui, tra gli altri, parla Poirier (1999, 20-35), a fronte dell'imponente biografia culturale di Reynolds (1995), tornando a ribadire la natura di un poeta (e di un linguaggio) che mente, manipola, inventa, sfugge continuamente, resistendo a ogni tentativo di essere trattenuto, definito, spiegato (inclusi i ripetuti tentativi biografici e critici).

⁷ Di Camboni cfr. anche 1990 e 1994. Nel nostro paese il dibattito critico su Whitman è stato e continua a essere notevole per mole e spessore. Repertori bibliografici, studi sulle traduzioni e volumi critici collettanei (tra i quali Melià 1961; Bottiglieri *et al.* 1986; Sotis 1987; Camboni 1994 e Bernardini 2017) possono dare già un'idea della messe di contributi. Non essendo questa la sede per una rassegna o una valutazione in tal senso, mi limito ad alcuni cenni e a richiamare alcuni nomi. Pavese resta ancora il punto di svolta tra la prima fase della fortuna di Whitman in Italia e la fase successiva più specialistica e accademica. Il saggio tratto dalla sua tesi di laurea e apparso su *La cultura* (Pavese 1933) confluisce poi col titolo "Whitman. Poesia del far poesia" nel volume *La letteratura americana e altri saggi* (Pavese 1951). Per il testo della tesi discussa da Pavese nel 1930 si veda la recente edizione a cura di Magrelli (Pavese 2020) e su di essa la recensione di Sampietro (2020). Sul fronte accademico, di Whitman si sono occupati studiosi non solo dell'anglo-americanistica nazionale (tra gli altri, oltre a Camboni e Corona già citati, Glauco Cambon, Biancamaria Tedeschini Lalli, Sergio Perosa, Alfredo Rizzardi, Barbara Lanati, Maria Vittoria D'Amico, Paola Ludovici, Caterina Ricciardi, Maria Anita Stefanelli, Andrea Mariani, Igina Tattoni, Valerio Massimo De Angelis), ma anche di altre discipline (Carlo Bo, Bruno Cartosio, Antonio Melis, Nicola Bottiglieri, Silvano Sabbadini, Antonio Spadaro). Tra i più recenti contributi dell'ultimo quinquennio, oltre ad alcuni saggi di varia estrazione e lunghezza (Loreto 2016; Giorgio Mariani 2017 e Longo 2021) si segnalano due importanti volumi (Bernardini 2021 e Massia 2021).

“I celebrate myself, *and sing myself*”, quasi a voler esemplificare sul piano meta-linguistico e meta-poetico il principio di equivalenza che è all’opera nell’opera, ossia un’equivalenza interna, tra prima e seconda metà del verso (“celebrate myself” / “sing myself”), ed esterna, col nuovo titolo (“Song of Myself” / “sing myself”). Si concludono con l’ultimo verso, che invece non cambierà mai, se non nella grafia dell’avverbio, da staccata a univerbata: “I stop *somewhere* waiting for you”.⁸ E con questi enunciati, inoltre, tra l’*incipit* forse più famoso e sicuramente più egotistico di tutta la poesia americana e la clausola che in chiusura ribadisce la funzione essenziale del destinatario, ossia tra l’“io” della prima parola (“I”) e il “tu” dell’ultima (“you”), a seconda dei più vari criteri (o capricci) di lettura o esecuzione adottati, si potrebbero redigere i più vari elenchi e proporli, come cataloghi whitmaniani veri e propri e a sé stanti, quali altrettanti compendi del poema stesso nella sua interezza.⁹

Altri atti linguistici, invece, si distinguono per la loro unicità e concisione lapidaria di enunciati singoli: condensati verbali (e non solo) altrettanto emblematici della *performance* per eccellenza di “Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos” (Whitman 1959, 48, v. 499). Questa opzione (o suggestione) della concisione whitmaniana – al di là della più nota e indiscussa influenza del bardo sulle versioni stravolte, impersonali o personalissime che siano, dell’epica novecentesca (variamente definita “long poem”, “short long poem”, da T.S. Eliot a Ashbery, passando per i più affini Olson e Ginsberg)¹⁰ – permetterebbe di evidenziare le fertili ricadute del visionario di Brooklyn anche su forme poetiche all’apparenza a lui meno riconducibili. Sono queste le forme della *brevitas* lirica, proto-modernista e modernista, da Emily Dickinson e Stephen Crane a Amy Lowell e Hilda Doolittle, dal primo Pound a William Carlos Williams (senza dimenticare le evoluzioni epiche degli ultimi due e della stessa H.D., dai *Cantos* a *Paterson* a *Helen in Egypt*).

“I am he attesting sympathy” recita il verso 464 del poema nella prima edizione di *Leaves of Grass*: un verso dal tono ieratico che può essere invocato come un esempio eloquente di tale concentrazione epigrammatica di forza poetica che arresta, pur per un attimo, l’avanzamento prorompente del flusso. Alla pari di altri enunciati singoli, ugualmente notevoli per esaustività di impatto retorico e concettuale, dentro e fuori la prima edizione della raccolta,¹¹ questa proclamazione si erge e si staglia, come uno dei tanti concentrati dell’opera tutta, nella sua enorme assunzione di responsabilità testimoniale. L’attestazione si estende in campo non solo etico ed estetico, ma, proprio in riferimento all’edizione del 1855, anche storico-letterario e più ampiamente culturale, in un paese in cui la “questione della letteratura nazionale” in quegli

⁸ La grafia dell’avverbio (“some where”), nell’ultimo verso, diventerà univerbata (“somewhere”) a partire dalla terza edizione del 1860-61. Il primo verso, invece, si accrescerà dell’emistichio (“and sing myself”) a partire dall’edizione del 1881-82, quando la poesia verrà infine intitolata, per l’appunto, “Song of Myself” (Whitman 1982, 188, v. 1; 247, v. 1346).

⁹ L’importanza della presenza del “tu”, quale lettore/ascoltatore della *performance* dell’io whitmaniano, è stata diversamente rimarcata da vari studiosi. Si veda tra gli altri, in relazione all’impianto epico dell’opera, Railton (1992), un saggio utile anche per i richiami a studi precedenti e ancora fondamentali sull’argomento (Hollis 1983; Erkkilä 1989 e Greenspan 1990) tra i quali si situa.

¹⁰ Cfr. Keller 1993; Runchman 2012; Clarvoe 2012.

¹¹ Si pensi al verso singolo, dalla simile struttura sintattica, “I am he who aches with amorous love”, scelto da David H. Lawrence per avviare il tributo critico a Whitman con cui chiude i suoi *Studies in Classic American Literature* del 1923 (241 e sgg.). Il verso è l’*incipit* della breve poesia, “I Am He That Aches With Love”, inclusa nella quarta edizione del 1867 di *Leaves of Grass* (sezione “Children of Adam”). Rispetto all’edizione precedente del 1860-61, in cui la lirica era apparsa per la prima volta, senza titolo (n. 14 della sezione “Enfans d’Adam”), l’*incipit* presenta l’aggiunta di “amorous” (dall’effetto retorico volutamente pleonastico), sì da diventare “I am he who aches with amorous love”. Su Lawrence e Whitman cfr. Thomas and Turner 2003 e Thomas 2005.

anni infiamma il dibattito politico e assumeva toni messianici che ambivano a riverberarsi su scala mondiale.¹² In tal senso, questa e altre proclamazioni di Whitman acquisiscono spessore di vere e proprie affermazioni di poetica, da ricodurre, in quanto tali, all'interno della fondazione stessa della "letteratura classica americana" (Lawrence), poi canonizzata come "Rinascimento americano" (Matthiessen): ossia, di ciò che a posteriori è stata meta-criticamente definita una vera e propria "aesthetic construction of a national literary tradition", da demistificare o riesaminare insieme alle altre dinamiche della più ampia "cultural creation of America", o "creation of the United States as America" (Bercovitch 1993, 9-10).

È da questa affermazione in particolare, "I am he attesting sympathy" (Whitman 1959, 46, v. 464), che intendo dunque muovere nel presente saggio per proporre una lettura della poetica whitmaniana, oltre i confini della giovane Repubblica, nel quadro relativamente più ampio della prima metà dell'Ottocento in cui si colloca. È questo il contesto del cosiddetto "romanticismo transatlantico"¹³ che, da Emerson al cantore da lui profeticamente annunciato – nell'esigenza di dar vita a una letteratura nazionale adeguata alla grandezza reale e potenziale del paese sul piano storico-universale – aspirerà a trovare il sedicente "compimento", secondo la visione sacro-secolare americana del progresso umano, proprio nel Nuovo Mondo.¹⁴

¹²Dagli anni '20 dell'Ottocento in poi, ossia dopo il primo giubileo del paese (1826), tutti i gruppi intellettuali più impegnati partecipano al dibattito, in cui si poneva e riproponeva quasi ossessivamente non solo il problema della produzione di opere "americane" ma anche quello della loro ricezione critica in relazione al grande destino del paese, inneggiato come indiscusso: dai Knickerbockers di Washington Irving, ai trascendentalisti di Emerson (inclusa Margaret Fuller), fino ai democratici radicali ed espansionisti della "Giovane America" sia nella cerchia della *Democratic Review* di John L. O'Sullivan sia in quella del *Literary World* dei fratelli Duyckinck. Quest'ultima rivista, nel 1850, sollecita e pubblica una memorabile e iperbolica recensione, "Hawthorne and His Mosses" a firma di un sedicente "Virginiano" (dietro cui si nascondeva Melville) che propone di risolvere la "questione" ("this matter of a national literature", Melville 1987, 248) col riconoscimento incondizionato degli autori americani in generale, da un lato, e l'individuazione e l'esaltazione del genio nazionale, quale genio universale, dall'altro. Gli scrittori americani da incoraggiare sono "those writers, who breathe that unshackled, democratic spirit of Christianity in all things, which now takes the practical lead in this world, though at the same time led by ourselves – us Americans" (*ibidem*). Il genio nazionale innalzato a livello universale è il "Messia letterario dell'America" ("the literary Shiloh of America") (252) che Melville fa incarnare in Hawthorne, paragonando "Nathaniel of Salem" a "William of Avon" (246). Whitman, d'altronde come altri, continuerà, tra fede e scetticismo, a interrogarsi sulla questione per decenni. Nel 1891, anno prima della sua morte, il poeta pubblicherà un saggio sulla *North American Review* (pur su richiesta formale del redattore) al cui titolo eloquente "American National Literature" segue un non meno eloquente sottotitolo in forma interrogativa, "Is there any such thing – or can there ever be?" (Whitman 1982, 1258-64).

¹³A rischio di specificare l'ovvio, va precisato che, in relazione alla letteratura classica americana, la categoria del "Transatlantic Romanticism" è stata e continua a essere criticamente più fruttuosa entro coordinate spazio-temporali più ristrette rispetto alle più ampie periodizzazioni o rotte pan- o circum-oceaniche, come quelle proposte, per altri intenti o con altre prospettive, dagli studi transatlantici più inclusivi. Non essendo questo il luogo per approfondimenti sulla questione, rimando – tra gli altri e numerosi titoli, e a mero scopo indicativo – a una serie di contributi, anche molto diversi tra loro negli anni, che possono dare un quadro delle rispettive differenze e attinenze: Weisbuch 1986; Manning 1990; Gilroy 1993; Giles 2001 e 2002; Keane 2005; Newman *et al.* 2006; Almeida 2011; Bannet e Manning 2012; Greenham 2012; Harvey 2013; Grivil 2015; Hemingway e Wallach 2015; Eckel e Elliott 2016; Sandy 2020.

¹⁴In relazione alla visione sacro-secolare americana del progresso umano, riconducibile all'interpretazione figurale della missione dell'America in cui cruciale risulta il concetto di "compimento" ("fulfillment"), in continuità e trasformazione culturale dal periodo coloniale ai romantici statunitensi di metà Ottocento, rinvio agli studi da tempo ormai classici di Sacvan Bercovitch, come riproposti nelle nuove edizioni con estese prefazioni retrospettive dell'autore (Bercovitch 2011, in particolare il capitolo "From Hermeneutics to Symbolism", 109-35; Bercovitch 2012, in particolare il capitolo "The Typology of America's Mission", 93-131). Sull'influenza e sulle ramificazioni dell'opera critica dello studioso cfr. Goodman e Kramer 2011.

2. "Attesting sympathy"

"I am he attesting sympathy". "Io sono colui che attesta la simpatia". L'enunciato resterà immutato in tutte le versioni successive dell'opera. Rintracciabile in quella che diventerà poi la sezione 22 del canto, esso cade all'interno di una sequenza in cui il poeta in persona ("the poet in person", sezioni 20-25, secondo la segmentazione testuale di Cowley)¹⁵ si interroga sul suo ruolo e sulla sua natura di creatore. Dopo la successiva sequenza di estasi sensoriale ("ecstasy through the senses", sezioni 26-29), così definita in richiamo all'iniziale estasi pentecostale del poeta e della sua anima ("the ecstasy", sezione 5), sarà proprio la qualità immaginativa della *sympathy* a permeare una delle parti più penetranti del poema: una sequenza visionaria in cui la forza dell'identificazione ("the power of identification", sezioni 30-38) opera a tutto campo, permettendo al cantore di immedesimarsi, attraverso lo spazio e il tempo, senza distinzioni di sorta, in ogni oggetto o fenomeno, situazione o evento, essere animato o inanimato, vivente o morto (Cowley 1959, xvii-xix).¹⁶

Funzionali a una descrizione lineare e per così dire ordinata del poema del 1855, le varie letture che, negli anni, sulla scia della suddivisione in sezioni operata da Whitman stesso, sono state proposte e riproposte dai critici si sono rivelate (e sono tuttora) tanto utili quanto efficaci per una più ampia e profonda comprensione dell'opera. Le ripartizioni interne al testo, avanzate dagli studiosi sulla base dei pur diversi raggruppamenti in parti o sequenze delle sezioni, hanno infatti permesso di individuare varie strutture e sotto-strutture narrative, aggregare immagini e tematiche ricorrenti, nonché orientare spesso le interpretazioni linguistiche e stilistiche anche attraverso la comparazione diacronica delle progressive edizioni.¹⁷ Nel contempo tali letture hanno contribuito a mettere a fuoco qualità e capacità poetiche per loro natura recalcitranti a essere confinate a sezioni circoscritte, seppur da queste evidenziate, o a operazioni limitate. Whitman, infatti, come nel caso della *sympathy*, non solo esalta o impiega queste qualità e capacità dell'anima umana nel lungo componimento di apertura di *Leaves of Grass*, nonché in altre notevoli poesie della prima edizione e delle successive raccolte ampliate e riviste, ma le mette anche al centro delle riflessioni teoriche che preparano e precedono il suo vero e proprio esordio poetico. A partire dalle annotazioni frammentarie dei taccuini manoscritti, oltre ai vari passi tratti dai suoi editoriali di giornale (Pease 1993, 152), queste riflessioni trovano poi una loro forma organica proprio nella "Preface" di quella prima edizione: un saggio fondamentale per importanza programmatica. La "Preface" è inoltre un testo unico in se stesso, in quanto, dopo il 1855, Whitman non lo riproporrà più per intero, né in altra forma, in America, durante la sua vita, trasformandone invece varie parti in versi (French 1998, 542).¹⁸

¹⁵ Sulla scia di Gay Wilson Allen (1946 e 1955), Cowley era impegnato a rivalutare non solo testualmente ma anche criticamente l'edizione del 1855 di *Leaves of Grass* quale opera unitaria a sé stante, definendola "the buried masterpiece of American writing" (Cowley 1959, x), definizione poi ripresa da Corona, nella sua edizione, per il titolo del saggio introduttivo (1996). Nella sua "Introduction", a fronte di altri precedenti accademici (James E. Miller Jr. 1955; Strauch 1938, poi incluso in James E. Miller Jr. 1964), Cowley propone una lettura del poema secondo un ordine rigoroso, che lui infatti definisce "irreversible" (xvii). Tale assetto è mirato a individuare varie parti o sequenze che egli distingue con un titolo tematico ("the ecstasy", appunto, "the poet in person", e così via): nove in tutto, secondo quanto da lui stabilito, a fronte delle cinque o delle sette suggerite, rispettivamente, da Strauch e da Miller, seppur non necessariamente definitive ma potenzialmente variabili proprio a seconda dei raggruppamenti delle sezioni.

¹⁶ La "Introduction" di Cowley è poi stata (in parte) riproposta come saggio a sé stante col titolo "An Analysis of 'Song of Myself'", a ribadire la rappresentatività e centralità del canto nella raccolta, in Woodress 1983, 258-70.

¹⁷ Utilissima in tal senso resta l'ampia rassegna critica di Edwin H. Miller 1989, 45-141.

¹⁸ Molte parti della "Preface", infatti, andranno a confluire direttamente e anche massicciamente in alcune delle nuove poesie della raccolta già a partire dalla seconda edizione ampliata del 1856 (cfr. anche Aspiz 1998, 360).

La forza dell'identificazione – che è sempre identificazione simpatetica – si rivela, nello specifico, un'inclusiva propensione filosofica e in particolare etico-estetica dell'io whitmaniano, una funzione innata dell'anima con cui l'anima stessa, o spirito, si proietta all'esterno. Se la libera strada (“the open road”), come osserva Lawrence, può essere eletta a metafora dello spazio effusivo dell'anima (“The great home of the Soul is the open road”), lungo quella strada essa viaggia affrancata da ogni teleologia della salvezza, senza alcuna meta e senza nemmeno una direzione certa. L'anima si confronta così con l'altro da sé, entrando in contatto con tutte le altre anime nel mondo del “Non Io” proprio in virtù della sua tendenza ad effondersi (“the efflux of the soul”, come il poeta la definisce esplicitamente l'anno dopo in “Poem of the Road”)¹⁹ in quanto emanazione dell'anima universale:

The Open Road. The great home of the Soul is the open road. Not heaven, not paradise. Not 'above'. Not even 'within'. The soul [...] is a wayfarer down the open road. [...] Towards no goal. [...] Having no known direction, even. [...] Meeting all the other wayfarers along the road. And how? How meet them, and how pass? With sympathy, says Whitman. Sympathy. (Lawrence 1923, 255-56)

In tal senso l'identificazione simpatetica che spinge l'anima ad avventurarsi continuamente all'esterno può anche essere salutata come una nuova grande dottrina vitalistica. “A doctrine of life. A new great morality. A morality of actual living, not of salvation”, afferma Lawrence, “a morality of the soul living her life, not saving herself” (256), per poi denunciarla, però, come una dottrina incompleta o mancata, depotenziata da qualche imprecisione o fatale distorsione. “Then Whitman's mistake. The mistake of his interpretation of his watchword: Sympathy” (257). Il presunto errore di interpretazione avrebbe portato il poeta americano a confondere la *sympathy* con l'amore di Cristo o la *caritas* paolina, o, in senso ancor più generale, causato un'applicazione falsata, eccessivamente diffusa ed evanescente e indistinta, e quindi sospetta, della sua più ampia e moderna portata sentimentale.

Oltre il fascino ossessivo di questa psico-allegoria alla Lawrence e delle sue distinzioni concettuali, a volte discutibili e comunque storicamente o culturalmente inesatte – basti pensare alla differenza a cui si richiama e su cui si dilunga tra “feeling with”, “feeling for” e “feeling in” (259-60) – in Whitman, invece, si concentra una lunga tradizione che, per limitarci alla cultura moderna di lingua inglese, va dalla teologia sacramentale (John Donne o John Winthrop) fino alla teoria dei sentimenti morali del Settecento (da Shaftesbury ad Adam Smith), e che con lui si spinge, passando attraverso le evoluzioni pre-romantiche della *sensibility* e le versioni anglosassoni dell'idealismo post-kantiano (oltre che della tradizione proto-storicista e storicista della *Einfühlung* e del *Mitgefühl*), fin sulla frontiera estrema della poetica romantica del Nuovo Mondo.²⁰

¹⁹ Pur non citandolo esplicitamente, Lawrence allude infatti al canto “Poem of the Open Road”. La poesia compare nella successiva edizione del 1856, poi dal 1867 riproposta col titolo definitivo “Song of the Open Road” (Whitman 1982, 301, vv. 94-95).

²⁰ Il concetto di *sympathy* è stato da tempo (si direbbe da sempre) e in vario modo impiegato come chiave di lettura di testi, generi, e movimenti letterari in varie lingue e culture, spesso in dialogo con altri campi di attività creativa e di sapere umano (dalla filosofia alla psicologia alle arti visuali; dalla storia alla teoria politica alla sociologia). Anche la letteratura americana (in particolar modo quella dell'Ottocento) è stata oggetto di indagine in tal senso. Richiamo solo alcuni contributi rappresentativi di questi primi decenni del Duemila: Crain 2001; Hender 2001; Boudreau 2002; Weinstein 2004; De Jong 2013; Proehl 2018 e Noble 2019, attraverso i cui riferimenti è possibile risalire a un vero e proprio filone, pur a diramazione molteplice, nel campo di studi. Saggi critici più brevi su singoli autori (Emerson e Thoreau, Hawthorne e Melville, Margaret Fuller, Harriet Beecher Stowe e Louisa May Alcott, per menzionare solo i classici del periodo) sono altrettanto significativi e numerosi. Numerosi sono ovviamente anche su

In questo senso Whitman non inventa molto. Colui che per attestare la simpatia si era poco prima dichiarato partecipe di un doppio moto di afflusso ed efflusso dell'anima ("Partaker of influx and efflux"), ossia di assorbimento dell'altro nell'io e di effusione dell'io nell'altro (Whitman 1959, 46, v. 462), di fatto ribadiva un'operazione dell'io romantico nel mondo che, secondo la nota definizione di Novalis, l'io stesso è chiamato a "romanticizzare".²¹ Sintomatica è la variazione successiva, a partire dal 1867, ossia l'aggiunta del pronome personale con cui il cantore di se stesso va a completare l'emistichio di quel verso: "Partaker of influx and efflux I," (Whitman 1982, 209, v. 459). È questo dunque il mondo che l'io in sé accentra o in cui si trasmuta e si amalgama secondo una visione non solo ampiamente condivisa ma anche controversa e dibattuta nella cultura transatlantica. Così Melville, ad esempio, in una ben nota lettera a Hawthorne del 1851, critica questa visione di cui però – sintomaticamente, mentre ne denuncia la derivazione e la deriva trascendentalista, dalla Germania di Goethe all'Inghilterra di Coleridge e Carlyle fino alla Nuova Inghilterra di Emerson – non può fare a meno di sentirne (e veicolare) il fascino:

In reading some of Goethe's sayings, so worshipped by his votaries, I came across this, 'Live in the all'. That is to say, your separate identity is but a wretched one, – good; but get out of yourself, spread and expand yourself, and bring to yourself the tinglings of life that are felt in the flowers and the woods, that are felt in the planets Saturn and Venus, and the Fixed Stars. What nonsense! (Melville 2019, 20)

Nell'invito a "vivere nel tutto" – ad abbandonarsi a un "sentimento" che finirebbe per sminuire miseramente l'identità (singola, distinta, separata) dell'individuo – Melville coglie e liquida come "assurdità" la doppia valenza dell'identificazione simpatetica quale proiezione e contrazione trascendentale: dalla dispersione dell'io nel tutto ("esci da te stesso, allarga ed espandi te stesso") alla corrispondente introiezione del tutto nell'io ("arreca in te stesso i fremiti della vita che si sentono nei fiori e nei boschi, che si sentono nei pianeti Saturno e Venere, e nelle Stelle Fisse"). Nel "N.B." in poscritto, tuttavia, a questa esperienza di reciprocità dettata da un sentimento affascinante e al contempo terribile, e che egli stesso aveva rappresentato a più riprese nei suoi romanzi di mare, Melville riconosce fattuale inerenza alla realtà e valore di (pur parziale) verità:

N.B. This 'all' feeling, though, there is some truth in. You must often have felt it, lying on the grass on a warm summer's day. Your legs seem to send out shoots into the earth. Your hair feels like leaves upon your head. This is the *all* feeling. But what plays the mischief with the truth is that men will insist upon the universal application of a temporary feeling or opinion. (22)

Melville dunque non rinnega il sentimento individuale che dà vita a un'esperienza in virtù della quale l'universo, da un lato, diventa accessibile all'io che a sé lo riconduce e riduce, e l'io, dall'altro, si proietta nel tutto storico-naturale in cui si dissolve e di cui diventa parte integran-

Whitman. Mentre molti titoli specifici e attinenti sono ricavabili a un primo riscontro bibliografico sul "Whitman Archive", menziono qui solo l'ultimo studio, Bennett (2020), di grande spessore ed estensione, preannunciato da uno stimolante dibattito organizzato come "Mini-Symposium: Walt Whitman (The 2015 Maxwell Lecture)", apparso sul *Political Research Quarterly* nel 2016, in cui al saggio principale, una vera e propria anatomia delle "sympathies" di Whitman (Bennett 2016), seguono due acuti contributi interattivi, a mo' di replica critica, sulla "antagonistic sympathy" (Coles 2016), e sulle "impersonal sympathies" (Ellis 2016) nell'opera del bardo americano. Sulla scia di questo forum, cfr. inoltre Marsden 2020.

²¹ Per il noto frammento "Die Welt muß romantisiert werden", cfr. Novalis 1960, Bd. 2, 545; Novalis 1993, vol. 1, 484.

te. Ricorda soltanto l'impermanenza di quel sentimento (che per lui è infatti "temporaneo") e quindi la fugacità del particolare, sulle cui premesse, proprio in quanto particolare, la "verità" dell'esperienza panteistica ad esso legata non può assurgere a validità assoluta ed essere soggetta ad "applicazione universale". Contraendo la durata del sentimento individuale, accentuandone la labilità, Melville relativizza la potenzialità di espansione dell'io nell'universo e, viceversa, di inclusione dell'universo nell'io, ridimensionando l'io stesso e relegandolo – al di qua di quell'effimero momento, per quanto spesso possa accadere di abbandonarsi al "sentimento del *tutto*" ("Devi averlo provato spesso", dice a Hawthorne) – all'interno dei confini della sua "identità separata".

Problematico per Melville, in quanto relativo e divisivo, questo doppio movimento simpatico, centrifugo e centripeto – di "efflusso", ossia di proiezione, espansione e dispersione dell'io nell'universo fino alla coalescenza cosmica, da un lato, e di "afflusso", ossia di accentramento e attrazione dell'universo nell'io, dall'altro – è per Whitman, invece, al contempo universale ed inclusivo nella sua simultaneità e complementarità: il fondamento della sua poetica.²²

3. "Musts" e "woulds"

"We know that sympathy or love is the law over all laws", sostiene Whitman in un passo fondamentale dei taccuini, in cui si riafferma la sostanziale intercambiabilità concettuale (ma non nel senso di un errore fatale, come pensava Lawrence) di simpatia e amore, "because nothing else but love is the soul conscious of pure happiness, which appears to be the ultimate resting place, and point of all things" (Whitman 1984, vol. 1, 107).²³ In questi anni Whitman annota di getto pensieri e intuizioni illuminanti che, in parte, poi, tra il 1850 e il 1855, contribuiranno a far venire alla luce (confluendovi essi spesso *verbatim*) sia la densa "Preface" sia i dodici componimenti poetici che andranno a formare il corpo di *Leaves of Grass*.²⁴

Fin dalla seconda metà degli anni '40 dell'Ottocento, infatti, Whitman è convinto, come già notavano altri studiosi della prima metà del Novecento, oltre al creativo e ossessivo Lawrence, che l'interesse umano è un tutt'uno con la forza dell'identificazione che lo caratterizza.²⁵ Un'affermazione dei taccuini del 1847 viene in tal senso spesso citata a sostegno di questa tesi:

²² E della stessa poetica questo forse finisce anche per costituire il limite etico in quanto infine, secondo Bennett, "morally indeterminate" (Bennett 2016, 614) nella sua essenza. Si veda la sua interpretazione di quelle che la studiosa descrive come le "Five Shapes of Sympathy" in Whitman, in particolare la quinta, definita "gravitational Sympathy" (*ibidem*), che, facendo di conseguenza emergere "indifference" (609 e 619) e "unconcern" (615), causerebbe la deriva della poetica whitmaniana verso un "amoral territory" (Bennett 2020, 44). I limiti della *sympathy* whitmaniana, si potrebbe aggiungere, sono anche ideologici, soprattutto quando il bardo attiva il metodo dell'identificazione per calarsi nella rievocazione di memorabili (e non certo indiscutibili) eventi storici della nazione di cui è parte integrante e delle cui gesta è cantore.

²³ In Whitman 1921, vol. 2, 81 viene indicato come passo del "Manuscript Notebook – 2 [1847-48?]", sebbene la trascrizione di Holloway sia leggermente diversa nella frase: "because *in* nothing else but love". Per le questioni relative alla (ancora) controversa e difficile datazione precisa dei taccuini e dei manoscritti whitmaniani (che non si esclude possa essere estesa ai primissimi anni Cinquanta) si rinvia a una comparazione tra l'edizione di Holloway (Whitman 1921) e i volumi specifici, qui usati per le citazioni, dei *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts* (Whitman 1984) nell'edizione dei *Collected Writings* della New York University Press (Whitman 1961-84), oltre che alla utile e informativa voce enciclopedica di Andriano 1998. Per gli "Early Notebooks" cfr. anche Stovall 1971.

²⁴ Per il dibattito critico sulla funzione dei taccuini in preparazione/relazione all'opera prima si rinvia in particolare a Miller 2010.

²⁵ Oltre a Lawrence, tra gli anni '20 e '40 del Novecento, si confronti Holloway 1969, 115 e sgg.; Matthiessen 1968, 518 e sgg.

“A man only is interested in anything when he identifies himself with it” (57).²⁶ Se un essere umano prova interesse per “qualcosa” solo quando con essa si identifica, allora proprio grazie all’ambiguità di quel partitivo (“anything”), nel senso più pieno e inclusivo del termine, il “qualcosa” del ventottenne Whitman – già autore di prosa giornalistica e narrativa, nonché di alcune liriche (le cosiddette “Pre-*Leaves Poems*”) – si prospetta come il “qualsiasi cosa” della totalità romantica con cui egli aspira a essere un tutt’uno. È in quella totalità egli finirà, nelle parole di Lawrence, per “filtrare” e “disperdere” se stesso²⁷ proprio in qualità del suo ruolo a venire: il cantore dell’io americano che incarna e diffonde la visione nazional-universalistica del Nuovo Mondo.

In versione transatlantica e democratica la “identificazione” whitmaniana si fonda su premesse idealistiche e muove dal concetto di “anima” in relazione a quello di “materia”, “*tutta la materia*” (“all matter”). Come rivela la sequenza delle dense, pur frammentarie riflessioni dei taccuini, l’identificazione si propone come proiezione spirituale e immedesimazione sentimentale dell’anima individuale (quale parte di quella universale) in “tutti” gli esseri ed essenti del mondo-universo: tutti, secondo l’accreditata filosofia romantica della vita e della natura (*Lebensphilosophie* e *Naturphilosophie*), percorsi dallo spirito e quindi innervati da forze viventi, sia quelli organici e senzienti (animali e vegetali), sia quelli inorganici e all’apparenza inanimati (terrestri o planetari):

The soul or spirit transmutes itself into *all matter* – into rocks, and can [illeg.] live the life of a rock – into the sea, and can feel itself the sea – into the oak, or other tree – into an animal, and feel itself a horse, a fish, or bird – into the earth – into the motions of the suns and stars – (Whitman 1984, vol.1, 57)²⁸

La parola di Emerson, e del primo Emerson di *Nature*, in particolare, riecheggia distintamente in questo passo. La proiezione whitmaniana dell’anima o dello spirito in tutta la materia, una materia in cui e con cui lo spirito trasfuso o trasmutato “vive” e “sente” (“può *vivere la vita* della roccia”; “può *sentirsi* esso stesso mare”, “quercia o altro albero”, “*sentirsi* esso stesso cavallo, pesce, uccello”) risponde all’analogia emersoniana di fondo tra spirito e materia. Questa analogia poggia sul presupposto filosofico di partenza (“Me” e “Not Me”, “Io” e “Non Io”) che regola il rapporto dialettico tra “Soul” e “Nature” illustrato in premessa alla sua opera del 1836 (Emerson 1983, 7-8). “Nature always wears the colors of the spirit” (11), afferma il pensatore. Di converso: “There seems to be a necessity in spirit to manifest itself in material forms” (25). Sulla base di tali premesse trascendentaliste Whitman immagina e libera le meravigliose operazioni micro- e macro-cosmiche dell’identificazione, elencandole sotto forma di quelli che potrebbero essere definiti – parafrasando Pound, il modernista che proprio con lui, quale ingombrante precursore romantico, avrebbe dovuto fare un “patto” e stabilire una “tregua”²⁹ per poter aspirare alla grandezza letteraria moderna su entrambe le sponde dell’oceano – *A Few Musts* di un bardo americano. E il suo elenco è, significativamente, aperto:

²⁶ In Whitman 1921, vol. 2, 64 viene indicato come passo del “Manuscript Notebook – 1 [1847?]”.

²⁷ Questo il senso del “leak out” e “leak into” del passo richiamato in epigrafe a questo saggio (Lawrence 1923, 245).

²⁸ In Whitman 1921, vol. 2, 64 viene indicato come passo del “Manuscript Notebook – 1 [1847?]”, il cui inizio è trascritto diversamente da Holloway: “The soul or spirit *transmits* itself into all matter”.

²⁹ “I make truce with you, Walt Whitman”: è questo l’*incipit* della nota poesia di Ezra Pound, “A Pact”, apparsa su *Poetry* nell’aprile 1913 (1913b, 11), mentre l’altrettanto nota affermazione poundiana di poetica imagista, “A Few Don’ts by an Imagiste”, era apparsa il mese prima, sempre su *Poetry*, nel marzo 1913 (Pound 1913a, 200-06).

A man only is interested in anything when he identifies himself with it – he *must* himself be whirling and speeding through space like the planet Mercury – he *must* be driving like a cloud – he *must* shine like the sun – he *must* be orbic and balanced in the air, like this earth – he *must* crawl like the pismire – he *must* (Whitman 1984, vol. 1, 57)³⁰

E a questi *musts* così elencati senza alcun segno di interpunzione finale e con uno spazio bianco che continua per quasi tutta la riga, sempre nello stesso passo del 1847, Whitman fa seguire i *woulds* che spontanei ne derivano per la sua poetica romantica d'oltreoceano. Anch'essi sono elencati in suggestiva sequenza aperta, non essendo la frase ultimata, quasi a suggerire la naturale prosecuzione da portare avanti a piacere e all'infinito tanto sul piano sintattico quanto su quello immaginativo:

– he *would* be growing fragrantly in the air, like the locust blossoms – he *would* rumble and crash like the thunder in the sky – he *would* spring like a cat on his prey – he *would* splash like a whale in the (*ibidem*)

Emerson è dunque la fonte più diretta di tali enunciati programmatici della poetica whitmaniana dell'anima. Il bostoniano, infatti, non solo è colui che al suo faticoso esordio letterario licenzia il manifesto per eccellenza del romanticismo americano,³¹ ma è anche colui che per la sua nazione adempie, messianicamente, un'intera tradizione di pensiero: un compimento transatlantico, il culmine, a Occidente, del trascendentalismo romantico in senso lato. Ed è sempre Emerson, dunque, proprio in questo senso messianico di inizio e compimento, che si incaricherà di profetizzare prima l'avvento del poeta del Nuovo Mondo e di riconoscerlo poi, con occhio acuto, pur in parte incredulo, nel momento della sua apparizione. “I look in vain for the poet whom I describe”, afferma nel 1844 in un noto passo di “The Poet”, celebrando il poeta di cui l'America attendeva ancora l'arrivo (1983, 465). E al suo avvento, infine, nella famosa lettera di ringraziamento a Whitman del 21 luglio 1855, dopo avere ricevuto in omaggio una copia delle sue *Leaves of Grass* (pubblicate non casualmente il 4 luglio), così il cinquantaduenne uomo rappresentativo delle lettere americane saluta il poeta del Nuovo Mondo nella grandezza incondizionata del suo inizio:

I am not blind to the worth of the wonderful gift of ‘Leaves of Grass’. I find in it the most extraordinary piece of wit & wisdom that America has yet contributed. I am very happy in reading it, as great power makes us happy. [...] I greet you at the beginning of a great career, which yet must have had a long foreground somewhere, for such a start. I rubbed my eyes a little to see if this sunbeam were no illusion; but the solid sense of the book is a sober certainty. It has the best merits, namely, of fortifying & encouraging. (Emerson 1997, 383-84)

Per Emerson, dunque, perfino negli anni della sua piena maturità di uomo e pensatore, continua il senso estetico del mondo a dipendere dall'esclusiva capacità visiva dell'occhio poetico: quell'occhio trascendentale che fin da *Nature* aveva messo in scena con l'immagine memorabile della pupilla trasparente (“I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all”, 1983, 10) per riaffermare e celebrare, sulla scia dell'occhio della ragion pura di Carlyle (“the eye of pure Reason”, 1987, 51), la trasparenza spirituale della materia al di là degli involucri che la avvolgono e la addensano.

³⁰ In Whitman 1921, vol. 2, 64, viene indicato come passo del “Manuscript Notebook – 1 [1847?]”.

³¹ Nelle parole di James E. Cabot, il più autorevole dei biografi ottocenteschi dello scrittore, *Nature* è “the first document [...] of that remarkable outburst of Romanticism on Puritan ground, ‘the Transcendental movement’ ” (1887, vol. 1, 248).

4. “Lebensphilosophie” e “Naturphilosophie”

Le “Filosofie Trascendentali” del Professor Teufelsdröckh, afferma Carlyle nel *Sartor Resartus*,³² derivano dalla “sua tendenza a *guardare* tutta la Materia, e le Cose Materiali, come fossero Spirito”. Meschina o elevata, indegna o ragguardevole che sia, “la Materia”, per l’eroe di Carlyle, “è Spirito, manifestazione dello Spirito”. Parimenti “[l]a cosa Visibile, anzi la cosa Immaginata, la cosa comunque concepita come Visibile, [non è] altro [che] un Abito, una Veste dell’Invisibile superiore, celestiale” (Carlyle 2008, 55).³³ Come suggeriscono le Sacre Scritture, aveva affermato Friedrich Schlegel solo qualche anno prima, nel suo corso viennese sulla *Philosophie des Lebens*, “l’intero mondo sensibile non è nient’altro che un manto, quasi trasparente, in ogni caso effimero, del mondo spirituale” (1828, 126).³⁴ In quest’opera matura del 1828, l’ultimo Schlegel sintetizza, in parte e con le dovute distinzioni, le visioni della grande stagione critico-meditativa e creativa dell’*Athenaeum* e del circolo di Jena. Egli si richiama agli assunti comuni sia della filosofia della natura che Schelling aveva elaborato tra il 1797 e il 1804, sia della mistica della natura che il loro discepolo Novalis, nello stesso periodo, aveva iniziato a delineare per lasciare poi incompiuta tra le illuminazioni dei *Fragmente* e le profondità del suo romanzo filosofico *Die Lehrlinge zu Sais*. Proprio queste opere Carlyle avrebbe poi in parte introdotto al pubblico inglese, anche con significative traduzioni di passi scelti, nell’influente saggio “Novalis” del 1829. “La natura deve essere lo spirito visibile”, aveva affermato Schelling in un passo che Sara Coleridge richiama in una chiosa all’edizione del 1847 della *Biographia Literaria* del padre, “lo spirito la natura invisibile” (Schelling 1967, 47).³⁵ “La natura non sarebbe natura se non avesse

³² Significativo, nell’ambito del romanticismo transatlantico della prima metà dell’Ottocento è il fatto (un vero e proprio evento per i giovani intellettuali della Nuova Inghilterra) che la *editio princeps* in formato volume del *Sartor* viene licenziata proprio da Emerson il 9 aprile 1836, esattamente cinque mesi prima del suo *Nature*, presso lo stesso editore Munroe a Boston.

³³ “Rightly considered, it is in this peculiarity [his strange impartiality], [...] that all these shortcomings [...] take rise: if indeed they have not a second source, also natural enough, in his Transcendental Philosophies, and humor of looking at all Matter and Material things as Spirit” (Carlyle 1987, 23); “For Matter, were it never so despicable, is Spirit, the manifestation of Spirit: were it never so honorable, can it be more? The thing Visible, nay the thing Imagined, the thing in any way conceived as Visible, what is it but a Garment, a Clothing of the higher, celestial Invisible” (52).

³⁴ Riporto qui il passo di Schlegel per intero nell’originale tedesco: “Der geistige Kampf selber aber läßt sich ohnehin nicht länger umgehen noch vermeiden; möchte man darin nur die heilige Schrift zum Führer nehmen, welche ohnehin das ganze Leben und jeden wichtigen Moment desselben als einen Kampf gegen die unsichtbaren Mächte betrachtet; so wie sie überall stillschweigend voraussetzt oder ausdrücklich andeutet daß man in der Sinnenwelt nichts anders sehen soll als eine fast durchsichtige und ohnehin so leicht vergängliche Decke der Geisterwelt” (Schlegel 1828, 125-26). Carlyle era a conoscenza delle tendenze dell’epoca a scrivere “filosofie della vita”, come si evince dal grande saggio “Characteristics” del 1831, dove recensisce la successiva opera gemella dell’ultimo Schlegel sulla filosofia del linguaggio. La traduzione inglese dell’opera di Schlegel, a cura di A.J.W. Morrison, apparve ben sedici anni dopo la recensione di Carlyle, includendo entrambi i corsi (sia quello di Vienna sia quello di Dresda) del filosofo tedesco. Riporto il passo in questione anche nella traduzione inglese (a quel punto comunque già reperibile negli anni formativi di Whitman): “This spiritual warfare at any rate cannot be much longer eluded or avoided. Oh that men would take therein Holy Writ exclusively for their guide. For it indeed regards the whole of life and every important moment of it as a conflict with invisible powers, as also it tacitly implies or expressly intimates that the whole sensible world is to be looked upon as nothing else than an almost transparent, and at all events, a very perishable veil of the spiritual world” (Schlegel 1847, 89-90).

³⁵ “Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein. Hier also, in der absoluten Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns, muß sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich sei, auflösen” (Schelling 1803, 64). Nel richiamare lo Schelling delle *Ideen*, così la figlia di Coleridge (il cui compito era anche quello di spiegare e giustificare gli obblighi contratti dal padre nei confronti del filosofo tedesco), cita e traduce il

uno spirito”, sostiene Novalis in un passo de *I discepoli* (2001, 183). “Che cos’è la natura?”, si chiede in uno dei frammenti che Carlyle traduce per il pubblico inglese e include nel suo saggio: “Un indice enciclopedico, sistematico, o il piano del nostro spirito” (Novalis 1976, 355).³⁶

Nel quadro di questa tradizione fondamentale dell’idealismo post-kantiano, da Schelling a Schlegel e Novalis – una tradizione che ha in Coleridge, Carlyle ed Emerson i referenti ricettivi e trasformativi, oltreoceano e oltremarica, di lingua inglese – vanno ricondotte le riflessioni trascendentaliste dell’autodidatta di Brooklyn. Col suo maestro della Nuova Inghilterra, Whitman crede nella maestosità dell’anima, che, oltre a essere “grande”, è anche “pura e immortale”. E sa che la sua “effusione” o “aggregazione” (“corporation”) avviene “sempre secondo le leggi affascinanti della fisiologia”, ossia che l’anima “si manifesta solo per mezzo della materia”:

Never speak of the soul as any thing but intrinsically great. – The adjective affixed to it must always testify greatness and immortality and purity. –

The *effusion or corporation of the soul* is always under the beautiful laws of physiology – I guess the soul itself can never be any thing but *great and pure and immortal; but it makes itself visible only through matter* – a perfect head, and bowels and bones to match is the easy gate through which it comes from its embowered garden, and pleasantly appears to the sight [*blank*] of the world. (Whitman 1984 vol. 1, 58)³⁷

Questo accade perché tra la materia e l’anima, o spirito (“soul”, “spirit”, “mind” sono sinonimi in Emerson e Whitman), non vige un rapporto gerarchico di grandezza o superiorità. Whitman non riesce a concepire come lo spirito possa essere considerato più grande della materia (“how spirit is greater than matter”), né a capire perché si insegni la dottrina della superiorità dell’uno sull’altra (“You have been told that mind is greater than matter”). Poiché spirito e materia, secondo l’analogia ribadita da Emerson, sono in reciproca corrispondenza, i due elementi non possono essere dissociati. Tanto la vita quanto la materia vivente (“il corpo che vive”) diventano dunque le prove inconfutabili del miracolo che ne deriva: “My life is a miracle”, afferma Whitman, “and my body which lives is a miracle” (62-63).

Quando si sente parlare di miracoli e ci si chiede, di converso, che cosa, in questo universo creato, non sia in fondo un miracolo, Whitman de-enfatizza lo stupore adducendo come prova (una prova decisamente emersoniana) il miracolo spirituale ed estetico della vista:

We hear of miracles. – *But what is there that is not a miracle?* What may you conceive of or name to me in the future, that shall be beyond the least thing around us? – I am looking in your eyes, – tell me then, if you can, *what is there in the immortality of the soul more than this spiritual and beautiful miracle of sight?* – (106)³⁸

“Non c’è miracolo”, afferma Novalis in un frammento, “senza un fatto naturale e viceversa” (Novalis 1976, 360).³⁹ Come dire, esplicitando il “viceversa”: non c’è un fatto naturale, avrebbero convenuto Carlyle e Emerson, e con loro un’intera schiera di trascendentalisti della

passo in questione: “Nature must be visible spirit, spirit invisible nature. Here then in the absolute identity of the spirit in us, and of nature out of us, must the problem, how a nature without us is possible, be solved” (Coleridge 1847, vol. 1, 267).

³⁶ “Die Natur wäre nicht die Natur, wenn sie keinen Geist hätte” (Novalis 2001, 182). “Was ist die Natur? – ein encyclopaedischer systematischer Index oder Plan unsers Geistes” (Novalis 1960, Bd. 2, 583). Nella traduzione di Carlyle: “What is Nature? An encyclopedical, systematic Index or Plan of our Spirit” (Carlyle 1829, 128).

³⁷ In Whitman 1921, vol. 2, 65 viene indicato come passo del “*Manuscript Notebook – 1* [1847?]”.

³⁸ Ivi, 80 viene indicato come passo del “*Manuscript Notebook – 2* [1847-48?]”.

³⁹ “Kein Wunder ohne Naturbegebenheit und umgekehrt” (Novalis 1960, Bd. 2, 416).

Nuova Inghilterra, che non sia al contempo un miracolo. In *Nature*, dopo aver ribadito che il rapporto tra materia e spirito è un miracolo (facendo riferimento, tra gli altri, a Platone, Leibniz e Swedenborg), Emerson afferma che ogni fatto è il fine o risultato ultimo dello spirito: “A Fact is the end or last issue of spirit” (1983, 25). Mentre in chiusura di quel suo “piccolo libro”, che così amava definire, ci ricorda come scorgere e scoprire il miracoloso nel comune sia il segno fermo e sicuro della saggezza: “The invariable mark of wisdom is to see the miraculous in the common” (47).⁴⁰

5. Fra “*sympathy*” ed “*egotism*”

Oltre alle operazioni micro- e macro-cosmiche dell’identificazione simpatetica sulla base del rapporto miracoloso, secondo la visione idealistica romantica, tra spirito e materia, parimenti cruciale per il poeta che infine riesce a venire alla luce e a esprimere “il mormorio” della “voce” dell’anima – “the hum of your valved voice” (Whitman 1959, 28, v. 77)⁴¹ – è la consapevolezza della funzione conciliativa e altruistica che la *sympathy* è chiamata a svolgere. Sulla scia di quelle riflessioni già affidate ai taccuini, la “Preface” del 1855 diventa così fondamentale per definire la funzione di questa dottrina sul piano più specifico della teoria poetica. È qui infatti che Whitman invoca l’identificazione simpatetica, chiamata a controbilanciare l’accentramento intransigente ed egotistico dell’“orgoglio” quale suo opposto concettuale.

L’orgoglio, innanzitutto, consente all’individuo di contenere l’eccesso di trasmissione o dispersione spirituale dell’io nell’altro o nel tutto, nonché rifiutare qualsiasi vincolo di dipendenza intellettuale, culturale, ed etico-sociale. Un poeta che va oltre le “applicazioni” della morale comune perché sostiene non solo di “credere” nell’anima – “I believe in you my soul” (*ibidem* v. 73) – ma anche di “conoscere” l’anima (e in particolare l’anima “emersoniana” nel caso del “supremo poeta” immaginato da Whitman), sa che l’anima è mossa prepotentemente da “quell’orgoglio smisurato” (“measureless pride”) che in parte caratterizza la sua sedicente e “irriconoscente” (“never acknowledging”) autonomia individuale:

The known universe has one complete lover and that is the greatest poet. [...] The greatest poet does not only dazzle his rays over character and scenes and passions . . . he finally ascends and finishes all . . . he exhibits the pinnacles that no man can tell what they are for or what is beyond . . . he glows a moment on the extremest verge. [...] The greatest poet does not moralize or make applications of morals . . . *he knows the soul*. The soul has that *measureless pride* which consists in *never acknowledging* any lessons but its own. (11-12)

L’anima che rifiuta influssi esterni e sconfessa gli insegnamenti altrui, secondo l’impulso anticonformista e antagonistico del pensiero emersoniano, vive sia nella tensione del contrasto e del distacco (“aversive thinking”) sia in quella complementare della costituzione di un nuovo “perfezionismo” o “migliorismo morale”, essenzialmente pragmatico e a-teleologico (“moral perfectionism”).⁴² Quest’anima, in “Self-Reliance”, il suo saggio forse più famoso e rappresen-

⁴⁰ Emerson allude varie volte a *Nature* come al suo “little book”: ad esempio quando nel corso finale della stesura ne annuncia l’imminente completamento al fratello William, il 28 giugno del 1836; o quando ne invia una copia a Carlyle, il 17 settembre dello stesso anno (Emerson 1997, 165 e 167).

⁴¹ Sulle difficoltà di traduzione di questo verso di *Leaves of Grass*, uno dei “più celebri ed elusivi della poesia americana”, si veda la lunga e ricca chiosa di Corona (Whitman 1996, 402-03).

⁴² Sui concetti di “moral perfectionism” e “aversive thinking” si rinvia ai vari studi emersoniani del filosofo americano Stanley Cavell 2003. Nel panorama italiano, sul versante filosofico, cfr. anche Soressi 2004.

tativo del 1841, Emerson la chiamava “the self-sufficing, and therefore self-relying soul” (1983, 272). “The virtue in most request is conformity”, afferma il filosofo di Concord in un noto passo del saggio. “Self-reliance is its aversion” (265). Da un lato la “aversion”, nella sua duplice dimensione di avversione e allontanamento, opposizione e disallineamento, spinge l’individuo verso un rifiuto/abbandono deciso e a tratti estremo di qualsiasi forma di moralismo imperante. Dall’altro, l’afflato perfezionista dà impulso alla trasformazione continua di quell’individuo irriducibile e perfettibile, costantemente proiettato verso la trascendenza: la “ulteriorità” possibile e liberatoria che si prospetta e si apre per andare “oltre la retrospettività” (Soressi 2004, 34-37, 145-46), ossia oltre i confini di tutte le forme depositate che nella vita lo de-terminano e quindi lo intrappolano: linguaggio e tradizione, costumi e relazioni, imperativi e obblighi, realizzazioni e conseguimenti.

Come la “av(v)ersione” emersoniana, così l’“orgoglio smisurato” dell’anima del grande poeta whitmaniano porta l’individuo agli estremi egotistici della fiducia in se stessi e della pienezza autosufficiente e sussistente. “I know perfectly well my own egotism”, afferma il bardo whitmaniano in un enunciato altrettanto memorabile del suo canto epico (Whitman 1959, 74, v. 1079), un enunciato che richiama il “sublime egotistico” (“egotistical sublime”) con cui Keats, in una lettera che avrebbe attirato l’attenzione di Whitman tre decenni dopo, aveva definito in negativo il “carattere poetico” forte e accentratore di stampo “wordsworthiano”. Era quello infatti un carattere da cui prendere le distanze in quanto “cosa a sé e che sta da sola”, e che, nonostante il richiamo al *Troilus and Cressida* di Shakespeare,⁴³ per i poeti e i critici romantici trovava nell’opposto del Milton epico del *Paradise Lost* l’antecedente illustre della tradizione inglese. Di contro a questo ideale miltoniano accentuato e accentrato ancor più dall’io wordsworthiano, Keats ribadiva il suo ideale debole e shakespeareiano di un “carattere poetico” paradossalmente “impoetico” e “senza carattere”. Quest’ultimo è “tutto e niente” e in quanto tale – senza identità circoscritta, senza un io fisso, senza una natura distinta – tende continuamente a calarsi in altre forme, a con-fondersi con gli altri fino a perdersi, dissolversi e annientarsi in essi:

As to *the poetical Character* itself, (I mean that sort of which, if I am any thing, I am a Member; that sort distinguished from *the wordsworthian or egotistical sublime*; which is *a thing per se and stands alone*) it is not itself – it has no self – it is *every thing and nothing* – It has *no character* – [...] What shocks the virtuous philosop[h]er, delights *the camelion Poet*. [...]. *A Poet is the most unpoetical of any thing in existence*; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body – The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute – the poet has none; no identity – he is certainly *the most unpoetical of all God’s Creatures*. (Keats 1958, vol. 1, 386-87)⁴⁴

⁴³“They say he is a very man *per se* and stands alone”, dice a Cressida il servo Alessandro riguardo alla reputazione di Aiace (Shakespeare 1974, 450, I.ii.16).

⁴⁴ Passo della lettera “To Richard Woodhouse. 27 October 1818”. Come hanno notato vari studiosi, nel suo lungo apprendistato preparatorio a *Leaves of Grass*, databile tra il 1839 e i primi anni ’50, Whitman era solito annotare e conservare vari ritagli tratti da riviste e libri che leggeva, molti dei quali relativi alla poesia inglese (Price 1990, 13-14 e 154-55). Whitman si imbatte in questo memorabile passo keatsiano in una recensione della biografia del poeta inglese (Milnes 1848), recensione anonima apparsa nello stesso anno sulla *North British Review* col titolo “R. M. Milnes’s Life of Keats”. In un’annotazione a margine del passo epistolare, così l’americano si esprime sulla questione dell’identità del poeta, per lui sempre il “grande poeta”, definendone compito e posizione nella dinamica tra il sé e l’altro: “The great poet absorbs the Iden[tity] and the expe[rience] of others, and they are definite in him or from him; but he p[erceives] them all through the powerful press of himself ... his own masterly identity” (Allen 1955, 131; Price 1990, 18-19 e Gravil 2015, 287-88).

I poeti romantici oscilleranno tra questi due ideali del “carattere poetico” come tra due estremi. Sulla base delle relative posizioni che dall’oscillazione conseguono, produrranno, in fasi sovrapposte o diverse della loro (breve o lunga) carriera poetica, opere anche molto diverse tra loro.

Wordsworth, il romantico egocentrico per eccellenza, riconoscerà all’indole del poeta anche la forza opposta dell’identificazione simpatetica, valorizzandone così le relative corrispondenze e (con)fusioni sentimentali. In tal senso, come concede nella “Preface” (in versione ampliata) all’edizione delle *Lyrical Ballads* del 1802, proprio perché è consapevole dell’operazione in qualche modo “meccanica” che lo guida nell’imitazione delle passioni altrui, il poeta tende per natura a compensare l’automatismo con il “desiderio” più naturale e vivo di avvicinare i suoi sentimenti a quelli delle persone i cui sentimenti egli descrive, anche a rischio di lasciarsi trascinare ben oltre i confini della sua identità personale. È questo infatti il rischio, supplementare ed estremo, che da una posizione di prossimità conseguita al fine di compensare la meccanicità del suo lavoro il poeta possa spingersi fino all’immedesimazione più intima e profonda, pur sempre nei limiti temporali e illusori che – secondo la più accreditata tradizione della filosofia morale del Settecento, ben nota a Wordsworth – caratterizzano sia la portata che la durata di tale esperienza etica ed estetica:

However exalted a notion we would wish to cherish of *the character of a Poet*, it is obvious, that while he describes and imitates passions, *his employment is in some degree mechanical*, compared with the freedom and power of real and substantial action and suffering. So that it will be *the wish of the Poet to bring his feelings near to those of the persons whose feelings he describes*, nay, for short spaces of time perhaps, to let himself slip into an entire delusion, *and even confound and identify his own feelings with theirs*; modifying only the language which is thus suggested to him by a consideration that he describes for a particular purpose, that of giving pleasure. (Wordsworth 1992, 751)

Keats, il soggetto debole non destinato ad alcuna felicità terrena, se non a quella fuggevole del presente in cui tende continuamente a calarsi nell’esistenza altrui (fosse quella di un passero sul davanzale della finestra o di un usignolo che di notte canta nel verde più folto), farà invece un percorso opposto.⁴⁵ Il teorizzatore della “*Negative Capability*” (la “quality [...] which Shakespeare possessed so enormously”)⁴⁶ arriverà così ad ammettere che l’immaginazione simpatetica del “poeta camaleonte” di fatto non riesce a esaurire tutta l’esuberanza creativa dell’anima. È questa un’anima che chiede infatti, sempre più intensamente, nella certezza del sentimento della grandezza poetica a cui aspira (“I feel it in my power to become a popular writer”), di tornare in se stessa e concentrarsi su se stessa, pur a fronte di una coscienza mai sospesa o scomparsa di un corpo fragile e debilitato, che è coscienza di malattia e di morte, e che continuerà a farlo oscillare fra il tutto e il niente, il pieno e il vuoto, l’eterno e il perituro. “The Soul is a world of

⁴⁵ Il riferimento alla felicità in relazione all’esistenza del passero con cui si identifica è in un passo della lettera “To Benjamin Bailey. 22 November 1817”: “I scarcely remember counting upon any Happiness – I look not for it if it be not in the present hour – nothing startles me beyond the Moment. The setting sun will always set me to rights – or if a Sparrow come before my Window I take part in its existence [sic] and pick about the Gravel” (Keats 1958, vol. 1, 186). Nella sua poesia forse più grande, “Ode to a Nightingale”, egli mette alla prova le operazioni, l’estensione e la tenuta dell’identificazione simpatetica con l’usignolo e la sua felicità avverso la passione antisociale dell’invidia: “’Tis not through envy of thy happy lot, / But being too happy in thine happiness” (Keats 1982, 279, vv. 5-6 e sgg.).

⁴⁶ La famosa espressione di poetica keatsiana viene invece articolata nella lunga lettera ai fratelli “To George and Tom Keats. 21, 27 (?) December 1817” (Keats 1958, vol. 1, 193).

itself”, ammette infine il giovane poeta, parafrasando significativamente il Satana di Milton,⁴⁷ in una delle lettere dell’ultimo periodo della sua breve, sfortunata vita e della sua intensa riflessione poetica, tutta privata e in sé raccolta, pur nello sforzo di esclusive condivisioni epistolari. “The Soul is a world of itself and has enough to do in its own home”, afferma così. “But I feel my body too weak to support me to the height”, aggiunge poi con un’avversativa, volta a rammentare a se stesso, con una paradossale estensione di forza all’inverso, il destino di quel carattere impoetico che, al fine di essere e sentirsi tutto in tutti, sa di dover essere, o tornare a essere, anche e necessariamente, un niente in se stesso: “I am obliged continually to check myself, and strive to be nothing” (Keats 1958, vol. 2, 146-47).⁴⁸

Whitman non passa attraverso il travaglio meditativo e creativo degli opposti. La sua posizione culturale avanzata (secondo la visione sacro-secolare del progresso americano) e tar-do-romantica (paradossalmente, si potrebbe sostenere, grazie alla *belatedness* del romanticismo americano stesso nel quadro transatlantico di cui Emerson è il riferimento filosofico a Occidente) gli permette di attestarsi simultaneamente e inclusivamente su entrambe le posizioni. Egli è consapevole che alla forza accentratrice e intransigente del “sublime egotistico” si affianca una forza opposta, centrifuga e dispersiva. Ed è proprio nella contraddizione (un’altra dimensione della dottrina della “self-reliance” ereditata da Emerson e adeguatamente manipolata) che le due forze coabitano.⁴⁹ Il “grande poeta” whitmaniano infatti può dirsi tale perché sa anche che è proprio il sentimento altruistico e sociale, panteistico e spirituale, ossia la *sympathy* – tanto smisurata quanto smisurato è l’orgoglio che contraddistingue l’anima concentrata in se stessa, che da nulla e da nessuno dipende, e da cui tutto consegue (“Only the soul is of itself”)⁵⁰ – a controbilanciare e arginare il suo opposto:

But [the soul] *has sympathy as measureless as its pride and the one balances the other* and neither can stretch too far while it stretches in company with the other. The inmost *secrets of art* sleep with the twain. The greatest poet has lain close betwixt both and they are vital in his style and thoughts. (Whitman 1959, 12)

Da un lato la “grande carriera” poetica di Whitman al suo “inizio”, secondo il riconoscimento epistolare, personale e privato di Emerson (che Whitman renderà subito, spudoratamente e ripetutamente, pubblico),⁵¹ doveva aver avuto davvero una lunga preparazione per realizzarsi

⁴⁷ “The mind is its own place, and in itself / Can make a Heav’n of Hell, a Hell of Heav’n” (Milton 1957, 217, I, vv. 254-55).

⁴⁸ Passo della lettera “To J. H. Reynolds. 24 August 1819”.

⁴⁹ “Do I contradict myself? / Very well then . . . I contradict myself; / I am large . . . I contain multitudes” (Whitman 1959, 85, vv. 1314-1316). “Suppose you should contradict yourself; what then? [...] A foolish consistency is the hobgoblin of little minds [...]. With consistency a great soul has simply nothing to do. [...] Speak what you think now in hard words, and to-morrow speak what to-morrow thinks in hard words again, though it contradict every thing you said to-day” (Emerson 1983, 265).

⁵⁰ “Only the soul is of itself . . . all else has reference to what ensues”, afferma Whitman in un altro passo della “Preface” (Whitman 1959, 19) con parole che riecheggiano sorprendentemente l’espressione keatsiana/miltoniana citata sopra, “The Soul is a world of itself”.

⁵¹ Senza chiedere alcuna autorizzazione, Whitman farà prima stampare sul *New York Tribune* (10 ottobre 1855) la lettera del 21 luglio 1855 ricevuta da Emerson e la includerà poi in appendice alla seconda edizione accresciuta di *Leaves of Grass*, pubblicata a Brooklyn l’11 settembre 1856 col titolo “Letter to Walt Whitman”. A questa fa inoltre seguire la sua lunga “Letter to Ralph Waldo Emerson”, datata “August 1856”, di fatto un vero e proprio saggio che egli indirizza all’amico e maestro, a cui così letteralmente si rivolge (“dear Friend and Master”), per fargli omaggio delle trentadue poesie che danno forma alla raccolta della seconda edizione (rispetto alle dodici della prima). Le due lettere vengono collocate nella penultima sezione del libro, intitolata “Correspondence” (Whitman 1856, 345-46 e

in un'opera prima di potenza tale da racchiudere già quei "segreti più reconditi dell'arte" a cui qui, con estrema sicurezza, allude. Come evidente in questi passi della "Preface" che introduce le dodici poesie, l'opera è sorretta infatti da affermazioni di poetica non meno incisive, pur nell'eccessiva proliferazione di definizioni e di intenti, di quelle degli scritti emersoniani stessi a cui Whitman attinge a larga mano, o delle prefazioni-manifesto o riflessioni personali dei più illustri poeti romantici del Vecchio Mondo. Dall'altro lato è altrettanto vero che sia il sentimento dell'identificazione di cui il cantore si proclama garante e testimone in prima persona ("I am he attesting sympathy") sia il sentimento opposto dell'egoismo ("my own egotism", o "the powerful press of himself", come annotato nella sua chiosa a Keats)⁵² sono entrambi "segreti" di un'"arte" che tende a misurarsi con una tradizione intellettuale imponente che aveva già trovato l'apice letterario (verosimilmente insuperabile) nella poesia e poetica sentimentale dei suoi più immediati predecessori romantici, mezzo secolo prima, in Europa.⁵³ Ma ereditare tale tradizione e misurarsi con essa per Whitman significa (emersonianamente) controbilanciarla e nel contempo completarla: come dire, oltrepassarla all'indietro a Est, per portarla a compimento nella sua visione inclusiva, originale e fondante (in quanto rinnovata e trasformativa), di bardo *americano* a Ovest. Come il suo maestro, "Whitman inherits nothing that he does not change" (Poirier 1999, 33).

Al giovane Emerson, nel corso del suo primo viaggio verso l'Europa in cerca di una nuova vocazione dopo l'abbandono del pulpito, il segreto dell'arte s'era rivelato come un "principio" estetico universale che "anima l'essere umano" in generale, espresso però nella sua particolare, ossia tipica, dinamica culturale americana: l'"emanazione creativa" ("creative efflux"), non più visibile nel Vecchio Mondo verso cui stava andando di quanto non lo fosse nel Nuovo da cui era partito per riorientarsi e rigenerarsi. Ambasciatrici di tale rivelazione (descritte, sintomaticamente, con un verso tratto da Wordsworth e riadattato all'uopo) sono le nuvole atlantiche che gli vanno incontro da Oriente alla prima luce del giorno. Un'esperienza aurorale. "You get no nearer to *the principle* in Europe", esse ammoniscono il viaggiatore, il 3 gennaio 1833, in mezzo all'oceano. "*It animates man. It is the America of America. It spans the ocean like a hand-breadth. It smiles at Time & Space*" (Emerson 1960-82, vol. 4, 104).⁵⁴ Se l'America è stata il frutto della proiezione immaginativa dell'Europa, ossia la realizzazione o adempimento della sua "emanazione creativa" a Ovest, allora il "principio" creativo per eccellenza del futuro della civiltà occidentale ne è l'innalzamento al quadrato, la sua potenza qualitativa: "l'America dell'America". Ed è l'America stessa a darsi, in questo senso, non solo esclusivamente come *sola natura* all'occhio privilegiato ("transparent eye-ball") del poeta-filosofo che sa guardare la materia in trasparenza, ma anche e più ampiamente come visione estetica totalizzante all'occhio

346-58). Il dorso del volume, oltre al titolo e al nome dell'autore intervallati da foglie stilizzate, riportava la frase: "I Greet You at the / Beginning of A / Great Career / R.W. Emerson". Sugli effetti della controversa divulgazione della lettera, "entering the public arena", a firma di un intellettuale come Emerson, all'epoca una vera e propria "cultural icon with instant name recognition", cfr. Reynolds 1995, 343 e sgg.

⁵² Cfr. nota 44 sopra.

⁵³ L'opera inglese contemporanea che appare qualche anno prima degli esordi poetici di Whitman – la grande epica autobiografica di Wordsworth, *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, pubblicata nel 1850, tre mesi dopo la morte del poeta inglese – non è meno importante nel quadro del romanticismo transatlantico ed è stata debitamente considerata dalla critica. Come nota Weisbuch, 1986, 178, "*The Prelude* and '*Song of Myself*' are the two and only examples in English-language poetry in the nineteenth century of a particular genre: the epic-like poem merged with spiritual autobiography, an epic in which the poetic self is hero". Cfr. anche Grivil 2015, 283 e sgg.

⁵⁴ La citazione da Wordsworth, così riadattata nel passo del diario ("The clouds were touched & in their silent faces might be read unutterable love"), è tratta da *The Excursion*, il lungo poema del 1814 (2007, 54, I, vv. 224-25).

autoritario e autorevole (“tyrannous eye”) del genio di cui, pur con sicurezza e fiducia (“self-reliance”, appunto), si è ancora in attesa: il cantore i cui versi non tarderanno ad arrivare. “We have yet had no genius in America [...]. Yet America is a poem in our eyes [...] and it will not wait long for metres”, dichiara nel 1844 Emerson sempre nel saggio “The Poet” (Emerson 1983, 465), già parlando così per il Whitman del 1855 (Poirier 1999, 26, 32). “The United States themselves are essentially the greatest poem”, riecheggia infatti il bardo nella “Preface” a *Leaves of Grass* un decennio dopo:

The Americans of all nations at any time upon the earth have probably the fullest poetical nature. *The United States themselves are essentially the greatest poem.* [...] *The American poets* are to enclose old and new for America is the race of races. Of them *a bard* is to be commensurate with a people. To him the other continents arrive as contributions... he gives them reception for their sake and his own sake. His spirit responds to his country's spirit... he incarnates its geography and natural life and rivers and lakes. [...] Of all nations the United States with veins full of poetical stuff most need poets and will doubtless have the greatest and use them the greatest. (Whitman 1959, 5, 7, 8)

Dall'America dell'America nel 1833 (passando per *Nature* nel 1836), all'America come poesia nel 1844, fino alla poesia dell'America e al suo poeta supremo che fa la sua apparizione nel 1855, assumendosi a sua volta il compito di annunciare altri poeti a venire, ogni compimento è figurale (tipico, tipologico). È culmine e nuovo inizio insieme, in funzione di “una particolare missione nazionale” in prospettiva universalistica (Bercovitch 2011, xxx),⁵⁵ come “nazional-universalistica” tale “missione” era sempre stata per la cultura d'oltreoceano lungo il complicato “processo di americanizzazione” nei due secoli intercorsi, dal modello cristiano della città sulla collina di Winthrop alla questione della letteratura nazionale della prima metà dell'Ottocento (Bercovitch 1992, 12-13, 74-75). Così, dunque, dall'americano più rappresentativo della cultura romantica del paese, il portavoce per eccellenza dell'“America dell'America”, viene il poeta a lungo atteso subito riconosciuto e lodato al suo avvento: la realizzazione di una promessa per il “dono” che con sé porta. E il dono, per riprendere le parole di quell'elogio spontaneo e generoso di Emerson, è un dono “meraviglioso” (“the wonderful gift of ‘Leaves of Grass’”), un dono “straordinario” (“the most extraordinary piece of wit and wisdom that America has yet contributed”), elargito a partire da quel primo, lungo componimento destinato a rimanere infine, quale canto epico di se stesso, con e oltre tutti i suoi ineludibili limiti ideologici, il canto forse più memorabile della sua opera e della poesia romantica americana.

⁵⁵ Nell'intensa, nuova “Preface” al suo classico *The Puritan Origins of the American Self*, Bercovitch rimette a fuoco questa prospettiva in relazione alla più ampia retorica della “national promise”, inclusa quella dell'estetica nazionale, da lui definita “the odd quasi-allegorical aesthetic of ‘America’” – “Poetry as America (and viceversa)” – così precisando al riguardo: “More impressively still, America had called forth a new language – or rather, as Whitman declared, America was itself a vast ‘language experiment’ offering ‘new words, new potentialities of speech’, which would make ‘Americans the most perfect users of words’. By Emerson's decree, ‘America is a poem in our eyes’, and Whitman elaborated: ‘the United States are themselves the greatest poem’. [...] For what Whitman and Emerson meant by ‘poem’ differed from the definitions of Wordsworth [...] and Keats [...] of Blake and Shelley. [...] Or rather, [the poem ‘America’] combined all [their] attributes in a *particular national mission*” (xxx). Questa estesa “Preface to the 2011 Edition”, a cui si rinvia per intero (ix-xliii), è anche un vero e proprio saggio teorico in cui lo studioso riflette meta-criticamente all'indietro, tanto più dopo la lunga impresa portata a termine della *Cambridge History of American Literature* (Bercovitch 1994-2005), sulla sua storia personale e visione culturale di *outsider* “as a certain type or model of scholarship”: “An immigrant's tale, it unfolds as a scholar's journey into the complex rhetorical structures that constitute the meaning of America” (ix). Per il dibattito critico-culturale che si è poi riaperto sulla scia di questa nuova edizione si veda Weber *et al.* 2012.

Riferimenti bibliografici

- Allen, Gay Wilson 1946. *Walt Whitman Handbook*. Chicago: Packard and Company.
- . 1955. *The Solitary Singer: A Critical Biography of Walt Whitman*. New York: Macmillan.
- Almeida, Joselyn M. 2011. *Reimagining the Transatlantic, 1780-1890*. Farnham: Ashgate.
- Andriano, Joseph. 1998. "Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts (1984)". In J.R. LeMaster and Donald D. Kummings, 1998, 468-69.
- Aspiz, Harold. 1998. "Leaves of Grass, 1856 edition". In J.R. LeMaster and Donald D. Kummings, 1998, 359-61.
- Bacigalupo, Massimo. 2018. "Walt Whitman. Vecchie meraviglie e nuove letture". *Poesia* n. 339, Luglio/Agosto: 3-4.
- Bannet, Eve Tavor, and Susan Manning (eds). 2012. *Transatlantic Literary Studies, 1660-1830*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennett, Jane. 2016. "Whitman's Sympathies". *Political Research Quarterly* vol. 69, no. 3: 607-20.
- . 2020. *Influx & Efflux: Writing Up with Walt Whitman*. Durham: Duke University Press.
- Bercovitch, Sacvan. 1992. *America puritana*, a cura di Giuseppe Nori. Roma: Editori Riuniti.
- . 1993. *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York: Routledge.
- . (Gen. ed.). 1994-2005. *The Cambridge History of American Literature*. 8 vols. New York: Cambridge University Press.
- . 2011 [1975]. *The Puritan Origins of the American Self. With a New Preface*. New Haven: Yale University Press.
- . 2012 [1978]. *The American Jeremiad. With a New Preface*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bernardini, Caterina. 2017. "Bibliografia essenziale". In *Walt Whitman 2017*, 1561-83.
- . 2021. *Transnational Modernity and the Italian Reinvention of Walt Whitman, 1870-1945*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Botta, Enrico. 2017. *Fate in his eye and empire on his arm. La nascita e lo sviluppo della letteratura epica statunitense*. Napoli: La scuola di Pitagora.
- Bottiglieri, Nicola, et al. 1986. *Il continente Whitman*. Roma: Bulzoni.
- Boudreau, Kristin. 2002. *Sympathy in American Literature: American Sentiments from Jefferson to the Jameses*. Gainesville: University Press of Florida.
- Bucke, Richard M. 1883. *Walt Whitman*. Philadelphia: McKay.
- Cabot, James E. 1887. *A Memoir of Ralph Waldo Emerson*. 2 vols. Boston: Riverside.
- Camboni, Marina. 1990. *Il corpo dell'America: Leaves of Grass 1855. Introduzione all'opera di Walt Whitman*. Palermo: Università degli Studi di Palermo.
- . (ed.). 1994. *Utopia in the Present Tense: Walt Whitman and the Language of the New World*. Roma: Il Calamo.
- . 2004. *Walt Whitman e la lingua del Mondo Nuovo: Con tre testi di Walt Whitman*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Carlyle, Thomas. 1829. "Novalis". *The Foreign Review* vol. 4, no. 7: 97-141.
- . 1831. "Characteristics". *The Edinburgh Review* vol. 54, no. 108: 351-83.
- . 1987 [1833-34, 1836]. *Sartor Resartus*, edited by Kerry McSweeney and Peter Sabor. Oxford: Oxford University Press.
- . 2008. *Sartor Resartus*, nota preliminare di Jorge Luis Borges, traduzione di Carla Maggiori. Macerata: Liberilibri.
- Cavell, Stanley. 2003. *Emerson's Transcendental Etudes*, edited by David J. Hodge. Stanford: Stanford University Press.
- Clarvoe, Jennifer. 2012. "T.S. Eliot and the Short Long Poem". In Erik Martiny 2012, 532-42.
- Coleridge, Samuel T. 1847. *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, edited by Henry N. Coleridge and Sara Coleridge, 2 vols. London: Pickering.
- Coles, Romand. 2016. "Walt Whitman, Jane Bennett, and the Paradox of Antagonistic Sympathy". *Political Research Quarterly* vol. 69, no. 3: 621-25.

- Corona, Mario. 1994. "‘Whoever You Are Holding Me Now in Hand’: A Book, A Body and What Company to Keep". In Camboni 1994, 123-36.
- . 1996. "‘Il capolavoro sepolto’: *Leaves of Grass* 1855". In Walt Whitman 1996, 9-50.
- . 2002. "The Literary Representation of Sexuality in Mid-Nineteenth-Century America: The Example of Walt Whitman". *Anglistica* vol. 6, no. 1: 29-44.
- . 2017. "La gallina furtiva e il gatto dalla coda troppo lunga. Sulle tracce di Walt Whitman". In Walt Whitman 2017, ix-cvii.
- Cowley, Malcolm. 1959. "Introduction". In Walt Whitman 1959, vii-xxxvii.
- Crain, Caleb. 2001. *American Sympathy: Men, Friendship and Literature in the New Nation*. New Haven: Yale University Press.
- De Jong, Mary G. (ed.). 2013. *Sentimentalism in Nineteenth-Century America: Literary and Cultural Practices*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press
- Eckel Leslie, and Clare Elliott (eds). 2016. *The Edinburgh Companion to Atlantic Literary Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ellis, Cristin. 2016. "Numb Networks: Race, Identity, and the Politics of Impersonal Sympathies". *Political Research Quarterly* vol. 69, no. 3: 626-32.
- Emerson, Ralph W. 1960-82. *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, edited by William H. Gilman, Alfred R. Ferguson, George P. Clark *et al.*, 16 vols. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1983. *Essays and Lectures*, edited by Joel Porte. New York: The Library of America.
- . 1997. *The Selected Letters of Ralph Waldo Emerson*, edited by Joel Myerson. New York: Columbia University Press.
- Erkkila, Betsy. 1989. *Whitman: The Political Poet*. New York: Oxford University Press.
- Folsom, Ed, Matt Cohen and Kenneth M. Price (eds). *The Walt Whitman Archive* <<http://whitmanarchive.org/>> (10/2022).
- French, R.W. 1998. "Preface to *Leaves of Grass*, 1855 Edition". In J.R. LeMaster and Donald D. Cummings 1998, 542-44.
- Giles, Paul. 2001. *Transatlantic Insurrections: British Culture and the Formation of American Literature, 1730-1860*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 2002. *Virtual Americas: Transnational Fictions and Transatlantic Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goodman, Nan, and Michael P. Kramer (eds.). 2011. *The Turn Around Religion in America. Literature, Culture, and the Work of Sacvan Bercovitch*. Farnham-Burlington: Ashgate.
- Gravil, Richard. 2015 [2000]. *Romantic Dialogues: Anglo-American Continuities, 1776-1862*. Penrith: Humanities-Ebooks, LLP.
- Greenham, David. 2012. *Emerson's Transatlantic Romanticism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Greenspan, Ezra. 1990. *Walt Whitman and the American Reader*. New York: Cambridge University Press.
- . (ed.). 1995. *The Cambridge Companion to Walt Whitman*. New York: Cambridge University Press.
- Hardwig, Bill. 2000. "Walt Whitman and the Epic Tradition: Political and Poetical Voices in ‘Song of Myself’". *Walt Whitman Quarterly Review* vol. 17, no. 4: 166-88.
- Harvey, Samantha C. 2013. *Transatlantic Transcendentalism: Coleridge, Emerson, and Nature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hemingway, Andrew, and Alan Wallach (eds). 2015. *Transatlantic Romanticism: British and American Art and Literature, 1790-1860*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Hendler, Glenn. 2001. *Public Sentiments: Structures of Feeling in Nineteenth-Century American Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hollis, C. Carroll. 1983. *Language and Style in "Leaves of Grass"*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Holloway, Emory. 1969 [1926]. *Whitman: An Interpretation in Narrative*. New York: Biblo and Tannen.

- Jakobson, Roman. 1980 [1963]. *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann. Milano: Feltrinelli.
- . 1987. *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: Harvard University Press.
- Keane, Patrick J. 2005. *Emerson, Romanticism and Intuitive Reason: The Transatlantic. "Light of All Our Day"*. Columbia: University of Missouri Press.
- Keats, John. 1958. *The Letters of John Keats, 1814-1821*, edited by Hyder E. Rollins, 2 vols. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1982. *Complete Poems*, edited by Jack Stillinger. Cambridge: Harvard University Press.
- Keller, Lynn. 1993. "The Twentieth-Century Long Poem". In Jay Parini and Brett C. Millier 1993, 534-63.
- Lawrence, David H. 1923. *Studies in Classic American Literature*. New York: Seltzer.
- LeMaster, J.R., and Donald D. Kummings (eds). 1998. *Walt Whitman: An Encyclopedia*. New York: Garland Publishing.
- Longo, Gianfranco. 2021. "La poesia catechetica americana: senso mistico e risveglio comunitario. Da Walt Whitman a Derek Walcott". *Isagoge* vol. 1, no. 7: 22-85.
- Loreto, Paola. 2016. "'Sensible Knowledge' and the Language of Emotions: The Common Source of the Poetic Idioms of Walt Whitman and Emily Dickinson". *Letteratura e letteratura* vol. 10: 13-22.
- Manning, Susan. 1990. *The Puritan-Provincial Vision: Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mariani, Giorgio. 2017. "La poesia della guerra civile: Walt Whitman, Herman Melville ed Emily Dickinson". In *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, a cura di Cristina Iuli e Paola Loreto, 91-115. Roma: Carocci.
- Marsden, Jill. 2020. "Poetic Connections: Sympathy and Community in Whitman's 'Song of Myself'". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* vol. 53, no. 3: 23-38.
- Martiny, Erik (ed.). 2012. *A Companion to Poetic Genre*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Massia, Federica. 2021. *Il Fogliame americano: Whitman in Italia e la nascita del verso libero*. Modena: STEM Mucchi.
- Matthiessen, Francis O. 1968 [1941]. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford University Press.
- McWilliams, John P. 1989. *The American Epic: Transforming a Genre, 1770-1860*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1993. "The Epic in the Nineteenth Century". In Jay Parini and Brett C. Millier 1993, 33-63.
- Meliadò, Mariolina. 1961. "La fortuna di Walt Whitman in Italia". *Studi americani* vol. 7: 43-46.
- Melville, Herman. 1987 [1850]. "Hawthorne and His Mosses: By a Virginian Spending July in Vermont". In *The Piazza Tales and Other Prose Pieces*, edited by Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, Thomas G. Tanselle et al., 239-53. Evanston-Chicago: Northwestern University Press-The Newberry Library.
- . 2019 [1994]. *Lettere a Hawthorne*, a cura di Giuseppe Nori, con testo originale a fronte. Macerata: Liberilibri.
- Miller, Edwin H. 1989. *Walt Whitman's "Song of Myself": A Mosaic of Interpretations*. Iowa City: Iowa University Press.
- Miller, James E. Jr. 1955. *A Critical Guide to "Leaves of Grass"*. Chicago: Chicago University Press.
- . (ed.). 1964. *Whitman's "Song of Myself": Origin, Growth, Meaning*. New York: Dodd, Mead & Co.
- . 1979. *The American Quest for a Supreme Fiction: Whitman's Legacy in the Personal Epic*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1992. *"Leaves of Grass": America's Lyric-Epic of Self and Democracy*. New York: Twayne.
- Miller, Matt. 2010. *Collage of Myself: Walt Whitman and the Making of "Leaves of Grass"*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Milnes, Richard M., and John Keats. (eds). 1848. *Life, Letters and Literary Remains of John Keats*. New York: Putnam.
- Milton, John. 1957. *Paradise Lost*. In *Complete Poems and Major Prose*, edited by Merritt Y. Hughes, 173-469. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Newman, Lance, Joel Pace, and Chris Koenig-Woodyard (eds). 2006. *Sullen Fires Across the Atlantic: Essays in Transatlantic Romanticism*. Boulder: University of Colorado. <<https://romantic-circles.org/praxis/sullenfires/index.html>> (10/2022).

- Noble, Marianne. 2019. *Rethinking Sympathy and Human Contact in Nineteenth-Century American Literature: Hawthorne, Douglass, Stowe, Dickinson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Novalis. 1960. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 4, herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer.
- . 1976 [1795-1800]. *Frammenti*, introduzione di Enzo Paci, traduzione di Ervino Pocar. Milano: Rizzoli.
- . 1993. *Opera filosofica*, a cura di Giampiero Moretti e Fabrizio Desideri. 2 voll. Torino: Einaudi.
- . 2001 [1798-1800]. *I discepoli di Sais*, a cura di Alberto Reale, con testo originale a fronte. Milano: Bompiani.
- Parini, Jay, and Brett C. Millier (eds.). 1993. *The Columbia History of American Poetry: From the Puritans to Our Time*. New York: Columbia University Press.
- Pavese, Cesare, 1933. "Interpretazione di Walt Whitman poeta". *La cultura* vol. 12, no. 3: 584-604.
- . 1951. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- . 2020. *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, a cura di Valerio Magrelli. Milano: Mimemis.
- Pearce, Roy Harvey. 1961. *The Continuity of American Poetry*. Princeton: Princeton University Press.
- Pease, Donald E. 1993. "Walt Whitman's Revisionary Democracy". In Jay Parini and Brett C. Millier 1993, 148-71.
- Poirier, Richard. 1999. *Trying It Out in America: Literary and Other Performances*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Pound, Ezra. 1913a. "A Few Don'ts by an Imagiste". *Poetry: A Magazine of Verse* vol. 1, no. 6: 200-06.
- . 1913b. "A Pact". *Poetry: A Magazine of Verse* vol. 2, no. 1: 11-12.
- Price, Kenneth M. 1990. *Whitman and Tradition: The Poet in His Century*. New Haven: Yale University Press.
- Proehl, Kristen B. 2018. *Battling Girlhood: Sympathy, Social Justice, and the Tomboy Figure in American Literature*. New York: Routledge, Taylor & Francis.
- Railton, Stephen. 1995. " 'As If I Were With You' - The Performance of Whitman's Poetry". In Ezra Greenspan 1995, 7-26.
- Reynolds, David. S. 1995. *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*. New York: Knopf.
- Runchman, Alex. 2012. "Containing History": *Epic Poetry and Revisions of the Genre*. In Erik Martiny 2012, 521-31.
- Sampietro, Luigi. 2020. "In viaggio con Walt Whitman". *Il Sole 24 Ore*, 13 dicembre: 5.
- Sandy, Mark. 2020. *Transatlantic Transformations of Romanticism: Aesthetics, Subjectivity and the Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Schelling, Friedrich W. J. 1803. *Ideen zu einer Philosophie der Natur. Als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*. Landshut: Philipp Krüll.
- . 1967. "Introduzione alle idee per una filosofia della natura". In *L'empirismo filosofico e altri scritti*, a cura di Giulio Preti, 1-47. Firenze: La Nuova Italia.
- Schlegel, Friedrich. 1828. *Philosophie des Lebens. In funfzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1827*. Vienna: Schaumburg und Compagnie.
- . 1847. *The Philosophy of Life, and Philosophy of Language in a Course of Lectures*, edited by Alexander J.W. Morrison. London: Bohn.
- Shakespeare, William. 1974. *Troilus and Cressida*. In *The Riverside Shakespeare*, edited by G. Blakemore Evans, 443-98. Boston: Houghton Mifflin.
- Soressi, Beniamino. 2004. *Ralph Waldo Emerson. Il pensiero e la solitudine*. Roma: Armando.
- Sotis, Grazia. 1987. *Walt Whitman in Italia. La traduzione Gamberale e la traduzione Giachino di "Leaves of Grass"*. Napoli: Società Editrice Napoletana.
- Stovall, Floyd. 1971. "Dating Whitman's Early Notebooks". *Studies in Bibliography* vol. 24: 197-204.
- Strauch, Carl F. 1938. "The Structure of Walt Whitman's 'Song of Myself' ". *English Journal* vol. 27: 597-607.
- Thomas, Wynn M., and John Turner. 2003. " 'Whitman, the great poet, has meant so much to me': Lawrence's *Studies in Classic American Literature*, 1919-1923". *Walt Whitman Quarterly Review* vol. 21, no. 2: 41-64.
- Thomas, Wynn M. 2005. *Transatlantic Connections: Whitman U.S., Whitman U.K.* Iowa City: University of Iowa Press.

- Walker, Jeffrey. 1989. *Bardic Ethos and the American Epic Poem: Whitman, Pound, Crane, Williams, Olson*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Weber, Donald, et al. 2012. "Symposium on The Puritan Origins of the American Self". *Early American Literature* vol. 47, no. 2: 377-441.
- Weinstein, Cindy. 2004. *Family, Kinship, and Sympathy in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Cambridge University Press.
- Weisbuch, Robert. 1986. *Atlantic Double-Cross: American Literature and British Influence in the Age of Emerson*. Chicago: University of Chicago Press.
- Whitman, Walt. 1856. *Leaves of Grass*, Brooklyn: Fowler & Wells.
- . 1921. *The Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman*, edited by Emory Holloway. 2 vols. Garden City: Doubleday, Page & Company.
- . 1959. *Walt Whitman's Leaves of Grass: The First (1855) Edition*, edited by Malcolm Cowley. New York: Viking Press.
- . 1961-84. *The Collected Writings of Walt Whitman*, edited by Gay W. Allen and Sculley Bradley. 22 vols. New York: New York University Press.
- . 1982. *Complete Poetry and Collected Prose*, edited by Justin Kaplan. New York: The Library of America.
- . 1984. *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*, edited by Edward F. Grier. 6 vols. New York: New York University Press.
- . 1996. *Foglie d'erba (1855)*, a cura di Mario Corona, con testo originale a fronte. Venezia: Marsilio.
- . 2012. *Foglie d'erba. La prima edizione del 1855*, traduzione e cura di Alessandro Ceni, con testo originale a fronte. Milano: Feltrinelli.
- . 2017. *Foglie d'erba*, a cura di Mario Corona, con testo originale a fronte. Milano: Mondadori.
- Woodress, James (ed.). 1983. *Critical Essays on Walt Whitman*. Boston: G.K. Hall & Co.
- Wordsworth, William. 1992. *Lyrical Ballads, and Other Poems, 1797-1800*, edited by James Butler and Karen Green. Ithaca: Cornell University Press.
- . 2007. *The Excursion*, edited by Sally Bushell, James A. Butler, and Michael C. Jaye, with the assistance of David García. Ithaca: Cornell University Press.



He's a Lunatic! Il caso Herman Merivale

Maria Serena Marchesi

Università degli Studi di Messina (<mmarchesi@unime.it>)

Citation: M.S. Marchesi (2022) He's a Lunatic! Il caso Herman Merivale. *Lea* 11: pp. 271-286. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13604>.

Copyright: © 2022 M.S. Marchesi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

The essay analyses the case of Herman Charles Merivale (1839-1906), a brilliant playwright and novelist whose struggles with mental illness often forced him into a painfully marginalized position in the literary milieu in which he moved. It focuses on how Merivale thematized the relationship between madness and society in his literary works, such as the tragedy *Ravenswood* (1882), his farce *He's a Lunatic!* (1867), and his autobiographical pamphlet *My Experiences in a Lunatic Asylum. By a Sane Patient* (1879), and how he re-elaborated within the comic frame the theme of the pervasive perception of madness in Victorian society.

Keywords: Bram Stoker, Herman Charles Merivale, *He's a Lunatic!*, *Le fou d'en face*, Madness

Herman Charles Merivale (1839-1906), uomo di lettere prolifico e stimato dai suoi contemporanei, viene oggi ricordato quasi soltanto per un'opera che non volle firmare: *My Experiences in a Lunatic Asylum. By a Sane Patient*, in cui racconta di come, in seguito a episodi di grave depressione, per almeno tre volte fu rinchiuso in manicomio, la prima negli anni Sessanta e la seconda e terza negli anni Settanta dell'Ottocento. Degli internamenti in manicomio non parla nelle sue memorie, pubblicate nel 1902, dove registra, peraltro senza reticenze vittoriane, i propri problemi caratteriali e le cause che li avevano provocati, ovvero il matrimonio tempestoso dei genitori, fatto di "lovelessness and violent bickerings" (Merivale 1902, 14, 155), e l'ambiente poco congeniale della scuola. In questo testo non va oltre: si limita ad alludere vagamente a ricordi dolorosi conservati nei "pigeon-holes and store-houses of a rather remorseless memory" (14, 155-58).

Se in *My Experiences in a Lunatic Asylum* affronta con nitida crudezza il tema della pazzia, o meglio il tema della posizione del malato di mente nella società vittoriana, altrettanto interessante è l'altra sua opera sullo stesso tema, ovvero la farsa *He's a Lunatic!* (1867), in cui la relazione tra follia e società diviene oggetto di un gioco assurdo, ai limiti del surreale.

Herman Charles Merivale proveniva da una famiglia di intellettuali: suo zio Charles era uno storico dell'antica Roma piuttosto famoso, che da giovane, all'Università di Cambridge, era stato negli Apostles con Tennyson, Hallam e Monckton Milnes (59), mentre suo nonno, John Herman Merivale, era un amico di Lord Byron.¹ Secondo lo scrittore, che conservava il carteggio tra suo nonno e il poeta, era stato lui a scoprire il grande attore Edmund Kean, consigliando a Byron di scritturarlo.² I Kean erano diventati amici di famiglia, e Herman ricordava di aver praticamente vissuto al Princess's Theatre di Charles Kean durante le vacanze scolastiche, e di aver avuto il privilegio d'intrufolarsi, ragazzino, fra le comparse del ballo in maschera dei *Corsican Brothers* (121 e 135).

Lo scrittore aveva studiato a Harrow e poi al Balliol College di Oxford, dove aveva avuto per compagni Algernon Charles Swinburne e John Addington Symonds (268). Dopo gli studi, era stato destinato dalla famiglia alla professione d'avvocato, che aveva perseguito senza grande successo, preferendo senz'altro quella delle lettere, che per molti anni esercitò mantenendo contemporaneamente altri impieghi più stabili, legati alla formazione legale. Del resto, fino agli anni Ottanta dell'Ottocento era pressoché impossibile vivere dei soli proventi della professione di drammaturgo e il numero degli autori teatrali provenienti dalle fila degli avvocati – tra di loro, anche personalità di spicco come W.S. Gilbert – era secondo soltanto a quello di coloro che erano anche attori o direttori di scena (Stephens 1992, 7-17, 22). Con caratteristica ironia, Merivale rifletteva: “If only I had not been obliged by well-meant parental pressure to devote so many years to becoming a bad lawyer, I might have been a good author, though who knows?” (1902, 69).

Brillante oratore, rifiutò di intraprendere la carriera politica, nonostante lo stesso Charles Stewart Parnell gli avesse offerto un seggio parlamentare irlandese (Lee 2004, 893). Tuttavia, s'impegnò pubblicamente in modo costante per la causa del teatro inglese. Insieme a W.S. Gilbert, William Gorman Wills e un manipolo di giovani drammaturghi e critici letterari, negli anni Sessanta dell'Ottocento frequentava quella che Clement Scott, che peraltro ne faceva parte lui stesso, chiamava la “better Bohemia” (1899, vol. 1, 475), ovvero quel gruppo di giovani intellettuali bohémien che aspiravano a riformare il teatro vittoriano.³ Giovane uomo di lettere, scriveva per diverse riviste londinesi e faceva parte di circoli letterari e teatrali di altissimo livello, tra cui il Garrick Club, uno dei più esclusivi, nel quale era stato introdotto da William Makepeace Thackeray e John Everett Millais (Merivale 1902, 48, 124-25).⁴

¹ John Herman Merivale aveva compilato per Byron degli adattamenti shakespeariani quando il poeta romantico era nel comitato direttivo del teatro Drury Lane. Byron, forse in modo non eccessivamente incoraggiante, gli aveva scritto che “A good pantomime [...] pays better than fifty Shakespeares” (Merivale 1902, 118).

² In realtà le cose non erano andate così, però resta il fatto che John Herman Merivale si era adoperato per cercare di salvare l'attore dall'alcolismo e dalla frequentazione delle bettole, facendo tutto il possibile per introdurlo nella migliore società del tempo (Merivale 1902, 111-12; Playfair 1950, 70-75, 129-30).

³ Scrivendo nella maturità, quando ormai era il critico teatrale più conservatore e più vicino a Irving, Scott descrive la “better Bohemia” come un mondo rispettabile ma caotico, fatto di circoli e locande dove si mescolavano attori, autori e giornalisti, per bere e discutere insieme. Questi giovani intellettuali si battevano per il libero scambio internazionale in campo teatrale, in aperta opposizione al protezionismo dei grandi *Theatres Royal*, come Drury Lane e Covent Garden. Spesso si riunivano a casa del drammaturgo Palgrave Simpson, amico intimo di Merivale, che riuniva intorno a sé un vivace circolo letterario frequentato da vari scrittori e teatranti, fra cui il giovane Irving (Scott 1899, vol. 2, 13, 291-93). Anni dopo, l'impegno pubblico di Merivale nella causa del teatro inglese avrebbe trovato un altro campo d'azione quando, dopo aver militato nella Dramatic Authors' Society, egli fu tra i primi autori teatrali a rivestire un ruolo di rilievo nella Society of Authors, fin dalla sua fondazione nel 1884 (Stephens 1992, 181).

⁴ Il romanziere morì alla Vigilia di Natale del 1863; il giorno successivo, Merivale avrebbe dovuto cenare con lui (Merivale 1902, 59). Come ricorda nelle sue memorie, “I have been treated by Thackeray as a son, and Dickens as a

Era un intellettuale impegnato e, fondamentalmente, controcorrente. Fin dalla sua fondazione nel 1874, contribuì infatti al settimanale *The World*, diretto da Edmund Yates, prima con poesie, poi con saggi brevi (Yates 1885, 457). Fu proprio su questa rivista che *My Experiences* uscì per la prima volta, a puntate. *The World* era un periodico decisamente anticonformista, perché, come si leggeva nel programma iniziale, “will recognise women as a reasonable class of the community”, e poi perché adottava un approccio egualitario, come si può intuire dalla staccata ai corrispondenti altolocati: “the spelling and grammar of nobility will be corrected” (455).

Come molti suoi contemporanei provenienti dalla borghesia, Merivale esordì sotto uno pseudonimo, peraltro piuttosto riconoscibile, ovvero Felix Dale, con cui firmò una farsa per l'impresario Alfred Wigan del Queen's Theatre, Long Acre, nel 1865. A questa seguì, per lo stesso teatro, e sempre col nom de plume Felix Dale, la farsa *He's a Lunatic!*, scritta dopo la prima esperienza di internamento, alla Manor House di Chiswick (MacKenzie 1985, 162).⁵

Il suo più grande successo, in Inghilterra e in America, fu il dramma a tinte fosche *Forget Me Not* (1879), scritto in collaborazione con F.C. Grove e interpretato da Geneviève Ward, amica di Bram Stoker e femme fatale *par excellence* dell'immaginario collettivo tardo-vittoriano. Fu proprio Stoker a consigliare all'attrice di comprare il copione, e fu lui a negoziare con l'autore.⁶

Come tutti i drammaturghi vittoriani, inevitabilmente, era anche un traduttore-adattatore, e di notevole livello, se consideriamo che venne incaricato per due volte di adattare lavori di Victorien Sardou, il drammaturgo francese più pagato dell'Ottocento.⁷ Per comprendere quanto l'adattamento teatrale di opere originali altrui fosse un'attività importante e carica di

friend and contributor. I have written tragedy for Irving, comedy for Toole, melodrama for Clayton, and burlesque for Hollingshead, after being taught the whole art of play-writing in an hour of vivid talk by the generous kindness of Dion Boucicault” (13).

⁵ Dopo la farsa, si diede al melodramma, e, sempre firmandosi “Felix Dale”, scrisse *Six Months Ago*, rappresentato per la prima volta al teatro Olympic il 26 luglio del 1867 (Nicoll 1949, 106). Iniziò poi a collaborare con Palgrave Simpson, scrivendo *Time and the Hour*, allestito al Queen's Theatre nel 1868, con la regia di Henry Irving, e nel cast, oltre a Nelly Moore, l'impresario Wigan e J.L. Toole (Mathews e Hutton 1900, 268-69), *Court Cards* (Olympic Theatre, 1861), *Alone* (Court Theatre, 1873), *All for Her*, un adattamento da *A Tale of Two Cities* di Dickens, in cui il ruolo principale, quello di Sidney Carton, venne interpretato da John (“Jack”) Clayton, il giovane attore figlio adottivo di Palgrave Simpson (Mirror Theatre, Holborn, 1875; Scott 1899, vol. 2, 28; Merivale 1902, 18-22; Nicoll 1949, 103; Kent 2004). Merivale, come era piuttosto comune nel mondo della drammaturgia vittoriana, collaborò con altri uomini di lettere, come ad esempio Cranford Grove e, circostanza abbastanza inusuale, scrisse opere drammatiche a quattro mani con la propria moglie, Elizabeth Pittman (Merivale 1902, 206-07, 292).

⁶ Con una piccola modifica apportata da Stoker al primo atto, la pièce fu un enorme successo: la Ward avrebbe portato il dramma trionfalmente in tournée in tutto il mondo fra il 1880 e il 1881 (Scott 1899, vol. 2, 315; Stoker, vol. 2, 172-74).

⁷ Nel 1883, l'impresario del teatro Haymarket, Squire Bancroft, lo pregò di incaricarsi dell'adattamento di un dramma recentissimo di Victorien Sardou, *Fedora*. Bancroft si era recato personalmente a Parigi per vedere Sarah Bernhardt nel ruolo della protagonista e aveva speso una cifra enorme per acquistare il copyright inglese. Per dare un'idea, i diritti di traduzione per *Dora*, dello stesso autore, nel 1876 gli erano costati millecinquecento sterline. Per l'allestimento avrebbe speso somme altrettanto ragguardevoli in scenografie e costumi, ben consapevole, per usare le sue parole, delle “big figures dealing with a Sardou play means” (Bancroft e Bancroft 1891, 354, 346; Stephens 1992, 72, 69). Il nome di Merivale campeggiava sulla locandina dello spettacolo, la cui prima rappresentazione ebbe luogo il 5 maggio 1883. Il successo di *Fedora* fu fenomenale, tanto da ricevere quello che era considerato all'epoca il sigillo d'onore, ovvero l'allestimento di una parodia, in questo caso un *burlesque* al Toole Theatre. Il ciclo di rappresentazioni fu interrotto solo a causa dei lavori di ristrutturazione del teatro Haymarket, resi necessari dalle misure di sicurezza antincendio imposte dalle autorità in tutti i teatri inglesi a seguito del tragico rogo del Teatro del Ring di Vienna del 1881 (Bancroft e Bancroft 1891, 350-55, 358-60, 391). L'altro adattamento di Sardou firmato da Merivale è quello della commedia *Divorçons!*, che fu interpretata da Arthur Bourchier e Violet Vanbrugh al Royalty Theatre, nel 1896, col titolo di *The Queen's Proctor* (Scott 1899, vol. 2, 347-49).

responsabilità, bisogna tener conto del fatto che gli impresari investivano somme cospicue per i nuovi allestimenti, e spesso cifre enormi per comprare i diritti d'autore di un drammaturgo vivente, per cui la scelta dello scrittore da incaricare per la stesura della tipica "adaptation from the French" era tutt'altro che casuale. La considerazione anche solo di tale aspetto economico dovrebbe far riflettere sul valore di tali letterati, che spesso sono stati sbrigativamente liquidati come scribacchini di terz'ordine, soprattutto perché la critica novecentesca, con poche eccezioni, ha considerato gli adattamenti dal francese come *exemplum* negativo per antonomasia della pochezza artistica del teatro ottocentesco. Seguendo forse un po' passivamente George Bernard Shaw nella condanna di tutto il teatro vittoriano prima dell'avvento di Ibsen, la maggior parte degli studiosi non si è forse soffermata abbastanza sui temi e le tecniche di quello che, in fondo, è stato l'intrattenimento di massa *par excellence* di uno dei periodi più significativi della storia letteraria inglese e, soprattutto, ha avuto profonde ripercussioni sulla letteratura "alta", a partire da Charles Dickens, per finire, paradossalmente, con lo stesso George Bernard Shaw (Nicoll 1949, 78, 94-96, 148, 153; Stephens 1992, 12; King 1993, 26, 85; Wynne 2006, 251-71; 2013, 75-76; Reynolds 2008, 77; Long Hoeveler 2012, 65).

1. *He's a Lunatic!*

Adattamento dal francese è anche la farsa oggetto del presente saggio. È importante collocarla nel contesto letterario e teatrale in cui vide la luce: essa fu allestita per la prima volta al nuovo Queen's Theatre, Long Acre, il 24 ottobre 1867, la sera stessa dell'inaugurazione del teatro.⁸ *He's a Lunatic!* faceva da "curtain-raiser" per *The Double Marriage*,⁹ e a dicembre per *Still Waters Run Deep*, di Tom Taylor, con Ellen Terry (Ellen Terry and Edith Craig Database). La farsa ebbe una certa fortuna, dato che il *Times* l'annunciava ancora nel gennaio del 1868, prima di *Dearer than Life*, di H.J. Byron, nel cui cast era presente Henry Irving (fra il pubblico, il giovane Gerald Manley Hopkins; Hopkins 2015, 415). Nonostante il successo, è improbabile che l'autore avesse ricevuto dall'impresario Alfred Wigan molto denaro per il suo lavoro: i drammaturghi degli anni Sessanta, infatti, erano pagati meglio di quelli dei decenni precedenti, ma comunque sempre molto poco, rispetto ai romanzieri. Inoltre, fra i sottogeneri teatrali, quello della farsa restava il meno pagato (Stephens 1992, 34, 51-62).

All'epoca, infatti, Merivale era praticamente un esordiente, avendo prodotto soltanto la *comediotta* *Six Months Ago* appena pochi mesi prima. Era prassi comune che un giovane drammaturgo iniziasse con pezzi leggeri come la *comediotta* o la farsa. Soprattutto queste ultime erano meno costose da allestire e meno impegnative per gli impresari, perché erano semplici *lever de rideau* e quindi non pregiudicavano il successo della serata, che dipendeva dalla pièce centrale in programma. Peraltro, iniziare la propria carriera scrivendo umili opere comiche invece che drammi seri e più ambiziosi era senza dubbio la mossa giusta per riuscire a vedere il proprio lavoro messo in scena: come scriveva cinicamente Sydney Grundy a William Archer negli anni Ottanta, "you must write rot before you will be allowed to write sense" (Stephens 1992, 153).

Proprio come *He's a Lunatic!*, la maggior parte dei drammi della parte centrale dell'età vittoriana era composta di versioni inglesi di testi stranieri. Non si trattava, naturalmente, di

⁸ Il Queen's Theatre era stato appena costruito sul sito di una vecchia sala da concerti, la Saint Martin's Hall. Sotto la direzione di Alfred Wigan, riunì una compagnia di giovani talenti, tra cui Henry Irving ed Ellen Terry.

⁹ Probabilmente una versione teatrale del romanzo omonimo di Marie Price La Touche (1855), e non l'omonima tragedia truciolenta e scabrosa di John Fletcher e Philip Massinger, il cui allestimento sarebbe stato impensabile in un teatro vittoriano.

semplici traduzioni: il processo di adattamento di un testo alla platea inglese implicava una revisione sostanziale dell'opera francese, che veniva modificata tenendo conto delle esigenze del pubblico, delle compagnie teatrali, e anche e soprattutto della censura. Se infatti in Francia, per citare Octave Feuillet, “notre siècle [...] aime à respirer, dans les plaisanteries du théâtre et même du livre, un certain fumet de libertinage avancé” (1886, 97), questo era impossibile in Inghilterra, dove, a causa delle regole molto rigide imposte dall'ufficio del Lord Chamberlain's Examiner of Plays, la stragrande maggioranza degli adattamenti dal francese era, per dirla con Russell Stephens, “castrated” (1992, 102), cioè privata dell'elemento erotico presente, e talora pervasivo, nell'originale.

Ciononostante, secondo Merivale, i drammaturghi sono “the most dangerous and unchastened libertines of the pen” (1902, 39). E, in effetti, la farsa *He's a Lunatic!* rasenta con destrezza i limiti imposti dalla censura, ed è molto più sottilmente erotica, e molto più problematica, dell'originale francese a cui si ispira, ovvero l'atto unico *Le fou d'en face*, di Henri Crisafulli, Victor Koning e Jules Prével, rappresentato per la prima volta al Théâtre du Vaudeville di Parigi nel 1866. A dispetto del sottotitolo “comédie”, la versione francese è, come quella di Merivale, una farsa. In entrambe, infatti, le idiosincrasie sono esasperate fino all'assurdo e le vicende sono alquanto irrealistiche. Tuttavia, se i personaggi di *Le fou d'en face* restano inverosimili fino alla fine e tutto si risolve in un divertimento disimpegnato e un po' malizioso, quelli di Merivale, seppur decisamente caricaturali, conservano una certa credibilità – proprio come avviene, per esempio, in Dickens – e questo fa sì che la pièce finisca col diventare una satira della società vittoriana: satira divertente, sì, ma anche un po' amara.

Le Fou d'en face ha come protagonista Hector Bienaimé, un giovanotto della buona società che s'innamora di una giovane vedova, Madame Livia de Bonnetterre, e, per corteggiarla, si finge pazzo. La commedia si apre con l'entrata in scena di un topo di appartamento, Old Boy, che, parlando in un misto d'inglese e francese, si mette a svaligiare il salotto di Livia. All'arrivo di lei, accompagnata dalla cameriera Juliette, Old Boy si nasconde in una credenza. Livia confida a Juliette di essere annoiata dal suo corteggiatore, il visconte di Mascareigne, un *vieux beau*, e dagli altri uomini della buona società, i cui slanci sentimentali le paiono fatui. Juliette le annuncia che il pazzo che abita di fronte, monsieur Bibars, è scappato dai suoi guardiani. Quando Mascareigne entra in scena insieme al protagonista, quest'ultimo finge di conoscerlo e si mette a comportarsi da folle e a fare discorsi senza senso, lasciando credere a Livia di essere amico di Mascareigne, e a Mascareigne di essere amico di Livia. Quando l'equivoco è chiarito e Livia e il visconte si rendono conto che Hector è per entrambi un perfetto sconosciuto che, oltretutto, si comporta in modo assurdo, ne deducono che sia lui il pazzo che abita di fronte. Spaventato, Mascareigne si affretta a fuggire, con la scusa di andare a cercare le guardie, e lascia Livia sola con Hector, che inizia a corteggiarla. Per sfuggirgli, lei si chiude in camera e, a quel punto, entra il vero pazzo, Bibars, cantando. Hector si mette a cantare con lui, dopodiché cerca di nascondersi insieme al ladro, che glielo impedisce minacciandolo con una pistola. Irrompono due domestici, portando via Bibars, e il protagonista chiude a chiave il salotto, nascondendosi dietro una tenda fino a che Livia non esce dalla sua stanza e si mette a suonare il pianoforte, credendosi sola. Uscendo da dietro la tenda, Hector le dichiara il suo amore, rivelandole di non essere lui il pazzo. Livia protesta, indignata per la messinscena, fino a che il protagonista non fa uscire Old Boy dal suo nascondiglio: a quel punto, spaventata, la giovane si rifugia tra le braccia di Hector, che, dopo aver dato al ladro cinque luigi, gli intima di tornare in Inghilterra. Poco dopo, si apprende che Old Boy, prima di scappare, gli ha svaligiato l'appartamento. Livia accetta di sposare Hector, mentre, fuori scena, il pazzo si rimette a cantare.

Nella versione a stampa dell'adattamento, la derivazione da *Le fou d'en face* è dichiarata apertamente sul frontespizio. Tuttavia, anche se la trama, a grandi linee, è la stessa, e alcune battute sono poco più che traduzioni dell'originale, Merivale cambia radicalmente la caratterizzazione dei personaggi e crea delle scene ex novo.

Prima di tutto, elimina il personaggio del vero pazzo, monsieur Bibars, che nella versione francese entrava in scena dalla finestra, all'improvviso, senza scambiare parola con gli altri personaggi, ma limitandosi a cantare un *ranz des vaches* e *Le lac* di Alphonse de Lamartine nella versione musicata da Louis Niedermeyer. Proprio nel bel mezzo della romanza, quando Bibars veniva acciuffato da due domestici, sfuggiva alla loro presa con una capriola e si rimetteva a cantare fino a che non veniva riacciuffato usando maggior violenza. La farsa francese evocava un'immagine grottesca della pazzia, tratteggiata con umorismo crudele, quello che in termini freudiani chiameremmo una comicità "ostile", cioè carica di aggressività nei confronti del suo bersaglio (Freud 2015, 117).

Il "lunatic" di Merivale non è un vero pazzo, ma un giovanotto bohémien, nella versione a stampa chiamato March Hare, un nome che richiama l'espressione idiomatica "mad as a March Hare" e forse anche il personaggio del March Hare di *Alice in Wonderland*, pubblicato solo un paio d'anni prima. Hare decide di fingersi pazzo per far innamorare di sé la vedova aristocratica Arabella Hanwood, con la complicità della cameriera Hatter, il cui nome, riecheggiando la locuzione popolare "mad as a hatter", rimanda anch'esso al tema della follia, e forse al romanzo di Lewis Carroll, con il suo pazzo Hatter.

Il cast della prima rappresentazione era composto da attori minori, con l'eccezione del figlio adottivo di Palgrave Simpson, John Clayton, che interpretava il protagonista. Marito di una delle figlie di Dion Boucicault, Clayton avrebbe conquistato il suo più grande successo proprio in un altro dramma di Merivale, *All For Her*, rappresentato per la prima volta al Mirror Theatre nel 1875 (Knight 2004). Degli altri membri del cast resta solo una labile traccia nelle *dramatis personae* preposte all'edizione a stampa del dramma. Si trattava di A. Sanger nel ruolo di Guy Trotter, K.C.B., il topo d'appartamento Ruggles era C. Seyton – con ogni probabilità, Charles Seyton, attore comico che aveva recitato anche in *Arrah-na-Pogue* di Dion Boucicault (National Portrait Gallery) – Arabella Hanwood era E. Turner, la cameriera Hatter era F. Heath.

Per creare un tipo di comicità più attuale, più vicino alla sua platea, Merivale aggiunse degli elementi topici: primo tra tutti il tema del sensazionalismo. Arabella, la giovane vedova protagonista della farsa, è a caccia di "sensation", una parola molto in voga nell'Inghilterra di quegli anni (Diamond 2004, 1-6, 189-218; Maunder and Moore 2016, 5-8), che avevano visto la fioritura del *sensation novel*, dei cui stereotipi, peraltro, Merivale traccia una deliziosa, surreale parodia nella pièce.

Un altro elemento topico introdotto fin dall'alzarsi del sipario era l'allusione alle abitudini delle classi medio-alte, che cenavano a ore diverse rispetto alle classi inferiori. Ruggles, il topo d'appartamento, che si trova in casa di Arabella Hanwood per rapinarla, esclama: "I never did no business in an 'ouse in the evenin' between height and twelve that they wasn't at supper! Afore height they call it tea" (Merivale 1868, 3). Si trattava, certamente, anche di una strizzata d'occhio all'audience in sala: la farsa era un "curtain-raiser": iniziava alle sette e terminava alle sette e trenta di sera, come riporta il *Times* dell'8 gennaio 1868 (Hopkins 2015, 415), per cui il pubblico in sala era in maggioranza composto da membri delle classi inferiori e dalla piccola borghesia, che consumavano il pasto serale prima delle *upper classes*, abituate ad arrivare a teatro più tardi, dopo il *dinner* (Nicoll 1949, 18).

Ruggles si compiace del proprio umorismo ed esclama: "John my boy, you're a wag, you are! You're a-gettin' on. You'd better take to writing burlexes" (Merivale 1868, 3). Questa battuta si inserisce in un testo che nel suo complesso è strutturato su linee fortemente metateatrali: Hare dichiara di aver recitato la sua parte di matto davanti a Hatter come in una prova generale,

“rehearsing for your benefit” (6). Hatter, a sua volta, afferma di voler conoscere quale sia il suo “style” (8) nell’impersonare il pazzo. Ruggles, come uno spettatore pagante, afferma di essersi divertito moltissimo a osservare, dal suo nascondiglio fuori scena, quello che gli altri personaggi stavano combinando in scena (15). La battuta sul burlesque potrebbe anche essere una frecciata amichevole ai compagni della “better Bohemia”, diversi dei quali, essendo alle prime armi, ne scrivevano. Per esempio, W.S. Gilbert, amico di Merivale e a quel tempo esordiente anche lui, aveva da poco ottenuto il suo primo successo con un burlesque che parodiava l’*Elisir d’amore* di Donizetti, *Dulcamara! Or, The Little Duck and the Great Quack*, rappresentato al teatro St. James’s tra la fine del 1866 e i primi mesi del 1867 (Stedman 1996, 35-40).

Il ladro viene sorpreso da Hare, “an artist by profession, nothing in practice” (Merivale 1868, 6), che per caso lo ha visto entrare, e che lo rinchioda in un ripostiglio, minacciandolo di chiamare i “bobbies”. Hare vuole servirsene per i suoi piani di conquista di Arabella. A questo punto, entra la cameriera Hatter, che Hare subito decide di corrompere, e che in ogni caso è ben pronta a lasciarsi comprare prima ancora che lui inizi a parlare. Infatti, vedendolo far finta di dormire sul divano, lo riconosce come “the very same young man as has been throwing himself in missis’s way whenever she goes out” (5) e, trovandolo “a nice looking young fellow”, dichiara: “I shouldn’t half mind winning a pair of gloves” (*ibidem*). La parte di Hatter, una servetta comica ingenua ma dotata, allo stesso tempo, di una certa saggezza *working-class*, è stata creata da Merivale: il suo equivalente nell’originale francese, Juliette, non aveva che una manciata di battute irrilevanti.

L’umorismo della farsa sfiora pericolosamente i limiti imposti dal Lord Chamberlain’s Examiner of Plays quando Hatter, non comprendendo cosa Hare voglia dire con “I’m in a lucid interval”, gli chiede: “a doosid what?” (*ibidem*), rasentando la parola “deuced”, inammissibile in scena. Con ogni probabilità, in performance la cosa era più esplicita di quanto possa apparire nella versione a stampa. Il giovane sta già iniziando a fingersi pazzo, ma la ragazza non cade nel tranello e discute tranquillamente d’affari con lui, rivelandogli che la sua padrona ha promesso di raddoppiarle la paga se lei riuscirà a trovarle “a sensation” (6). Hare le risponde: “Then get her me – I’m a sensation” (*ibidem*) e le chiede di far credere alla signora che lui sia “an escaped lunatic, mad for love of her” (*ibidem*), così Arabella potrà avere la *sensation* di cui è in cerca. Ella è infatti annoiata dalla vita, vorrebbe risposarsi, ma non sa con chi, perché è corteggiata soltanto da “every old bore in the world” (7). La cameriera, col buonsenso da *working class* che è attribuito al suo personaggio, le propone: “Try travelling – go to Brighton” (*ibidem*). La battuta ha una sfumatura di classe facilmente percettibile: Brighton all’epoca era la tipica destinazione delle gite d’una sola giornata per le classi inferiori, grazie ai miglioramenti nel sistema ferroviario, che stavano dando luogo a un incipiente turismo di massa.

Lo scambio che segue, se presente anche nel copione sottoposto alla censura, deve aver fatto sobbalzare dalla sedia William Bodham Donne, all’epoca Examiner of Plays, un uomo dalla moralità rigida, apertamente ostile all’influenza francese sul teatro inglese (Eltis 2013, 83). All’idea di Arabella di un viaggio alle Isole Sandwich, Hatter, orripilata, esclama: “think of the savage fashions in dress!” (Merivale 1868, 8), per poi aggiungere di non aver timore di prendere freddo, ma piuttosto di perdere i propri “perquisites”, cioè i vestiti vecchi che ogni signora vittoriana era solita passare alla propria cameriera, perché “you wouldn’t have a gown to give your maid” (*ibidem*). Senza battere ciglio di fronte a questo plateale riferimento alla totale assenza di vestiti, Arabella ribatte: “You should have my cast off beads” (*ibidem*). L’allusione alla nudità del corpo femminile è decisamente audace, perfino in una farsa, ed è un’aggiunta di Merivale. Paradossalmente, l’originale francese era più pudico, perché alla domanda della cameriera Juliette, “Et le costume?”, la padrona rispondeva brevemente chiedendole se avesse paura di raffreddarsi (Crisafulli *et al.* 1866, 6).

Altra allusione a una pratica socialmente poco accettabile, anche se certo non soggetta ad automatica censura in scena, è quella al “golden dye” con cui Arabella si tinge i capelli (Merivale 1868, 8), cosa che ancora a quei tempi – e fino alla fine del secolo – era considerata immorale.¹⁰

Arabella, che ha già notato Hare nei giorni precedenti e si sta inconsapevolmente innamorando di lui, si lascia andare a riflessioni malinconiche che dipingono senza caricature quello che oggi chiameremmo senz’altro uno stato depressivo. In breve, se Hare è un finto pazzo, la persona che dimostra d’aver problemi psicologici è piuttosto lei – problemi simili agli attacchi maniaco-depressivi a cui era soggetto l’autore, e che non si trovano nell’originale francese, dove Madame de Bonneterre è semplicemente annoiata:

ARAB. For love of me! what nonsense! I never saw him in my life that I know of – and lovers are always depressing. I want somebody to amuse me, to make me laugh, I’ve forgotten the very sound of my own laugh. (*Ibidem*)

Al suo sfogo, Hatter risponde con una inconsapevole parodia del *sensation novel*, con il suo corredo di misteri, improbabili agnizioni, segreti inconfessabili:

Try the last new novel, mim [*sic*]. I made bold to look at it just now, and it seems very amusing. The hero has three wives, each of whom has another husband; the other husbands turn out to be the brothers of the first wife, and murder her to conceal it, and – (9)

Merivale si prende gioco anche dello stile del romanzo popolare coevo attraverso Arabella che, tediata, si mette a sfogliarne uno e ne rimane disgustata:

I wonder whether there’s a line worth reading in this novel. (*taking up a book*) ‘Sisters they were, you could tell at the first glance – but oh! How different!’ Semolina was as fair as the lily – Tapioca as dark as night – let us say a night illumined – (*throwing down book*) What abominable nonsense. (*Ibidem*)

La battuta sembra parodiare le descrizioni altisonanti, in un registro aulico e insieme prevedibile, degli onnipresenti personaggi femminili del *sensation novel*, spesso dotati di nomi esotici e di una bellezza inusuale descritta rimarcandone l’irregolarità, come nella celebre scena del ritratto in *Lady Audley’s Secret*.

Hare, che si era nascosto, rientra in scena con Sir Guy Trotter, in modo tale che la vedova pensi che i due si conoscano. Sir Guy è il tipico vecchio spasimante delle commedie, e serve da *foil* per l’innocente nonsense della scena a tre, in cui il protagonista si esibisce in un campionario di pretesi sintomi di pazzia a spese del baronetto, oppure si dà a gesti insensati, come sedersi sulle gambe della sedia “to prevent a rush of blood to the legs of the chair” (10), o fare l’imitazione di un treno a vapore, dopo aver annunciato che “the Brighton night express will for the future start at 11.65 a.m.” (11), mettendosi a girare violentemente le lancette della pendola, fino a romperle, per poi dichiarare di averlo fatto perché segnavano l’ora sbagliata, cioè le nove di mattina invece delle nove di sera.

Quando finalmente Arabella e Sir Guy si rendono conto che nessuno dei due lo conosce, Hare si presenta:

¹⁰ Per esempio, nel suo controverso melodramma *Formosa, or, The Railroad to Ruin* (1869), Dion Boucicault mise in scena la storia di una ragazza che conduce una doppia vita, quella della tranquilla giovane della *working class* e quella della prostituta d’alto bordo: ogni volta che vuole passare alla sua identità di cortigiana, la protagonista si tinge i capelli con la lozione “Auricomus”, il “golden dye” di cui parla qui Hatter (Marchesi 2017, 99).

You want to know my name? I will tell you, negatively. My name is *not* Norval: my father does *not* live upon the Grampian Hills, and has nothing to feed his flocks with, if he had any. [...] my name is Lucia di Lammermoor – I should say, March Hare. (12)

La prima parte è una parodia di una *broadside ballad* citata anche da Dickens in *The Holly-Tree Inn* (1856, 25): “My name is Norval. On the Grampian hills / My father feeds his flocks; a frugal swain; / Whose constant cares were to increase his store, / And keep his only son, myself, at home”. La seconda è un’allusione a un personaggio simbolo della pazzia: Lucy Ashton, che anni dopo sarebbe stata oggetto di un altro lavoro del drammaturgo, come vedremo più avanti.

È a questo punto, quando Hare si presenta come Lucia di Lammermoor, che Arabella lo riconosce come “the mad man who lives next door” (Merivale 1868, 12) e Sir Guy, vigliaccamente, la lascia sola col pazzo, offrendosi di andare in cerca del dottor Forbes Winslow. Mentre nell’originale francese il vecchio spasimante si limitava ad annunciare che sarebbe andato a chiamare le guardie, Merivale inserisce qui un altro elemento topico: il dottor Forbes Benignus Winslow (1810-74) all’epoca era un alienista celebre per il trattamento umano che riservava ai pazienti (Andrews 2004). Arabella è timorosa, ma contenta perché “I wanted a sensation and I’ve got one!” (Merivale 1868, 13) e Hare le fa omaggio di una finta citazione shakespeariana, avvertendola: “Refer to Shakespeare and you will not find those lines, because they happen to be my own” (*ibidem*), giocando, ancora una volta, con la negazione, come aveva fatto quando si era presentato attraverso un elenco di ciò che non era. Quando Hare inizia a farle i complimenti, Arabella riflette, parafrasando *Amleto*: “there is a good deal of method in his madness” (14). Hare si lascia poi andare a battute un po’ *risqué* per quei tempi, chiedendole della sua camera da letto e pregandola, se per caso fosse foderata di verde, di foderarla di nuovo “for my sake” (*ibidem*). Probabilmente, è un’allusione all’*arsenic green*, colorante tossico usato nelle stoffe e nella carta da parati inglesi. Nell’originale francese, infatti, questo era assente, come del resto mancava l’allusione alla presenza di Hare nella camera da letto di Arabella. Hector si limitava a dire: “vous devez avoir une chambre à coucher tendue en bleu” (Crisafulli *et al.* 1866, 17), cambiando subito discorso.

Infine, Hare chiede ad Arabella di sposarlo. In *Le fou d’en face*, il protagonista a questo punto dichiarava semplicemente di essere ricco. Merivale, invece, ne ha fatto un artista bohémien – come, in fin dei conti, era lui stesso. Hare scandalizza Arabella quando annuncia che, data la sua professione, lui passerà il tempo a dipingere “those lovely limbs” (15) – ancora una volta, grazie alla finta pazzia, può giocare con i tabù vittoriani, in questo caso l’allusione al corpo femminile da ritrarre in nudo: sottintesi di questo tipo erano pesantemente censurati nelle opere teatrali. Arabella, infatti, sembra inorridire al pensiero e scappa chiudendo Hare nel salotto, dichiarando che non lo sposerà mai. Hare, smettendo la sua maschera da pazzo, riflette freddamente: “Bet two to one you do” (*ibidem*) e si mette a scherzare col ladro che è ancora rinchiuso nel ripostiglio e che ammette di essersi divertito a origliare.

A questo punto Merivale si discosta completamente dall’originale francese, inventando una scena intera. Quando Hatter torna, pone una domanda da *ingénue*: “I say, are you married yet?” (16), a cui fa seguito la trasfigurazione in chiave comico-grottesca di quello che per l’autore doveva essere stato un momento tragico, ovvero l’arrivo degli emissari del manicomio, preannunciato qui da Hatter: “Old Sir Guy’s coming upstairs with two men to take you up” (*ibidem*). Al che, i due si nascondono dietro un paravento. Sir Guy, entrando, si domanda dove sia “the insane youth” che, ai suoi occhi di spaventato uomo rispettabile, in un delizioso paradosso di sapore quasi wildeano, potrebbe “have made away with everybody in the establishment, beginning with himself” (*ibidem*) e avverte i due inservienti: “He might bite you” (*ibidem*). Con un trucco, Hatter e Hare fanno portar via Sir Guy al posto di quest’ultimo. Quando, scherzosamente,

Hatter gli chiede se sia matto davvero, Hare, per rassicurarla, le dà dei soldi. Il denaro diventa, per così dire, un sintomo della sanità mentale, che coincide con la rispettabilità. Tutto questo mancava in *Le fou d'en face*, dove l'unico a essere portato via con la forza da due domestici è il vero pazzo, Monsieur Bibars. Nelle dinamiche farsesche della sua pièce, Merivale, per così dire, esorcizza la vera pazzia: troviamo un uomo che si finge pazzo e un uomo che è creduto pazzo suo malgrado, ma il vero folle non compare. Inoltre, non viene mai nominato direttamente il manicomio: Sir Guy, quando viene scambiato per il matto, viene semplicemente portato alla stazione di polizia, e l'autore evita accuratamente di trasporre nella farsa le battute dell'originale francese che menzionavano esplicitamente il manicomio, come quella di Hector, che esclama: "Folie! Déesse de Charenton et de Paphos" (Crisafulli *et al.* 1866, 21).

Arabella rientra, rimpiangendo la perdita delle emozioni che il pazzo, che lei crede sia stato portato via, le aveva fatto provare. La sua partenza, infatti, l'ha fatta sprofondare nella "old boredom" (Merivale 1868, 17). Quando Hare sbuca fuori dal paravento, lei inizia a rendersi conto dei propri sentimenti: "Alone again, and locked up, and the oddest part of it is, that I decidedly like it" (*ibidem*). Segue, appropriatamente, uno scambio dai toni velatamente erotici, dove Hare, con un feticismo tutto vittoriano assente dall'originale francese, le chiede insistentemente il permesso di baciarle il piede, poi le bacia ripetutamente le mani e, infine, le rivela di non essere pazzo, se non "with love for you" (18). Arabella continua a respingerlo, al che lui la minaccia: "you'll force me to use violence" (*ibidem*). Hare sembra smettere i panni del "primo amoroso" pronunciando una battuta degna di un *villain* da melodramma, e questo repentino mutare di tono crea una tensione erotica che viene interrotta quando il protagonista apre la porta del ripostiglio e ne fa uscire Ruggles, il topo di appartamento.

Spaventata dal ladro, che di nuovo, con toni allusivi, le dice di voler "any little knick-knacks and articles of wirtue [vertu] that may be about, not includin' yourself" (*ibidem*), Arabella si getta tra le braccia di Hare, che manda via il ladro, il quale lo invita a passarlo a trovare e, in una parodia delle buone maniere borghesi, gli offre di fare da *chaperon* se lui o la signora vorranno far visita ai covi dei malavitosi: "And if either you or the lady would like to go the rounds any hevenin' and see the thieves diggin's, I shall be proud to do chipperoun" (19). Tutto questo scambio mancava nella farsa francese, dove il ladro, semplicemente, dopo aver ricevuto cinque luigi d'oro da Hector, prometteva di tornare in Inghilterra.

Da notare che, quando Ruggles confida a Hare di essere ben noto alla polizia, Arabella ribatte: "Much use they seem to make of their knowledge!" (*ibidem*). Questa è un'amara boutade che riflette la diffidenza dei vittoriani nei confronti delle forze dell'ordine. Il "bobby" a cui allude Ruggles, infatti, era stato istituito solo una trentina d'anni prima da Sir Robert Peele, un'innovazione che, a quei tempi, era parsa minacciosa per la libertà costituzionale inglese. A lungo gli inglesi avrebbero fatto fatica ad accettare tale figura, che nell'immaginario collettivo si connotava invariabilmente come incompetente (Flanders 2011, 140-83).

Dopo che Arabella ha accettato la proposta d'amore di Hare, rientra Hatter, che racconta di come "they've just let poor Sir Guy go, after keeping him locked up for ever so long, foaming and raving till he was nearly mad, and the more he raved, the madder they thought him" (Merivale 1868, 19). Dalle parole che la cameriera ingenua pronuncia "*talking very quickly*" (*ibidem*), con irresistibile effetto comico, traspare un tentativo di esorcizzare quella che era stata l'esperienza dell'autore stesso. In *My Experiences*, Merivale racconta che i medici erano soliti considerare segni di pazzia le proteste di chi stava cercando di essere liberato perché non era pazzo: più volte, nel pamphlet, osserva che è la reclusione a far impazzire i pazienti sani, proprio come nella farsa stava per capitare a Sir Guy. Come ricorda in *My Experiences*,

For the personal experience which I have to tell has taught me this: that the man who comes sane and safe out of the hands of mad doctors and warders, with all the wonderful network of complications which, by Commissioners, certificates, and Heaven knows what, our law has woven round the unlucky victim in the worst of all its various aberrations, is very sane indeed. (Merivale 1879, 4)

Allo stesso modo, è sintomatico che, quando la farsa si conclude, inevitabilmente, con l'accettazione della proposta di matrimonio di Hare, Arabella scherzosamente dica di farlo per spirito di carità: "it's only a charity to take care of him! for after all, *say what he will*, it's perfectly obvious that he's a lunatic" (1868, 20; corsivi miei).

Ugualmente, per così dire, catartica, è la breve poesia che funge da epilogo, tutta in *couplets* di rime facili, come una filastrocca infantile. In essa, rivolgendosi al pubblico come "Dr. Public", Hare chiede, scherzosamente, una diagnosi. Significativamente, Merivale non usa un termine medico, ma parla di "Sentence of condemnation", poiché identifica inequivocabilmente la pazzia col crimine, proprio come avrebbe fatto in *My Experiences*, dove allude al suo secondo soggiorno in manicomio come "my second sentence" (1879, 54):

What! Am I crazed indeed, such pranks to play;
(*coming forward*) Good Dr. Public, that's for you to say;
Tell me I do not read upon your face
Sentence of condemnation on my case:
Before 'tis passed, my malady to treat [...]. (1868, 20)

Questa equivalenza pazzia-crimine è chiara anche nel modo di presentare il rapporto tra Hare e Ruggles. Se all'inizio della farsa, paradossalmente, entrambi i personaggi si sono ritrovati prigionieri – Ruggles nella dispensa, Hare nel salotto – i loro destini scorrono paralleli anche alla conclusione della pièce: i due instaurano una sorta di complicità. Tale equiparazione tra il pazzo e il fuorilegge sarebbe stata affrontata da Merivale in *My Experiences*, con toni molto diversi. Qui avrebbe espresso il suo senso di incarceramento: "Knowing myself in keep and hold, and not knowing why, it was natural that I should invest the asylum with the attributes of a gaol" (1879, 81-82). Nel pamphlet, avrebbe fatto trapelare il suo senso oltraggiato d'ingiustizia in termini esplicitamente cristiani, come quando ricorda che, nell'orrore del suo primo giorno in manicomio, aveva ricevuto un dolcetto pasquale per colazione, "in sympathetic honour of One who died to teach us love and mercy" (82), con la stessa ironia che avrebbe usato Wilde anni dopo nella *Ballad of Reading Gaol*. Nel suo lavoro autobiografico, infatti, Merivale raggiunge un'intensità cupa e solenne che anticipa le immagini di comunanza nel dolore della ballata wildeana, come quando osserva che "Buried and forgotten we lay there, like dead men out of mind" (67), espressione che ricorda passi come "And by all forgot, we rot and rot, / With soul and body marred" (Wilde 1898, V, vv. 65-66), così come simile è la visione dei "Wardens", che in Wilde "strutted up and down / And kept their herd of brutes" (IV, vv. 49-50), e che ridono "with laughter loud" (IV, v. 125) degli uomini che sorvegliano, proprio come Merivale rammenta con amaro distacco in *My Experiences*.

2. Merivale e il Lyceum Theatre

Il momento di più serrata collaborazione professionale tra Merivale e il Lyceum theatre fu in occasione dell'allestimento di *Ravenswood*.

Fin dagli esordi del genere melodrammatico in Inghilterra, Walter Scott, col suo cupo romanticismo, era stato oggetto di innumerevoli adattamenti (Booth 1965, 50). Il Lyceum – i

cui successi di pubblico erano essenzialmente basati sul melodramma – non fu esente da questa tendenza, e Merivale fu scelto per creare una versione teatrale di *The Bride of Lammermoor* nel 1882. La prima si tenne otto anni dopo, il 20 Settembre 1890, e il dramma rimase in cartellone per centodue repliche (Stoker 1906, vol. 1, 185, 189). Comunque, dopo la stagione londinese e una breve ripresa in una tournée in provincia, *Ravenswood* non fu più allestito, anche perché tutte le scenografie andarono distrutte nel 1898, nel rogo del magazzino di Southwark in cui erano custodite (193).¹¹

I critici rimasero perlopiù sconcertati dal tono invariabilmente lugubre di *Ravenswood*, forse non sapendo o non potendo comprendere quanto avessero influito le crisi depressive dell'autore sul suo lavoro: ciò che l'audience vittoriana poteva aspettarsi da un adattamento della *Bride of Lammermoor* era certamente una storia d'amore e morte, ma non bisogna dimenticare che l'originale scottiano contiene lunghe sezioni ricche d'una comicità grottesca, insieme a un sapiente alternarsi di tragico e pittoresco. Il problema fondamentale era che Merivale, invece, l'aveva trasformato in “a thoroughly sad, indeed lugubrious play” (185). Tanto lugubre da suscitare in Irving e Stoker qualche perplessità riguardo alle possibili ripercussioni sugli incassi al botteghino quando le rappresentazioni vennero a coincidere col periodo di incertezza finanziaria nazionale dovuto alla crisi della banca Baring, ovvero quello che viene chiamato “the Panic of 1890”. Pensando che l'audience, in quella congiuntura, avesse bisogno di qualcosa di più leggero, i due responsabili finanziari del Lyceum decisero di togliere *Ravenswood* dal cartellone, rimpiazzandolo con *Much Ado about Nothing* (193).

Il drammaturgo, prima di tutto, nell'intitolare il suo lavoro *Ravenswood*, non solo aveva spostato la focalizzazione su Edgar di Ravenswood piuttosto che su Lucy, la “Bride of Lammermoor” del titolo scottiano, ma aveva anche messo in evidenza un toponimo che evoca l'oscurità associata ai corvi e alla foresta. Il titolo, inoltre, poteva ricordare alla sua audience quello di un popolarissimo romanzo a tinte fosche, *Rookwood*, di William Harrison Ainsworth (1834). Merivale, inoltre, aveva incentrato l'intero atto I sul funerale del padre di Edgar, e il dramma era straordinariamente cupo. Come scrisse William Winter: “It begins with a funeral; it incorporates the ingredients of misery, madness, and death; it culminates in a fatal duel; and it ends in a picture of mortal desolation” (1892, 235). Merivale aveva trasformato il romanzo di Scott, insomma, in una tragedia: “It is a poetical tragedy, conceived in the spirit and written in the manner of the old masters of the poetic art” (236), pervasa da un senso di catastrofe imminente che sbigottiva i critici suoi contemporanei, anche perché Henry Irving, totalmente in sintonia con l'autore, rafforzava questo effetto, sia come attore, sia come regista.¹² Anche secondo Stoker la nota dominante, che la regia di Irving peraltro accentuava, era quella tragica della predestinazione,¹³ anche se, da bravo uomo d'affari,

¹¹ Quella della protagonista, Lucy Ashton, era una parte molto pesante per Ellen Terry, tanto che Irving decise di limitare le repliche a sei la settimana (Stoker 1906, vol. 1, 186). Un giovanissimo Gordon Craig interpretò Henry Ashton dal giorno della prima (20 settembre 1890), fino a dicembre, quando fu sostituito da Martin Harvey (Craig 1957, 122), mentre nella parte di Lady Ashton c'era Roma Guillon Le Thièrè, un'attrice molto potente e una vecchia conoscenza di Irving. Questa, infatti, era stata un membro della compagnia del St. James's Theatre quando l'attore aveva ottenuto il suo primo successo londinese nel ruolo del *villain* del melodramma *Hunted Down*, di Dion Boucicault, quasi trent'anni prima (Marchesi 2016, 125-29).

¹² Notando come l'attore avesse assunto lo “haunted look” che prefigura una morte violenta, Winter concludeva: “Above the story of Ravenswood there is steadily and continuously impending, and ever growing darker and coming nearer, the vague menace of terrible calamity. This element of mystery and dread was wrought into the structural fibre of Henry Irving's performance of the part, and consistently coloured it” (Winter 1892, 238).

¹³ A mio parere, fra gli elementi perturbanti della tragedia che colpirono l'immaginazione di Stoker si può annoverare senz'altro il personaggio della vecchia Ailsie Gourlay, interpretata da Alice Marriott, che, con “ample

nelle sue memorie rifletteva prosaicamente sul fatto che “For myself I seemed to see the play a great success and one to be accomplished at little cost” (1906, vol. 1, 188).¹⁴

Scrivendo circa vent'anni dopo la prima rappresentazione di *Ravenswood*, un altro collaboratore stabile di Henry Irving, Percy Fitzgerald, dà di Merivale una descrizione intrigante, che mescola lodi e critiche e lascia intendere un certo grado di familiarità tra i due. Fitzgerald non era rimasto favorevolmente impressionato, trovando che il fascino pittorico delle scene fosse profondo, ma la struttura del dramma debole (211-12). Sembra probabile che fosse a conoscenza dei passati problemi psichiatrici del drammaturgo, come si può intendere dalle allusioni contenute nel seguente brano, che vale la pena citare nella sua interezza:

A Scotch play – an adaptation of ‘The Bride of Lammermoor’ – was now prepared by Mr. Herman Merivale, a dramatist of much poetical feeling, but whose course was marked by piteous and disastrous incidents. Buoyed up by the encouragement and admiration of his friends, and of kindly critics who found merit in all he did, he struggled on in spite of miserable health and a too highly-strung nervous temperament. His work showed refinement and elegance, but it was more for the reader than the playgoer. A gleam of prosperity, however, came when Mr. Toole began to figure in the writer’s grotesque pieces, ‘The Don,’ and others – to which, indeed, the author’s wife had contributed some share. (209)

Le parole di Fitzgerald sono forse sintomatiche di quello che altre persone professionalmente vicine a Merivale potevano pensare di lui e del suo lavoro, se consideriamo come nel suo pamphlet autobiografico egli alluda alle dolorose esperienze di un uomo che cerca di rientrare nella società a cui apparteneva prima dell'internamento in manicomio. Nel suo caso, sappiamo che si tratta principalmente dell'ambiente letterario e, soprattutto, teatrale. L'autore si rende conto che il suo stile drammaturgico risente del suo stato mentale, e che le persone che lo circondano lo trattano diversamente:

His lines afterwards are not altogether pleasant. The curious looks and whispers, the first meetings with old friends, the general anxiety that he should not ‘excite himself’ (which he may be better excused for doing than most people, perhaps), magnified, no doubt, by his own natural sensitiveness, are difficult in their way. He does not mind them much, is amused by them at times; for, with the strong sense of right on one’s side, conflict is rather pleasant than not to the well-balanced soul. But the thread of life and work and duty has been rudely broken by the shock, and has to be knit again under great drawbacks. (1879, 4-5)

Henry Irving conosceva i problemi di Merivale, con cui intrattenne una lunga amicizia. Nelle sue lettere all'attore, a cui si rivolgeva come “My dear old friend” (Henry Irving Correspondence), lo scrittore allude continuamente a crolli nervosi e crisi depressive. Fitzgerald e Irving non erano, tuttavia, i soli a sapere: il fatto che nella *clique* del Lyceum i problemi psichiatrici di Merivale fossero ben noti si capisce prima di tutto dagli accenni contenuti nella corrispondenza di Irving. Per esempio, scrivendo all'impresario nel settembre del 1890, Arthur Wing Pinero

voice and exact elocution, together with her formidable stature”, più volte reiterava “prophetic rhymes” (Winter 1892, 239). È molto probabile che, anni dopo, Stoker si sia ispirato a lei per creare Gormala MacNeil, la vecchia visionaria – molto alta, come l'attrice che interpretava Ailsie in *Ravenswood* – che pronuncia profezie rimaste nel thriller soprannaturale, di ambientazione scozzese, *The Mystery of the Sea* (Stoker 1902, 9-22).

¹⁴Anche un altro suo contemporaneo, Charles Hiatt, descrive Merivale come “generally recognized as a capable and versatile man of letters who had not altogether done justice to his abilities” e racconta come l'annuncio dell'imminente allestimento della sua versione del romanzo di Scott avesse suscitato notevoli aspettative nel pubblico, poi prontamente deluse (Hiatt 1899, 222).

parla del “poor Merivale” (*ibidem*). Si può trovare un’allusione chiara alla posizione di Merivale nell’entourage del Lyceum anche in *My Experiences*, da cui trapela il disagio dell’autore nel sentirsi talora sommariamente giudicato dai colleghi: “I was caught in the act of laughing at a play of my own only the other day, and I hear that a head-shaker spoke of it at the Mutton-Chops Club afterwards as a melancholy sign of my mental condition” (Merivale 1879, 92-93). “The Mutton-Chops Club” si riferisce chiaramente alla Beefsteak Room del Lyceum, il luogo dove, su invito di Irving, si riunivano attori, scrittori e artisti dopo gli spettacoli. Il senso di marginalizzazione, quasi di ostracismo che l’autore avverte nel suo rapporto con l’ambiente teatrale è chiaro anche più oltre, quando, non osando più prenotare per sé dei posti più prestigiosi nei palchetti, “I hid myself at the back of the pit to listen to a play of my own which had just been brought out with some success” (124).

My Experiences fu pubblicato per la prima volta a puntate su *The World* nel 1878 e poi in volume nel 1879. L’opera trae origine dai soggiorni dello scrittore al manicomio di Ticehurst, dove, a causa di un tentativo di suicidio, fu internato per sei mesi nel 1875, e poi dal giugno 1876 al marzo 1877. Non è un semplice memoriale: Merivale, attivista liberale, sicuramente era interessato alla campagna per la riforma delle cure psichiatriche che sarebbero culminate nel 1890 con il *Lunacy Act*, che stabiliva il principio del “voluntary treatment” (Shortt 2011, 4-26; Shepherd 2014, 145-65; Maunder and Moore 2016, 1-12). Anzi, uno dei motivi per la stesura di *My Experiences* può essere stato proprio quello. Il pamphlet, in ogni caso, fu utilizzato da Louise Lowe per la stesura del volume *The Bastilles of England*, pubblicato nel 1883 (MacKenzie 1985, 162, 166; Pedlar 2006, 80-110).

I resoconti ufficiali stilati dai medici dell’istituto differiscono profondamente dalla versione dell’autore, che insiste sulla propria sanità mentale e sul fatto che una grande debolezza fisica e un esaurimento nervoso fossero le uniche cause che ne precipitarono il ricovero. I medici, al contrario, parlano del suo aspetto folle e depresso, delle allucinazioni, delle voci che gli ordinavano di uccidersi, del linguaggio sconcio, del fatto che Merivale vedesse il fantasma del padre e avesse tentato di strangolare nel sonno il medico che l’accompagnava (Hanganu-Bresch and Berkenkotter 2012, 13-30). Ovunque stia la verità, Ticehurst era una clinica di lusso, per pazienti *upper-class* che non presentavano comportamenti violenti o istinti suicidi. Tipicamente, a Ticehurst consigliavano, come alternativa al manicomio, dei lunghi viaggi per mare (MacKenzie 1985, 148, 152). Questo tipo di terapia può spiegare il viaggio verso l’Australia intrapreso dallo scrittore alla vigilia dei suoi sessant’anni: probabilmente, si trattava di un tentativo di curare una recrudescenza dei suoi disturbi.

Echi dell’esperienza di Merivale si possono trovare in Stoker, in particolare nelle sezioni di *Dracula* che vertono sul manicomio del dottor Seward. La relazione tra lui e Renfield sembra modellata su quanto Merivale racconta del rapporto che instaurò col giovane dottore di Ticehurst, che adottava un approccio apparentemente gentile, allo scopo di osservare il paziente (Merivale 1879, 146-47). Renfield è un ex avvocato, membro di club prestigiosi, proprio come Merivale, e, come lui, è un uomo molto colto, che cita continuamente Shakespeare – tratto, quest’ultimo, che è piuttosto tipico dello stile dell’autore, non solo nelle opere teatrali, ma perfino in *My Experiences*. Peraltro, nel romanzo di Stoker la catastrofe arriva proprio perché il dottor Seward non crede alle parole di Renfield, scambiando il suo lucido avvertimento per il vaneggiamento di un folle, e lasciando così che il conte Dracula abbia accesso al manicomio e a Mina Harker (Stoker 2003, 259-63; Merivale 1879, 109-11).

I paralleli sono molti, tanto da far pensare che Stoker avesse letto il pamphlet. Inoltre, anche se non può essere determinato con certezza quanto sapessero della disgrazia del drammaturgo, perché né Wilde né Stoker ne parlano direttamente, è un fatto che nella *clique* del Lyceum la

cosa era nota, e che entrambi gli scrittori irlandesi erano presenze fisse nelle serate conviviali del Lyceum, le stesse che Merivale avrebbe dolorosamente rievocato in *My Experiences*.

In conclusione, il caso di Herman Merivale è quello di un intellettuale costretto dalla propria malattia a muoversi ai margini di una società in cui le sue abilità letterarie avrebbero dovuto garantirgli un ruolo ben più significativo, ed è anche il caso di uno scrittore che ha il coraggio di affrontare apertamente il tema della pazzia, sia nella tragedia, sia nel pamphlet di denuncia, sia, paradossalmente, nel genere della farsa. Non ci sono documenti coevi, ma basandoci su quanto scrive in *My Experiences* forse non è azzardato affermare che Merivale fu spinto a scrivere la farsa dallo stesso senso di ironica benevolenza da cui si sentiva pervaso alla fine della seconda esperienza in manicomio: “regarding my fellow creatures from the pleasantest point of view, and the world generally in the light of the laughing philosopher” (1879, 83), o forse per esorcizzare, attraverso la storia di un personaggio che si diverte a farsi ritenere pazzo, la terribile esperienza di uomo intrappolato in una realtà dove tutto ciò che diceva era stato interpretato come “delusions” (84-86). Un’esperienza che a noi suona come un angosciante, kafkiano, abisso di incomunicabilità.

Riferimenti bibliografici

- Andrews, Jonathan. 2004. “Winslow, Forbes Benignus (1810-1874), Physician and Specialist in Insanity”. *Oxford Dictionary of National Biography*. <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-29752>> (10/2022).
- Bancroft, Squire, and Marie Bancroft. 1891. *Mr. & Mrs. Bancroft On and Off the Stage*. London: Richard Bentley and son.
- Booth, Michael R. 1965. *English Melodrama*. London: Herbert Jenkins.
- Conti, Meredith. 2018. *Playing Sick: Performances of Illness in the Age of Victorian Medicine*. London: Routledge.
- Craig, Edward G. 1957. *Index to the Story of My Days: Some Memoirs of Edward Gordon Craig*. London: Houlton Press.
- Crisafulli, Henri, Victor Koning, et Jules Prével. 1866. *Le fou d'en face. Comédie en un acte*. Paris: Librairie Dramatique.
- Diamond, Michael. 2004. *Victorian Sensation, or, The Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. London: Anthem Press.
- Dickens, Charles. 1856 [1855]. *The Holly Tree Inn*. London: Hodder & Stoughton.
- Ellen Terry and Edith Craig Database. <<https://ellenterryarchive.essex.ac.uk/>> (10/2022).
- Eltis, Sos. 2013. *Acts of Desire: Women and Sex on Stage 1800-1930*. Oxford: Oxford University Press.
- Feuillet, Octave. 1886. *La morte*. Paris: Calmann Lévy.
- Fitzgerald, Percy. 1906. *Sir Henry Irving: A Biography*. London: T. Fisher Unwin.
- Flanders, Judith. 2011. *The Invention of Murder: How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: HarperCollins.
- Freud, Sigmund. 2015 [1905]. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, traduzione di Pietro L. Segre. Roma: Newton Compton.
- Hanganu-Bresch, Christina, and Carol Berkenkotter. 2012. “Narrative Survival: Personal and Institutional Accounts of Asylum Confinement”. *Literature and Medicine* vol. 30, no. 1: 12-41.
- Henry Irving Correspondence. <<https://www.henryirving.co.uk/correspondence.php>> (10/2022).
- Hiatt, Charles. 1899. *Ellen Terry and Her Impersonations: An Appreciation*. London: George Bell and Sons.
- Hopkins, Gerald M. 2015. *The Collected Works of Gerald Manley Hopkins* vol. 3. *Diaries, Journals and Notebooks*, edited by Lesley Higgins. Oxford: Oxford University Press.
- Kent, Charles (rev. Donald Hawes). 2004. “Simpson, John Palgrave (1807-1887)”. *Oxford Dictionary of National Biography*. <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25588>> (10/2022).

- King, W.D. 1993. *Henry Irving's Waterloo. Theatrical Engagements with Arthur Conan Doyle, George Bernard Shaw, Ellen Terry, Edward Gordon Craig: Late-Victorian Culture, Assorted Ghosts, Old Men, War, and History*. Berkeley: University of California Press.
- Knight, Joseph (rev. Nilanjana Banerji). 2004. "Clayton, John [real name John Alfred Calthrop] (1843-1888), actor". *Oxford Dictionary of National Biography*. <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-5575>> (10/2022).
- Lee, Elizabeth (rev. William Baker). 2004. "Merivale, Herman Charles (1839-1906)". In *Oxford Dictionary of National Biography*, edited by H.C.G. Matthew, Brian Harrison, vol. 37: 893-94. Oxford: Oxford University Press.
- Long Hoeveler, Diane. 2012. "Victorian Gothic Drama". In *Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, edited by Andrew Smith and William Hughes, 57-71. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MacKenzie, Charlotte. 1985. "Social Factors in the Admission, Discharge, and Continuing Stay of Patients at Ticehurst Asylum, 1845-1917". In *The Anatomy of Madness: Essays in the History of Psychiatry*, edited by W.F. Bynum, Roy Porter and Michael Shepherd, vol. 2: 147-74. London: Tavistock.
- Marchesi, Maria S. 2016. *5 November 1866: The Story of Henry Irving and Dion Boucicault's Hunted Down, or, The Two Lives of Mary Leigh*. Verona: Skenè. <<https://textsandstudies.skeneproject.it/index.php/TS/catalog/view/56/9/141>> (10/2022).
- . 2017. *The Uncompromising Victorian: The Law and the Family in the Plays of Dion Boucicault*. Pisa: Edizioni ETS.
- Mathews, Brander, and Laurence Hutton (eds). 1900. *Edwin Booth and His Contemporaries*. Boston: L.C. Page.
- Maunder, Andrew, and Grace Moore. 2016 [2004]. *Victorian Crime, Madness and Sensation*. London-New York: Routledge.
- Merivale, Herman C. [Felix Dale]. 1868. *He's a Lunatic. A Farce in One Act*. London: Thomas Hailes Lacy.
- . 1879. *My Experiences in a Lunatic Asylum. By a Sane Patient*. London: Chatto & Windus.
- . 1902. *Bar, Stage & Platform: Autobiographic Memories*. London: Chatto & Windus.
- Nicoll, Allardyce. 1949. *A History of Late Nineteenth Century Drama*. vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pedlar, Valerie. 2006. *"The Most Dreadful Visitation": Male Madness in Victorian Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Playfair, Giles. 1950 [1939]. *Kean: The Life and Paradox of a Great Actor*. London: Reinhardt & Evans.
- Reynolds, Matthew. 2008. "Principles and Norms of Translation". In *The Oxford History of Literary Translation into English*, edited by Roger Ellis, vol. 4: 59-84. Oxford: Oxford University Press.
- Scott, Clement. 1899. *The Drama of Yesterday & To-Day*. 2 vols. London: Macmillan.
- Shepherd, Anna. 2014. *Institutionalizing the Insane in Nineteenth-Century England*. London: Pickering & Chatto.
- Shortt, Samuel E.D. 2011. *Victorian Lunacy: Richard M. Bucke and the Practice of Late Nineteenth-Century Psychiatry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stedman, Jane W. 1996. *W.S. Gilbert: A Classic Victorian and His Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- Stephens, John R. 1992. *The Profession of the Playwright: British Theatre 1800-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoker, Bram. 2003 [1897]. *Dracula*. London: Penguin.
- . 1902. *The Mystery of the Sea*. London: William Heinemann.
- . 1906. *Personal Reminiscences of Henry Irving*. 2 vols. New York: Macmillan.
- Wilde, Oscar [C. 3. 3.]. 1898. *The Ballad of Reading Gaol*. London: Leonard Smithers.
- Winter, William. 1892. *Shadows of the Stage*. New York-London: Macmillan and Co.
- Wynne, Catherine. 2006. "Bram Stoker, Geneviève Ward and *The Lady of the Shroud*: Gothic Weddings and Performing Vampires". *English Literature in Transition, 1880-1920* vol. 49, no. 3: 251-71.
- . 2013. *Bram Stoker, Dracula, and the Victorian Gothic Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Yates, Edmund H. 1885. *His Recollections and Experiences*. London: Richard Bentley and Son.



Citation: A. Federici (2022) "A little article on Queen Elizabeth's nose for *Eve*". Virginia Woolf's "The Waxworks at the Abbey" between Tradition and Modernity. *Lea* 11: pp. 287-300. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13682>.

Copyright: © 2022 A. Federici. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

"A little article on Queen Elizabeth's nose for *Eve*" Virginia Woolf's "The Waxworks at the Abbey" between Tradition and Modernity¹

Annalisa Federici

Roma Tre University (<annalisa.federici@uniroma3.it>)

Abstract

Although scholars have often illustrated the multiple connections between high and low, elite and popular, tradition and modernity in modernist print culture, the enactment of such dichotomies in a women's commercial magazine like *Eve: The Lady's Pictorial* (1921-29) has not been adequately investigated. This paper analyses Woolf's essay "The Waxworks at the Abbey", published in *Eve* on 23 May 1928, in relation to other types of verbal and visual material (editorials, articles, adverts, pictures) in that particular issue as well as in others. In failing to present history and royalty in a serious or dignified manner, "The Waxworks at the Abbey" at the same time resonates with and undermines the idolisation evident in *Eve*'s many high society and celebrity pages, thus providing a counterpoint to the magazine's usual deference to class and cultural hierarchies.

Keywords: Celebrity Culture, *Eve: The Lady's Pictorial*, "The Waxworks at the Abbey", Virginia Woolf, Women's Magazines

In the new modernist studies, substantial critical attention directed to the central role played by magazines and periodical culture in the production, dissemination and reception of modernism has often intersected with a rethinking of the long-established dichotomy between highbrow and lowbrow,

¹The present essay derives from the research on Virginia Woolf and middlebrow publishing venues such as *Vogue*, *Good Housekeeping*, *Harper's Bazaar* and *Eve: The Lady's Pictorial* which I have been conducting since 2019, and which I have had the occasion to present at various conferences, like those of the Associazione Italiana di Anglistica (September 2019), International Virginia Woolf Society (June 2021 and 2022), European Society for the Study of English (August-September 2021 and 2022), European Society for Periodical Research (September 2022).

and between intellectual and commercial culture. As a wave of revisionist scholarship has revealed how modernist authors adopted the commercial practices of the literary marketplace for the purpose of self-promotion, another prominent strand of research has traced modernism's emergence in, engagement with, and mediation by diverse forms of popular or mass culture, including fashion, cinema and celebrity, as well as mass-market publishing and commercial journalism, ranging from high-circulation newspapers and pulp magazines to medium-circulation smart magazines or slicks.² If modernist periodicals were often sites of fruitful exchange between mainstream and experimental, or elite, culture, this applies even more emphatically to women's magazines, which have traditionally been perceived as hybrid objects enjoying an ambiguous reputation as both cultural products and easily discarded commodities selling other commodities.

Feminine periodicals – often historically underrated and disregarded owing to pre-suppositions about their contents, as well as inveterate prejudices concerning the supposedly domestic or commercially-driven interests of their female readerships – may apparently be said to epitomise that “increasingly consuming and engulfing” feminised mass culture against which, as Andreas Huyssen once famously posited, modernism “constituted itself through a conscious strategy of exclusion” (1986, vii). However, the presence of both “high” and “low” content in interwar women's magazines and their active engagement with modernist culture question not only the notion of a polarity between modernism and mass or popular culture, but also the gendering of these fields of cultural production. In her illuminating *Modernism and Modernity in British Women's Magazines*, Alice Wood has demonstrated that “commercial women's periodicals debated, disrupted, and sustained contemporary hierarchies of high and low culture” by tracing their “participation in the construction of modernism's public profile” (2020, 2). Her informed analysis of interwar women's magazines in Britain highlights how publications such as *Vogue*, *Eve*, *Good Housekeeping* and *Harper's Bazaar* “disrupt the very notion of a struggle between intellectually demanding and easily consumable pleasures by encouraging their readers' enjoyment of both difficult and easy pleasures and presenting cultural activities perceived as highbrow and lowbrow side by side” (8). Other studies have equally emphasised that, in the interwar years, “a variety of women's periodicals – from upmarket fashion magazines to lowbrow pulps – promoted highbrow, middlebrow, and popular literary and cultural materials, often side by side”, thus demonstrating that “periodicals produced for women readers were not unaware of the rise of modernism in the cultural landscape, and in various ways actively participated in its key discourses” (Clay 2018a, 11).

Apart from the different ways in which such highly commercialised, feminised texts trespassed freely on high culture, what scholarship on women's magazines has most frequently underlined is the inherent complexity of a form characterised by heterogeneity, multiplicity and even ambiguity. The authors of *Women's Worlds: Ideology, Femininity and the Woman's Magazine* recognise the presence of “multiple contradictions in the representations of femininity offered within the pages of a single number” (Ballaster *et al.* 1991, 4), which appears as a foundational characteristic of the genre:

²The phrase “the new modernist studies” obviously refers to the title of a seminal article by Douglas Mao and Rebecca Walkowitz (2008). The rich literature on the multiple intersections between high modernism and mass or popular culture, with its particular emphasis on the crucial role played by periodicals, comprises at least such foundational studies as Dettmar and Watt 1996; Willison *et al.* 1996; Rainey 1998; Morrisson 2001; Collier 2006; Ardis and Collier 2008; Scholes and Wulfman 2010. On modernism and celebrity culture see, among others, Jaffe 2005; Hammill 2010; Goldman 2011; Rosenquist 2013.

the strength of the magazine format from its manifestation has been its rejection of the single, the unified and the monolithic – in other words, its embracing of contradiction. [...] Indeed, the form of the magazine – open-ended, heterogeneous, fragmented – seems particularly appropriate to those whose object is the representation of femininity. (7)

Margaret Beetham has compellingly illustrated how the woman’s magazine, which she defines as a “fractured and heterogeneous” kind of text, “has developed in the two centuries of its history as a miscellany, that is a form marked by variety of tone and constituent parts” (1996, 1). She also reminds us that

the magazine as ‘text’ interacts with the culture which produced it and which it produces. It is a place where meanings are contested and made. [...] Just as the meaning of femininity was always being re-made, so was the meaning and the form of the magazine and its conventions. (5)

In the wake of these foundational studies, scholars have spoken about the “tensions and paradoxes” (Ritchie *et al.* 2016, 2) underlying such multifaceted documents, while Wood herself has emphasised that “as multi-authored texts, magazines are predisposed to articulate and generate conflicting views even within a single issue” (2020, 10) and are often characterised by “tensions between conservatism and radicalism, and between traditionalism and innovation” (177). “Magazines are rich texts, but they are also hugely diverse and intricately complex”, Laurel Forster states in *Magazine Movements. Women’s Culture, Feminisms and Media Form*, adding that “their breadth across a vast array of subjects and their interconnectedness through publishing house and associated industries such as advertising, present rather daunting objects of study” (2015, 1). If, as inherently eclectic and multivocal documents, feminine journals both invite and embody debate, then they undoubtedly require what Penny Tinkler has defined a “holistic approach” to the study of periodicals as hybrid textual forms: considering that “women’s magazines are complex cultural products” and that “their pages harbour diversity, inconsistency, contradiction and tension” (2016, 26), such an approach “involves engaging with the different types of content within a magazine and how they are presented, particularly the relationship between text, images and design features” (31).

Although scholars have often illustrated the multiple connections between high and low, elite and popular, tradition and modernity in modernist print culture, as well as the radical potential of commercial, feminised periodicals to challenge the critical categories of “highbrow” and “lowbrow”, “middlebrow” and “modernist” which continue to inform most critical debates, the enactment of such dichotomies in a women’s magazine like *Eve: The Lady’s Pictorial* (1921-29) has not been adequately investigated.³ Vike Martina Plock has recently spoken about the “rhet-

³ *Eve: A Magazine for Women* was launched by Sphere and Tatler Ltd. in September 1919 and rebranded only two years later, when it merged with *The Lady’s Pictorial* and the *Women’s Supplement* of *The Times* to become *Eve: The Lady’s Pictorial*, a “unique journal for the modern woman” that aimed to ensure “the highest possible standard of excellence in all departments – Fashion, Art, Literature, Society, and Domestic Affairs” (*Eve*, 24 February 1921, iii). Then, only three years after the *Gentlewoman and Modern Life* was incorporated in 1926, publication as a feminine weekly was suspended and *Eve* was subsumed by the current affairs journal *Britannia* to create *Britannia and Eve*, a new periodical that labelled itself a “monthly journal for men and women” on its cover page. In spite of its vitality and versatility, this magazine has been largely neglected by scholars. To the best of my knowledge, apart from Wood’s well-researched monograph, the only studies so far devoted to *Eve* in the various phases of its expansion are Plock 2018, to which my essay is much indebted; Sheehan 2018, examining *Eve* between 1919 and 1921 as a publication that “exemplified the tensions between novelty, repetition, and continuity that characterise periodicals and fashion” (132) in the interwar period; and Parkins 2018, focusing

oric of measured progressiveness” (2018, 36) of this periodical, which addressed a middle-class female readership interested in fashion, household management and society news as well as in the latest trends in literature and the arts, and which occasionally included features written either by or about modernist women as a way of accommodating progressive and unorthodox voices among its conservative columns, generally characterised by a thinly veiled promotion of traditional values, patriarchal standards and nationalist viewpoints. Being, as Cynthia L. White puts it, “aimed at the daughters of the New Rich” and embodying “the spirit of the ‘roaring twenties’ ” (1970, 94), *Eve* mainly attended to the concerns of the modern middle-class woman of the postwar period who had domestic and maternal duties. However, contents such as the “Children’s Page” introduced as early as 1921, the “Growing Up” and “Home Furnishing, Decoration and Management” series added respectively in 1926 and 1928, or advertisements for beauty products, domestic appliances, cooking classes and maternity wear, could be easily accommodated beside articles regarding the new possibilities that, from a social as well as a cultural point of view, opened up for women in the interwar period.

This argues for the enactment of a continuous tension or negotiation between tradition and modernity, and between highbrow intellectualism and popular culture, within the miscellaneous columns of this hybrid and extremely versatile periodical. In Plock’s view, *Eve* “fashioned itself as a dialogic space that aimed to address the various, at times, contradictory experiences and interests of women in the interwar period” (2018, 29). These could range from the latest sartorial fashions showcased in regular features such as “Fashions of To-Day and To-Morrow”, “Eve in PARADISE” or “Eve Goes Shopping”; various leisure activities made trendy in “Eve and her Car” or “Eve at Golf”; gossip on high society and royalty fuelled by multiple photo-pages depicting notable personages while hunting, skiing or attending the races, alongside more sophisticated cultural matters represented by fiction, essays and reports on shows and exhibitions, appearing in recurrent features like “Eve and her Books” and “Eve at the Play”. We may therefore assume that *Eve*’s editors were particularly keen on recognising and sustaining their readers’ taste for both intellectual and commercial culture, and for both established and unconventional outlooks. This mainly took place by means of a conscious strategy of exploitation, on the one hand, of the high cultural capital associated with leading authors of the time such as Elizabeth Bowen, Bryher [Annie Winifred Ellerman], Radclyffe Hall, Winifred Holtby, Storm Jameson, Rosamond Lehmann, Anita Loos, Rose Macaulay, Jean Rhys, Edith Sitwell, Sylvia Townsend Warner, Rebecca West, Virginia Woolf, and, on the other, of the potential of the latest trends from Paris designers, or of high society’s glamorous lifestyle, to shape public taste and attract an affluent, leisured readership of upper-middle-class women within an ascending celebrity culture.

Wood posits that, in the interwar period, “illustrated magazines fuelled and sustained a public appetite for gossip and sensation, which placed successful writers under scrutiny alongside actors, singers, dancers, and (later) film stars, as well as the more traditional idols of royalty and aristocracy” (2020, 145). Commercial women’s magazines, in particular, “did not always make sense of work by the modernist writers and artists they evoked and debated, but they participated in the systems of celebrity that sustained and shaped these modernists’ public personalities nonetheless” (*ibidem*). Plock shares this opinion, maintaining that *Eve* “participated in the forging of an emerging celebrity culture that insisted on the construction of (women) writers as cultural icons when it commissioned works by or about well-known authors”, displaying their talents

on *Britannia and Eve*. For brevity’s sake, throughout this essay *Eve: The Lady’s Pictorial* will be simply referred to as *Eve*. Moreover, the magazine’s peculiar, sometimes even inconsistent, use of capitalisation and italicisation in articles’ and features’ titles will be scrupulously retained.

and using their well-established names “to suggest the journal’s sophistication and refinement” (2018, 35). In line with Laura Doan’s view that *Eve* was “at the forefront of promoting women’s artistic achievements and activities” (2001, 183), what seems particularly remarkable – alongside the appearance of modernist content next to adverts and articles on domestic issues – is that the editorial apparatuses introducing these female writers invariably highlighted their cultural significance, outstanding accomplishments and high reputations.

If this, on the one hand, attests to modernism’s availability to readers not typically associated with avant-garde art forms, on the other it helps to resituate a highbrow and sophisticated author like Virginia Woolf, whose forays into middlebrow culture have recently attracted critical attention.⁴ This paper focuses on Woolf’s essay “The Waxworks at the Abbey”, published in *Eve* on 23 May 1928, in relation to other types of verbal and visual material (editorials, articles, adverts, pictures) in that particular issue as well as in others, chiefly the editorial comment celebrating Woolf as winner of the prestigious Femina Vie Heureuse Prize and accompanying her essay, a review of *To the Lighthouse* published on 1 June 1927, and the caricature of her by Paul Bloomfield which appeared on 4 April 1928. These contents show that the magazine played a key role in the emergence of a contemporary celebrity culture and enacted an interesting tension between the avant-garde and the mainstream, the unorthodox and the conventional, in both the representation of interwar culture and the portrayal of one of its main exponents as a high cultural icon. This attitude seems to be reflected in the subversive and eccentric depiction of great historical figures like English monarchs as ordinary or even ridiculous, attempted by Woolf in her essay. In failing to present history and royalty in a serious or dignified manner, “The Waxworks at the Abbey” at the same time resonates with and undermines the idolisation evident in *Eve*’s many high society and celebrity pages, thus providing a counterpoint to the magazine’s usual deference to class and cultural hierarchies or, better, reflecting the productive dialogue between conservatism and progressiveness constantly enacted in its pages.

Woolf’s essay – accompanied by an illustration by John Austen featuring members of the upper classes in typical Victorian dress with the architecture of Westminster Abbey dominating in the background – describes the experience of visiting two London attractions: the Royal United Services Museum in Whitehall and the waxwork funeral effigies of English royals and nobility housed in a small chapel at Westminster Abbey.⁵ Imagining herself as a visitor to such

⁴In Plock’s view, “the appearance of modernist features in *Eve* presents scholars of interwar literature with the opportunity to revisit debates about modernism’s engagement with contemporary mass and periodical culture, and it encourages us to consider alternative audiences as recipients of modernist work” (2018, 30). However, Wood warns us that, although *Eve* and other “upmarket British fashion magazines facilitated the spread of modernism to new readers and equipped them with strategies to negotiate its complexities, [...] they did not always present modernism as easy to access and understand. On the contrary, [...] it was in the editorial interests of these magazines to position modernism as difficult and the preserve of a minority audience even as they extended this audience to include their readers” (2020, 99-100). On the complex relationship between Woolf and middlebrow print culture, see for instance Garrity 1999 and 2000; Luckhurst 1998; Pollentier 2010; Reynier 2019; Wood 2010.

⁵“The Waxworks at the Abbey” has unfortunately received scant critical attention. While Harvey 2010 refers to it in his account of Woolf’s vivid interest in art galleries and cultural institutions, Schröder 2014 investigates Woolf’s fascination with the Westminster Abbey waxworks, which are mentioned in her correspondence, essays and fiction. In *Orlando*, for instance, Queen Elizabeth I is described as “a lady whose eyes were always, if the waxworks at the Abbey are to be trusted, wide open” (Woolf 1992, 22), whereas in “The Art of Biography” Woolf compares “the majority of Victorian biographies” to “the wax figures now preserved in Westminster Abbey, that were carried in funeral processions through the street – effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin” (1966, 222). A letter of 6 March 1928, furthermore, briefly records the emergence of her plan to contribute this short piece to *Eve*: “I’ve refused to write for the Evening Standard on the 9th year of marriage: and I’ve refused

important historical buildings and their exhibits, Woolf provides an implicitly satirical view of authority, sovereignty and canonical reverence for English monarchy and aristocracy. She peruses and gently pokes fun at the historical personages she describes and, by envisaging details about their lives and characters, or by focusing attention on apparently negligible particulars (the Duke of Wellington, for example, is “a very great man”, but the only feature actually mentioned about him is his top hat), she also depreciates them, or considers them as ordinary people rather than public personalities elevated by power or social position. Thus, Queen Elizabeth I is at first presented as “dominat[ing] the room as she once dominated England” (Woolf 1928, 429) and as a figure eliciting reverential respect, as the regalia she holds also seem to impose: “leaning a little forward so that she seems to beckon you to come to her, she stands holding her sceptre in one hand, her orb in the other”. However, she is immediately after imagined as being “immensely intellectual, suffering, tyrannical”, and portrayed as incredibly human, “a drawn, anguished figure, with the pursed look of someone who goes perpetually in dread of poison or of trap”. The observer, moreover, stands almost captivated by details mostly overlooked in typical representations of public figures from the past, which are foregrounded here thanks to the opportunity, granted by the visit to the waxworks, of being face to face with celebrated subjects: “her eyes are wide and vigilant; her nose thin as the beak of a hawk; her lips shut tight; her eyebrows arched; only the jowl gives the fine-drawn face its massiveness. [...] She will not allow you to look at anybody else” (*ibidem*). One could also go as far as saying that the experience of catching glimpses of the famous or closely approaching otherwise unapproachable individuals, described by Woolf in her essay, mirrors that of *Eve*'s aspirational readers, who were allowed to encounter outstanding personalities – whether authors, actors, artists or members of high society – among the magazine's columns.

Furthermore, Woolf's description daringly breaks down oppositions between the ordinary and the celebrated, the low and the high, the common and the exceptional, simultaneously taking part in and challenging the periodical's promotion of celebrity. As Woolf reveals their less-than-polished side, the great and famous are often downsized in this odd historical gallery. For example, “William and Mary are an admirable pair of monarchs [...] though the King, unfortunately, is a little short in the legs” (*ibidem*). Queen Anne's aura is equally deflated as she looks as if

it is only by accident that they have clapped a great crown on her hair and told her to rule a kingdom when she would so much rather have flirted discreetly – she was a pretty woman; or run to greet her husband smiling – she was a kindly one. Her type of beauty, in its homeliness, its domesticity, comes down to us less impaired by time than the grander style. (*Ibidem*)

In the same vein,

that great beauty, the Duchess of Richmond, who gave her face to Britannia on the coins, is out of fashion now. Only the carriage of the little head on the long neck, and the simper and the passive look of one who has always stood still to be looked at assures us that she was beautiful once, and had lovers beyond belief. (*Ibidem*)

to write for the Encyclopaedia and on the other hand, I think I shall write a little article on Queen Elizabeth's nose for *Eve*” (Nicolson and Trautmann 1977, 468-69). “The Waxworks at the Abbey”, however, actually appeared for the first time in the American review *New Republic* on 11 April 1928 (reflecting Woolf's habitual practice of publishing essays in more than one venue in order to increase income) and was posthumously included in the collection *Granite and Rainbow* (1958).

Parody is openly acknowledged as Woolf adds that even “the parrot sitting on its perch in a corner of the case seems to make its ironical comment upon all that”. Eventually, she defines the exhibits as a “strange muddle and miscellany of objects, both hallowed and ridiculous”, characterised by “incoherence” (*ibidem*). It seems evident that, in sharing minor, unflattering details of those more famous for their lofty reputations, or revealing ordinary aspects of extraordinary individuals, Woolf’s article both resonates with and subverts the exaltation typical of *Eve*’s society and celebrity pages, which were chiefly aimed at a middle-class readership hungry for gossip and anecdote.

Bearing in mind that meaning in periodicals depends on context and essentially derives from the reciprocal influence of visual and textual elements of content, Sean Latham encourages us to see magazines as “complex systems capable of producing meaning through the unplanned and even unexpected interaction of their components” (2013, 3). The present essay posits that “The Waxworks at the Abbey” acquires particular significance precisely from the interplay between editorial, feature and commercial matter of the 23 May 1928 issue of *Eve* for which it was originally conceived, and from resonating with further references to Woolf in previous issues of the journal. It seems particularly noteworthy that Woolf’s irreverent portrait of British royalty and nobility is placed immediately after one of *Eve*’s typical frontispieces and the photo-feature “In Focus” (*Eve*, 23 May 1928, 428), respectively containing a glamorous portrait of beautiful society women posing gracefully and snapshots of the upper classes at the Kempton races or other happenings. Equally interestingly, “The Waxworks” is followed by the photo-page “Sweet are the Uses of Diversity” (430), featuring five pictures of famous people on both private and public occasions accompanied by captions in which their social role is defined by aristocratic title, parentage or marriage, and by the witty gossip column “In Society: *A chronicle of the World and his wife*” (431), flatteringly detailing the pursuits of the rich and famous including “Stars of this year’s Covent Garden season photographed outside their hotel” (*ibidem*).

Balancing the light-hearted, frivolous tone of these as well as other contents, the magazine’s sophistication and attendance to more “serious” intellectual matters is ensured in this issue by the special series “*Literary Discoveries*” by Mrs. Belloc Lowndes (433, 482), two features on stage and screen titled “Second Thoughts on First Nights” (434-35) and “The Picture Play: A Weekly Review of Current Films” (435-36, 478), as well as the regular column “Talking about Books...” (436-37, 478), subtitled “*A Critical Causerie of Good Reading*” and directed by Richard King, popular essayist, journalist and brother of *Eve*’s first editor. Most remarkably, such pages are enriched with multiple captioned images of famous writers and actors, as well as inset text boxes offering “Wit and Wisdom from the New Books” (436) and a short blurb on King’s selection of “The Book of the Week” (437). Both verbal and visual content contribute to the underpinning of an ever-expanding celebrity culture: one of the editorial captions, for example, presents Greta Garbo as “the famous Swedish star with her fellow countryman, Lars Hanson, in ‘The Divine Woman’, their latest success” (435). It seems evident, therefore, that *Eve*’s interest in cultivating good taste and refinement equally applied to fashion, design, lifestyle, etiquette, as well as literature and the arts, which accounts for the choice to commission a renowned and highbrow author like Virginia Woolf to contribute a witty and brilliant piece. Moreover, this also confirms Wood’s view that “within *Eve*, [...] it was modernism’s perceived uniqueness and exclusivity that were prized” (2020, 89). By regularly showcasing modernist celebrities and their accomplishments, “the magazine gives its readers the illusion of access to [...] the sophisticated high cultural sphere these figures represent” (90).

As was often the case, moreover, this issue combines content that presents women as modern subjects with content that reinforces traditional models of femininity. The cover image of

“Lady Annaly and the Hon. Elizabeth White”, both with fashionable bobbed hair and stylish dress, is just one of the many portraits of glamorous high society women posing together with their children and underpinning the ideal of respectable femininity and motherhood generally conveyed through *Eve’s* heterogeneous content.⁶ The editorial caption on this frontispiece informs the magazine’s aspirational readership that:

Lord and Lady Annaly’s daughter made her bow to the world in 1923. She has a small brother, christened Luke according to family custom. To-morrow, May 24, Lady Annaly takes part in the Pre-Raphaelite Ball which does homage to the centenary of Dante Gabriel Rossetti’s birth by reproducing as tableaux some of the poet painter’s most famous pictures. (*Eve*, 23 May 1928, n.p.)

It seems clear, therefore, that both words and image work together to create a composite portrait in which female representatives of the aristocracy are inevitably tied on the one hand to the rituals and social conventions of their class, and on the other to the male members of their family legitimating their position within that class. It is equally noteworthy, however, that *Eve’s* usual appraisal of women’s accomplishments in roles that also fell outside the domestic sphere, such as the arts, literature and sport, becomes manifest here through special mention of Lady Annaly’s taking part in a public event which elevates frivolous entertainment to a performance characterised by high cultural aspirations. By mentioning the Pre-Raphaelite poet and painter Dante Gabriel Rossetti, *Eve* assumed and at the same time enhanced its aspirational readers’ intellectual sophistication and refined knowledge of art and literature, precisely as it did by making reference to recent books, plays and art exhibitions, or printing the work of a high modernist author like Woolf.

Although, on this cover page, woman’s fame essentially derives from class status, it is equally instructive that, in recognising that women could successfully play roles other than those of wife and mother, the 23 May 1928 frontispiece resonates with other types of content within the same issue, such as the regular feature “*Eve at Golf*” (464, 466, 482), or “*The Brave and the Fairway*” (438), a page showing pictures of female golfers in sportswear either playing or holding trophies as signals of their success, accompanied by editorial captions praising their achievements as competitors in the Glamorganshire Ladies’ Open Championship and other sport events. Indicating the availability of new roles and new models and standards of femininity for women of the interwar period, many of the female figures portrayed here and mentioned in the captions are not only skilled in sport but also unmarried. One of them in particular, a certain Miss Cumberledge, is most notably photographed while defiantly smoking in a casual pose, insouciant about the camera.⁷ These images of women in motion signal feminine modernity and contrast, on the one hand, with the more traditional, static photographs of society women posed gracefully, for instance, in the features “*Au Choix: Personal and pictorial occasions*” (447) or “*Received by Their Majesties: People who went to Court*” (448), and, on the other, with the stylised fashion sketches of slender models with elongated necks and tiny feet appearing on pages such as “*New Notes in Fashion’s Spring Song*” (442), “*The Philosophy of Fashion: The life we lead, the clothes we wear*” (443, 478), “*Millinery of the Moment*” (460), “*Aristocrats of Anglicism*” (461), as well as in the regular feature “*Eve goes Shopping*” (472).

⁶ Wood attests that, in *Eve* and other feminine periodicals of the interwar period, society photographs often emphasised women’s roles as wives and mothers, and particularly that “*Eve’s* society pages routinely defined aristocratic or celebrity women through their husband’s identity, property, or achievements” (2020, 129).

⁷ Tinkler 2016 offers an interesting analysis of representations of young women smoking in interwar female periodicals as an application of the holistic approach to the study of magazines she proposes in her seminal essay.

Again, this variegated verbal and visual content makes the choice of a celebrity author like Virginia Woolf as the most prestigious contributor to this issue (the other is the popular novelist, political activist and socialist Ethel Mannin) not in the least surprising, considering her reputation as an established, though non-conventional, modern writer particularly concerned with the question of women’s subjugation in a patriarchal society. Other features, however, contrast with such progressive outlooks and insist on marriage and housewifery as the most viable careers for contemporary women. The regular photo-page “Getting Married: *Interesting weddings and engagements*” (444) announces several recent events concerning high society couples with snapshots of ceremonies or brides-to-be, combining *Eve*’s appetite for gossip and society news with its generally explicit promotion of traditional gender and class roles. Furthermore, the inclusion of articles on “*Home Furnishing and Equipment*” (“The End of a Perfect Day”, 455), “*Constructive Furnishing and Decoration*” (“*Fireplaces without a Fire*”, 456-57), gardening (“Considering the Cinerarias: *How they grow and flourish*”, 439) and even the presence of a seasonal recipe (458-59) seem again to confine women to traditional spaces inside the domestic sphere.

Thus, while some of the features in this issue enthusiastically acknowledge female accomplishments in different domains, taken together the fashion and domestic contents of *Eve* pose problems about the connection between femininity and appearance or beauty, and between femininity and domesticity, which is presented at the same time as taken for granted according to standardised gender roles, and difficult to attain or perpetually in the making. Beetham contends that “femininity is always represented in the magazines as fractured, not least because it is simultaneously assumed as given and as still to be achieved” (1996, 1). It seems remarkable that in this as well as in other *Eve* issues, for instance, being a fashionable lady or the perfect housewife is characterised as something requiring special training, which the magazine is supposed to provide. The regular feature “*Eve goes Shopping*”, containing various tips for choosing the best beauty treatments or the most appropriate outfit for every occasion, dogmatically states, for instance, that “an absolutely indispensable garment to all women who desire to achieve or maintain a reputation for being well dressed may well be styled the ‘Three in One’” (*Eve*, 23 May 1928, 472). Similarly, an article of the “Home Decoration, Furnishing and Management” series, titled “The Absent-minded Guest” and signed by *Eve*’s expert in household matters Catherine Ives, is summarised by an editorial subheading in the form of a pearl of wisdom: “the hostess who provides an emergency shelf containing all the things that absent-minded guests of both sexes are apt to forget usually finds that her guests remain charming and her household charmed” (453).

Variety also applies to the advertising and commercial content of *Eve*. As Beetham reminds us, throughout their history “not only were periodicals themselves commodities, they helped to create a commodity culture” (1996, 9). Feminine periodicals, in particular, positioned women as both readers and purchasers of the magazine’s text as one particular commodity allowing entrance into a world of commodities, all represented as essential to the task of being perfectly feminine. *Eve*’s regular ads for clothes, accessories, jewellery, beauty products, hairpieces and department stores selling all of these, along with infant feeding and children’s wear, show how the notion of femininity was closely linked to consumption, appearance (with visibility produced precisely through the purchase of commodities) and traditional roles for women as mothers or objects of male gaze and desire. Nevertheless, several advertisements in the 23 May 1928 issue also tie womanhood to modernity, novelty, originality and sophistication. Coty’s newest fragrance, “L’Aimant”, is presented as “the fragrance of the Moderns! A perfume that vividly expresses the woman of to-day – vital – glowing – magnetic” (467). Similarly, *Eve*’s readers can

rest assured that beauty treatments at Nan Stuart's "Institut de Beauté de l'Elegance Salons" might relieve the "frayed nerves" that are "the inevitable lot of all who lead the busy life which engulfs modern women" (472), or that, in buying an Ermeto watch, they can secure "the stylish watch for the modern age" (479).

In addition to the way in which magazines represent composites of visual and verbal form exposing readers to a plurality of often contradictory voices and viewpoints, scholars have variously highlighted that fashion periodicals prizing modernity and exclusivity in relation to cultural matters as well as style often cultivated the public personae of contemporary writers and artists as highbrow celebrities. The showcasing of modernist authors in interwar women's magazines frequently encouraged their reception as difficult, elite, avant-garde intellectuals and emphasised the high cultural cachet associated with their writing while simultaneously making them more accessible to the magazine's non-specialist audience. As Faye Hammill has noted about *Vanity Fair*, "the modernists' growing cultural capital consolidated the smart magazines' reputations as taste-makers, and allowed them to participate extensively in the making of modernist reputations" (2010, 135). However, the visibility granted to modernist artists and authors in sophisticated, medium-circulation publications was part of a mutual exchange: while these periodicals moulded and marketed modernist personalities for their readers' consumption, they established themselves as platforms that in turn provided literary celebrities with a means to acquire prominence and promote themselves to a wider readership.

Whether notable aristocrats, writers or stars of stage and screen, *Eve* cultivated the status of contemporary celebrities in "the distinctive modern sense" defined by Daniel Boorstin as "a person who is known for his well-knownness" (1961, 57). In this regard, it seems interesting to note that Woolf's "The Waxworks at the Abbey" was introduced by a caption presenting the author as the distinguished "winner of the much-coveted 'Femina' Prize with her brilliant novel, 'The Lighthouse' [*sic*]" (*Eve*, 23 May 1928, 429).⁸ Besides recognising her talent, sanctioned by a prestigious literary prize awarded each year by an exclusively female jury, this editorial comment employs the notion of brilliance frequently associated with Woolf's flair and role as leading light of the literary elite in other women's magazines – chiefly *Vogue* and *Good Housekeeping* – which fuelled her celebrity and constructed her public profile in the interwar period. Moreover, the editor's subtitling of Woolf's essay as "a pen picture of the Past – inspired by the effigies of the Lordly Ones – shifting from the sublime to the ridiculous, from a beckoning Queen to an old top hat!" (*ibidem*) acknowledges her skilfulness in drawing verbal portraits, her irreverent satire as well as her merging of high and low, tradition and modernity.

The publication of Woolf's "The Waxworks at the Abbey" in May 1928 had somewhat been prepared by her appearance – through text as well as image – in at least two previous issues of *Eve*. A caricature of Woolf by the artist Paul Bloomfield was inset within King's well-established column "Talking about Books..." on 4 April 1928, accompanied by an editorial caption identifying *To the Lighthouse* as "one of the three books by women writers selected for the final award of the French Femina prize" (17). This special mention, along with the recognition that "she and her husband, Leonard Woolf, run the Hogarth Press" (*ibidem*), situate Woolf at the

⁸ Plock notes that, in *Eve*, references to contemporary and modernist authors "are unfortunately marred by errors and misspellings that might indicate unfamiliarity with the contents sporadically advocated" (2018, 30). She explicitly mentions the examples of Rosamond Lehmann's first name misspelled as "Rosamund" in a feature dated 4 May 1927, of Radclyffe Hall's "Femina Prize" novel retitled "Adam's Bread" on 29 August 1928, of Sylvia Townsend Warner as the author of a book called "Solly Willowses", mentioned in the 18 August 1926 issue, along with Woolf as writer of "The Lighthouse".

forefront of the contemporary intellectual scene by acknowledging her talent as both author and publisher, while the line-drawn cartoon depicts her in profile with elongated neck, oversized nose and eye, and hair drawn back to reveal an abnormally high brow. Wood comments that “the image presents a discerning, awkward face that mimics photographs of Woolf in circulation in the press while exaggerating her features to suggest intellectualism and her upper-middle-class status” (2020, 155). As part of a series of caricatures of writers by Bloomfield which appeared in *Eve* between 1927 and 1928, this image suggests the magazine’s often light-hearted and effervescent treatment of celebrity, while also reflecting and boosting Woolf’s reputation as a notable but difficult, out of reach modern author, associated with high intellectual culture.⁹

A review of *To the Lighthouse* published in *Eve* on 1 June 1927 similarly called attention to the complexity of Woolf’s writing and its deviation from conventional fictional norms. Selected by Richard King as “The Book of the Week”, the novel was discussed in a mixed review that eulogises it as “interesting from beginning to end”, despite having “practically no story at all”. “Scarcely any plot – and yet most thrilling”, King comments, “it takes the characters more than ten years to get to the Lighthouse however, although they plan to go there on the morrow in the first chapter!”. Along with her experimental treatment of time and narrative, the critic praises Woolf’s mastery in portraying the inner life of her characters – “the characters themselves! One does not actually see them; but nevertheless, one gets to know them so intimately it is rather as if we had been given the latchkey into their minds” – and the novel itself as a “story of mental workings, rather than one in which a certain set of people do certain things”. Evoking the language of psychoanalysis so often associated with the author, King concludes that “Mrs. Woolf has an uncanny genius for creating mental ‘atmosphere’, so that ideas, emotions, ‘dreams’, possess as much ‘drama’ as when even murder is afoot” (505). While the emphasis on Woolf’s psychologism situates her within the literary avant-garde, the mention of her genius imparts her perceived skilfulness and significance as a highbrow intellectual.

King’s review of *To the Lighthouse* was followed by another brief mention of Woolf’s refinement and high intellectual lineage. In the “Talking *about* Books...” column from 19 October 1927, which included a photographic profile of Leonard Woolf, she was referred to as “Sir Leslie Stephen’s daughter” and the “distinguished wife” of “an intellectual and a man of taste” – “the literary editor of ‘The Nation’ ” and author of “many excellent essays, some of which have now appeared in book form” (154) – with whom she co-founded the Hogarth Press. It is particularly instructive that such kind of showcasing echoes *Vogue*’s promotion of Woolf’s public persona between 1924 and 1926, when the magazine published five of her essays, along with two portraits and one mention in the photographic feature “We Nominate for the Hall of Fame” (May 1924), where she was praised as the daughter of the eminent Sir Leslie Stephen and a sister of Vanessa Bell, for her achievement in running the Hogarth Press, for being a distinguished author of admirable fiction and criticism, and chiefly for representing “the most brilliant novelist of the younger generation” (qtd. in Garrity 2000, 200).

It seems clear, therefore, that Woolf’s reception in *Eve* shows her establishment as a high cultural icon owing to her literary accomplishments and her belonging to the intellectual elite, a process in which the periodical actively participated by means of a textual and visual

⁹ Catherine Clay interestingly mentions the appearance of a series of “Lampoons of Literary Celebrities” in the feminist magazine *Time and Tide* between October 1927 and January 1928, with cartoons by Bloomfield and text by Sylvia Townsend Warner. Among these was another caricature of Woolf, published on 25 November 1927 and captioned “Mrs. Woolf is Visited by some Uncommon Readers”. According to Clay, in this picture “the supposed inaccessibility of her works” is “accentuated by the awkwardness of her pose” (2018b, 124).

representation of her profile and her work. The way Woolf was promoted as a literary celebrity among the magazine's columns through the verbal as well as the visual medium certainly worked to consolidate and publicise her image as a modernist of serious imprint. However, it also cemented *Eve's* role in shaping public taste in matters concerning both intellectual and commercial culture. Together with a constant negotiation between tradition and modernity, such appetite for celebrity accompanied by a peculiar merging of "high" and "low" contents definitely contributed to the distinctive look of this successful and versatile feminine periodical in the interwar years.

References

- Ardis, Ann L., and Patrick Collier (eds). 2008. *Transatlantic Print Culture, 1880-1940: Emerging Media, Emerging Modernisms*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ballaster, Ros, Margaret Beetham, Elizabeth Frazer, et al. 1991. *Women's Worlds: Ideology, Femininity and the Woman's Magazine*. London: Macmillan.
- Beetham, Margaret. 1996. *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. London-New York: Routledge.
- Boorstin, Daniel J. 1961. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Harper & Row.
- Clay, Catherine. 2018a. "Culture and the Modern Woman: Introduction". In *Women's Periodicals and Print Culture in Britain, 1918-1939: The Interwar Period*, edited by Catherine Clay, Maria DiCenzo, Barbara Green, et al., 11-13. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . 2018b. *Time and Tide: The Feminist and Cultural Politics of a Modern Magazine*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Collier, Patrick. 2006. *Modernism on Fleet Street*. Aldershot: Ashgate.
- Dettmar, Kevin J.H., and Stephen Watt (eds). 1996. *Marketing Modernisms: Self-Promotion, Canonization, and Rereading*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Doan, Laura. 2001. *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*. New York: Columbia University Press.
- Eve: The Lady's Pictorial*. 1927. "Talking about Books...". Vol. 29, no. 377, 1 June: 504-05, 540.
- . 1927. "Talking about Books...". Vol. 31, no. 397, 19 October: 154-55.
- . 1928. "Talking about Books...". Vol. 33, no. 421, 4 April: 17, 19.
- . 1928. "Aristocrats of Anglicism". Vol. 33, no. 428, 23 May: 461.
- . 1928. "Au Choix: Personal and pictorial occasions". Vol. 33, no. 428, 23 May: 447.
- . 1928. "Considering the Cinerarias: How they grow and flourish". Vol. 33, no. 428, 23 May: 439.
- . 1928. "Eve at Golf". Vol. 33, no. 428, 23 May: 464, 466, 482.
- . 1928. "Eve goes Shopping". Vol. 33, no. 428, 23 May: 472.
- . 1928. "Fireplaces without a Fire". Vol. 33, no. 428, 23 May: 456-57.
- . 1928. "Getting Married: Interesting weddings and engagements". Vol. 33, no. 428, 23 May: 444.
- . 1928. "In Focus". Vol. 33, no. 428, 23 May: 428.
- . 1928. "In Society: A chronicle of the World and his wife". Vol. 33, no. 428, 23 May: 431.
- . 1928. "Literary Discoveries". Vol. 33, no. 428, 23 May: 433, 482.
- . 1928. "Millinery of the Moment". Vol. 33, no. 428, 23 May: 460.
- . 1928. "New Notes in Fashion's Spring Song". Vol. 33, no. 428, 23 May: 442.
- . 1928. "Received by Their Majesties: People who went to Court". Vol. 33, no. 428, 23 May: 448.
- . 1928. "Second Thoughts on First Nights". Vol. 33, no. 428, 23 May: 434-35.
- . 1928. "Sweet Thoughts on the Uses of Diversity". Vol. 33, no. 428, 23 May: 430.
- . 1928. "Talking about Books...". Vol. 33, no. 428, 23 May: 436-37, 478.
- . 1928. "The Absent-minded Guest". Vol. 33, no. 428, 23 May: 453.
- . 1928. "The Brave and the Fairway". Vol. 33, no. 428, 23 May: 438.
- . 1928. "The End of a Perfect Day". Vol. 33, no. 428, 23 May: 455.
- . 1928. "The Philosophy of Fashion: The life we lead, the clothes we wear". Vol. 33, no. 428, 23 May: 443, 478.
- . 1928. "The Picture Play: A Weekly Review of Current Films". Vol. 33, no. 428, 23 May: 435-36, 478.

- Forster, Laurel. 2015. *Magazine Movements: Women’s Culture, Feminisms and Media Form*. New York-London: Bloomsbury.
- Garrity, Jane. 1999. “Selling Culture to the ‘Civilized’: Bloomsbury, British *Vogue*, and the Marketing of National Identity”. *Modernism/Modernity* vol. 6, no. 2: 29-58.
- . 2000. “Virginia Woolf, Intellectual Harlotry, and 1920s British *Vogue*”. In *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, edited by Pamela L. Caughie, 185-218. New York-London: Garland Publishing.
- Goldman, Jonathan. 2011. *Modernism Is the Literature of Celebrity*. Austin: University of Texas Press.
- Hammill, Faye. 2010. “In Good Company: Modernism, Celebrity, and Sophistication in *Vanity Fair*”. In *Modernist Star Maps: Celebrity, Modernity, Culture*, edited by Aaron Jaffe and Jonathan Goldman, 123-35. Farnham: Ashgate.
- Harvey, Benjamin. 2010. “Virginia Woolf, Art Galleries and Museums”. In *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, edited by Maggie Humm, 140-59. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Huysen, Andreas. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Jaffe, Aaron. 2005. *Modernism and the Culture of Celebrity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Latham, Sean. 2013. “Affordance and Emergence: Magazine as New Media”. *What Is a Journal? Towards a Theory of Periodical Studies*. MLA Convention, Special Session 384. <https://seeeps.princeton.edu/wp-content/uploads/sites/243/2015/03/mla2013_latham.pdf> (10/2022).
- Luckhurst, Nicola. 1998. *Bloomsbury in Vogue*. London: Cecil Woolf.
- Mao, Douglas, and Rebecca L. Walkowitz. 2008. “The New Modernist Studies”. *PMLA* vol. 123, no. 3: 737-48.
- Morrisson, Mark S. 2001. *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Nicolson, Nigel, and Joanne Trautmann (eds). 1977. *A Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf*, vol. 3. London: The Hogarth Press.
- Parkins, Ilya. 2018. “‘Eve Goes Synthetic’: Modernising Feminine Beauty, Renegotiating Masculinity in *Britannia and Eve*”. In *Women’s Periodicals and Print Culture in Britain, 1918-1939: The Interwar Period*, edited by Catherine Clay, Maria DiCenzo, Barbara Green, *et al.*, 139-52. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Plock, Vike M. 2018. “‘A Journal of the Period’: Modernism and Conservative Modernity in *Eve: The Lady’s Pictorial* (1919-1929)”. In *Women’s Periodicals and Print Culture in Britain, 1918-1939: The Interwar Period*, edited by Catherine Clay, Maria DiCenzo, Barbara Green, *et al.*, 28-41. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pollentier, Caroline. 2010. “Virginia Woolf and the Middlebrow Market of the Familiar Essay”. In *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*, edited by Jeanne Dubino, 137-49. New York: Palgrave Macmillan.
- Rainey, Lawrence. 1998. *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Reynier, Christine. 2019. *Virginia Woolf’s “Good Housekeeping” Essays*. New York-London: Routledge.
- Ritchie, Rachel, Sue Hawkins, Nicola Phillips, *et al.* 2016. “Introduction”. In *Women in Magazines: Research, Representation, Production and Consumption*, edited by Rachel Ritchie, Sue Hawkins, Nicola Phillips, *et al.*, 1-22. New York-London: Routledge.
- Rosenquist, Rod. 2013. “Modernism, Celebrity and the Public Personality”. *Literature Compass* vol. 10, no. 5: 437-48.
- Scholes, Robert, and Cliff Wulfman. 2010. *Modernism in the Magazines: An Introduction*. New Haven-London: Yale University Press.
- Schröder, Leena K. 2014. “Waxing into Words: Virginia Woolf and the Funeral Effigies at Westminster Abbey”. *Virginia Woolf Miscellany* no. 85: 15-18.
- Sheehan, Elizabeth M. 2018. “Now and Forever? Fashion Magazines and the Temporality of the Interwar Period”. In *Women’s Periodicals and Print Culture in Britain, 1918-1939: The Interwar Period*, edited by Catherine Clay, Maria DiCenzo, Barbara Green, *et al.*, 124-38. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Tinkler, Penny. 2016. "Fragmentation and Inclusivity: Methods for Working with Girls' and Women's Magazines". In *Women in Magazines: Research, Representation, Production and Consumption*, edited by Rachel Ritchie, Sue Hawkins, Nicola Phillips, *et al.*, 25-39. New York-London: Routledge.
- White, Cynthia L. 1970. *Women's Magazines, 1693-1968*. London: Michael Joseph Ltd.
- Willison, Ian, Warwick Gould, and Warren Chernaik (eds). 1996. *Modernist Writers and the Marketplace*. Basingstoke-London: Macmillan.
- Wood, Alice. 2010. "Made to Measure: Virginia Woolf in *Good Housekeeping Magazine*". *Prose Studies* vol. 32, no. 1: 12-24.
- . 2020. *Modernism and Modernity in British Women's Magazines*. New York-Abingdon: Routledge.
- Woolf, Virginia. 1928. "The Waxworks at the Abbey". *Eve: The Lady's Pictorial* vol. 33, no. 428. Reprinted in *Granite and Rainbow: Essays by Virginia Woolf*, edited by Leonard Woolf, 216-18. London: The Hogarth Press, 1958.
- . 1966. "The Art of Biography". In *Virginia Woolf: Collected Essays*. vol. 4, edited by Leonard Woolf, 221-28. London: Chatto & Windus.
- . 1992 [1928]. *Orlando: A Biography*. Oxford: Oxford University Press.



L'islamofobia nella letteratura della postmigrazione in Norvegia

Edoardo Checcucci

Università degli Studi di Trento (<edoardo.checcucci@unitn.it>)

Citation: E. Checcucci (2022)
L'islamofobia nella letteratura
della postmigrazione in Norvegia. *Lea* 11: pp. 301-316. doi:
[https://dx.doi.org/10.362553/
LEA-1824-484x-13481](https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13481).

Copyright: © 2022 E. Checcucci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

In contemporary European societies, which for decades have been going through a process of redefinition as a result of migratory phenomena, Islamophobia is certainly one of the conflicts that must be discussed and tackled. The Norwegian postmigration literature, which portrays the life of the “second generation”, provides interesting insights into this problem. If on the one hand there are many cases showing that Islamophobia negatively affects the lives of young Muslims, on the other they express the desire to talk about themselves and to be recognized as full-fledged Norwegian citizens.

Keywords: Discrimination, Islamophobia, Norway, Postmigration Literature, Self-representation

1. Il concetto di islamofobia e la situazione europea

A seguito dei fenomeni migratori che negli ultimi decenni hanno interessato l'Europa pressoché nella sua interezza, è ormai possibile affermare che viviamo in una condizione definibile “postmigrante” (Schramm, Moslund e Petersen 2019), in cui non ha più senso relegare la migrazione a qualcosa di esterno alla società, giacché essa ne è già parte integrante e, inevitabilmente, la influenza e la modifica in maniera radicale. È altresì vero che il prefisso “post-” non vuole in alcun modo sottintendere un superamento delle sfide e delle problematiche legate a questa realtà complessa, in cui, invece, nuove forme di conflittualità sociale e politica sono all'ordine del giorno. La discriminazione religiosa nei confronti dei musulmani ne è un esempio lampante, giacché rappresenta uno dei conflitti più preoccupanti insiti nelle società europee contemporanee.

Nell'*European Islamophobia Report* del 2018 si evidenzia come i movimenti politici di estrema destra abbiano preso sempre più piede facendo leva, tra le altre cose, proprio su questo sentimento di odio, tanto che i musulmani costituiscono oggi

uno dei gruppi più stigmatizzati e discriminati in Europa (Bayrakli e Hafez 2019, 11). C'è da tener presente però che l'islamofobia è un fenomeno che non riguarda soltanto le comunità musulmane e che ormai ha poco senso osservarlo esclusivamente attraverso la lente della migrazione, visto che è una problematica che ha a che fare con questioni inerenti alla diversità religiosa e culturale all'interno delle società europee:

the controversial public debates on the status of Islam in European societies are typically framed as being debates on migration, although they do not actually have much to do with migration, but are in fact dealing with issues of religious and cultural diversity in contemporary societies. (Petersen, Schramm and Wiegand 2019a, 7)

Il termine islamofobia non è esente da dibattiti critici ed è stato messo in discussione soprattutto per la sua vaghezza e ambiguità. Con islamofobia si intende infatti il pregiudizio e l'avversione sia verso l'islam come religione che verso i musulmani come credenti. In questo contesto si vuole portare l'attenzione sulla discriminazione degli individui musulmani, i quali sono spesso vittima di rappresentazioni distorte che li associano alla violenza, alla sottomissione della donna, al terrorismo, a posizioni antidemocratiche (Martinsen 2020, 14). Come osserva Federico Faloppa, il termine in questione è inoltre contestato perché accusato, in qualche modo, di zittire chiunque cerchi di criticare in modo legittimo l'islam, e soprattutto le sue derive estremiste (2020, 15-16). Anche per queste ragioni sono state coniate parole alternative con cui sostituire "islamofobia", come *Anti-Muslimism*, *Muslimophobia*, *Islamoprejudice* (15), anche se, in effetti, pare che il loro utilizzo non sia altrettanto diffuso.

Nel rapporto *Muslimfiendtlige holdninger i Norge* (2018) si sceglie di evitare il termine "islamofobia" in favore dell'espressione *muslimfiendtlige holdninger*, che significa "attitudini ostili verso i musulmani". Nonostante l'inutilizzabilità del termine troppo lungo in traduzione italiana, può essere interessante osservare la definizione di *muslimfiendtlige holdninger* per la sua affinità con il significato che qui si vuole attribuire al termine "islamofobia": "Muslimfiendtlighet kan defineres som utbredte negative fordommer samt handlinger og praksiser som angriper, ekskluderer eller diskriminerer mennesker på bakgrunn av at de er eller antas å være muslimer" (Hoffmann e Moe 2017, 25).¹ Comunque, in qualsiasi modo lo si voglia chiamare, è opportuno riconoscere che esiste un sentimento d'odio diffuso specificamente indirizzato verso individui di religione musulmana, ed è proprio questa presa di coscienza che rende possibile agire e opporsi a tale pratica discriminatoria e oppressiva (Rosón Lorente 2012, 185).

La discriminazione dei musulmani in Occidente, sebbene fosse già presente, in tempi più recenti ha preso maggiormente piede in seguito a una serie di avvenimenti destabilizzanti, come gli attacchi alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001 (Burdett 2020), gli eventi legati alle caricature di Maometto pubblicate nel 2005 sullo *Jyllands-Posten*, gli attentati terroristici di matrice islamica che hanno colpito vari paesi europei negli ultimi venti anni. L'immigrazione di persone provenienti da paesi a maggioranza islamica che ha interessato l'Europa negli ultimi decenni è sicuramente un altro fenomeno che ha provocato un accrescimento del sentimento di odio antimusulmano (Ogan *et al.* 2013) che si ripercuote anche sulla "seconda generazione" dei figli, nati e cresciuti in paesi europei. La situazione è talmente grave e preoccupante che le persone musulmane in Europa non sono solo vittima di un odio ingiustificato, ma diventano

¹ Le traduzioni sono mie ove non altrimenti specificato. Trad.: L'ostilità verso i musulmani si può definire come un insieme di pregiudizi negativi diffusi e atti e pratiche che attaccano, escludono o discriminano persone per il fatto che sono o si crede che siano musulmane.

pure il bersaglio di un terrorismo islamofobo portato avanti da organizzazioni di estrema destra, pronte a compiere atti violenti che spesso i media tendono a riportare come episodi isolati, senza ricondurli alla problematica più ampia dell'islamofobia (Bayrakli e Hafez 2019, 5-6).

2. La situazione in Norvegia

La Norvegia è un paese che storicamente non ha avuto molti contatti con l'islam, almeno fino al primo grande flusso di immigrazione che, dalla fine degli anni Sessanta, ha portato all'interno dei confini nazionali persone in cerca di lavori non specializzati provenienti soprattutto da paesi extraeuropei, primo tra tutti il Pakistan. Nel 1975 il governo impone un blocco e da questo momento in poi coloro che immigrano sono principalmente individui spinti dalla volontà di ricongiungersi alla famiglia e richiedenti asilo (Aarbakke 2019). Non potendo considerare automaticamente musulmani tutti coloro che sono giunti in Norvegia da paesi a maggioranza musulmana e non potendo neppure escludere la conversione all'islam di individui di etnia norvegese, è difficile stabilire di preciso quale sia la percentuale della popolazione che aderisce a questa fede, sebbene una stima approssimativa dello Statistisk Sentralbyrå (Istituto Nazionale di Statistica in Norvegia) indichi che potrebbe corrispondere a circa il 4% – gruppo formato in primo luogo da persone provenienti da Pakistan, Somalia, Iraq, Afghanistan e Turchia –, cosicché l'islam rappresenterebbe la seconda religione più praticata nel paese dopo il cristianesimo (Østby e Delgard 2017).

Il rapporto *Holdninger til jøder og muslimer i Norge 2017* (Atteggiamenti verso gli ebrei e i musulmani in Norvegia 2017; Hoffmann e Vibeke 2017) rende noto che in Norvegia l'islamofobia è un problema abbastanza diffuso e percepito addirittura come in aumento da parte degli informanti (in misura maggiore da parte degli informanti musulmani).² Come ricorda Cora Alexa Døving (2020b), l'indagine del 2017 aveva svelato che il 34% della popolazione norvegese nutre pregiudizi nei confronti dei musulmani e il 28% mostra ostilità nei loro confronti, percentuali elevate che segnalano la propagazione nella popolazione comune di posizioni precedentemente appartenenti alle frange della destra populista ed estrema. Infatti, come osserva l'antropologo sociale norvegese Sindre Bangstad (2014, 29), l'islamofobia è un problema che interessa anche l'ambito della politica in Norvegia visto che, più di una volta, alcuni rappresentanti del partito populista di destra *Fremskrittspartiet* (Partito del progresso) hanno dimostrato pubblicamente la loro ostilità nei confronti dei musulmani (Mauno 2011 e Blindheim 2014).

La diffusione di atteggiamenti ostili verso i musulmani in un paese come la Norvegia, che sanziona duramente il razzismo, secondo Døving (2020b, 271-72) è da ricondurre a una retorica che maschera l'odio ingiustificato di fondo, per esempio facendo passare come obiettivo principale quello di combattere per una società libera minacciata dai musulmani che, a detta dei detrattori, non possiedono valori liberali. Probabilmente non viene riconosciuta la gravità di certe affermazioni da parte di una fetta della popolazione comune, perciò riconoscere l'islamofobia come una varietà di razzismo – inteso come “razzismo culturale” (Fanon 1967) o “neo-razzismo” (Balibar 1991), due concetti che si applicano a forme di pregiudizio e discriminazione sulla base di differenze culturali e religiose – potrebbe servire a rendere più consapevoli quelle persone che rigettano atteggiamenti razzisti ma che, allo stesso tempo, non si fanno troppi problemi a esternare pensieri islamofobi.

² In Norvegia il termine islamofobia ha un'accezione più specifica e rimanda a un'ideologia di estrema destra o al cospirazionismo e alla paura di un'invasione musulmana dell'Occidente (Døving 2020b).

Nel dibattito pubblico norvegese, generalmente, la problematica di un possibile aumento della discriminazione dei musulmani otteneva risonanza in seguito a grandi eventi, come l'attentato alle Torri Gemelle, ed era una tematica cara soprattutto alla sinistra. La situazione è però cambiata dopo gli attacchi terroristici di stampo neonazista del 22 luglio 2011, compiuti da Anders Behring Breivik, il quale, mosso da un'ideologia anti-multiculturalista, anti-marxista e anti-islamista ("Profile: Anders Behring Breivik" 2012), ha provocato la morte di settantasette persone piazzando una bomba nel quartiere governativo di Oslo e sparando a un raduno di giovani laburisti sull'isola di Utøya. Stabilite la gravità del movente e l'urgenza di contrastare azioni affini a quella di Breivik, da questo momento in poi il dibattito si libera – seppur non del tutto – della polarizzazione politica tra destra e sinistra e l'islamofobia viene riconosciuta come un problema serio che affligge la società norvegese (Døving 2020a).

3. Strategie per contrastare l'islamofobia in Norvegia

L'odio antimusulmano è una questione che non tocca da vicino soltanto la variegata comunità musulmana, bensì uno spettro più ampio della popolazione. Approfondendo il concetto di società postmigrante in Germania, Riem Spielhaus osserva che l'ossessione per la migrazione colpisce:

nicht allein die Eingewanderten und ihre Nachkommen, nicht nur die als anders und nicht zur deutschen Gesellschaft zugehörig Markierten, sondern auch deren Freundinnen, Partner, Kolleginnen und Nachbarn. Sie betrifft und konditioniert also längst nicht allein die (potentiell) Ausgegrenzten, sondern sehr viel größere Teile der Gesellschaft. (2014, 97)

Una simile considerazione può essere applicata anche alla società norvegese, in questo caso con particolare riferimento agli episodi islamofobi, che, proprio a causa dell'interazione quotidiana tra persone con background differenti e della conseguente creazione di reti e alleanze transculturali (Petersen, Schramm e Wiegand 2019b, 21), colpiscono una cerchia di persone appartenenti non esclusivamente alla minoranza musulmana. Appurato che l'avversione e il pregiudizio su base culturale e religiosa sono da contrastare a prescindere, questo aiuta a capire i complessi legami che caratterizzano le società europee contemporanee, e come ogni forma di discriminazione si riverberi su fasce più ampie della popolazione che, all'apparenza, potrebbero non sembrare coinvolte.

A livello statale, in Norvegia si ha la consapevolezza che l'islamofobia vada combattuta per poter costruire una società fondata su valori quali democrazia, uguaglianza e partecipazione. Nel 2017, in seguito agli ennesimi atti di violenza contro musulmani, Zamran Ahmad Butt (2017), coordinatore della sezione giovanile dello Islamic Cultural Centre, aveva fatto presente che in Norvegia – paese spesso all'avanguardia nel promuovere e diffondere in Europa l'inclusione sociale – c'era urgenza che il governo mettesse in atto un piano d'azione specificamente indirizzato a contrastare l'islamofobia, intervento pubblico che aveva scatenato subito la risposta di Vebjørn Selbekk (2017), caporedattore del giornale cristiano *Dagen* (Il Giorno) ed ex candidato del partito fondamentalista cristiano di destra *Samlingspartiet Ny Fremtid* (Partito di Coalizione Nazionale Nuovo Futuro), il quale aveva posto l'accento della sua critica sulla problematicità del termine "islamofobia" (non utilizzato in Norvegia), trascurando l'attualità e l'urgenza effettive del problema. Il 10 agosto 2019, giorno in cui un terrorista irrompe nella moschea Al-Noor Islamic Centre di Bærum, poco lontano da Oslo, sparando sulla folla – per fortuna senza colpire nessuno –, in qualche maniera rappresenta il punto di svolta che convince il governo a redigere il documento *Handlingsplan mot diskriminering av og hat mot muslimer*

2020-2023 (Programma contro la discriminazione e l'odio verso i musulmani 2020-2023), con cui, in modo più mirato e circoscritto, si prefigge di prevenire e arginare il razzismo e la discriminazione verso i musulmani (Knoph Vignæs e Asvall 2019).

Decisivi per la lotta contro l'islamofobia sono anche gli interventi sempre più frequenti nel dibattito pubblico norvegese di persone musulmane, capaci di offrire punti di vista differenti utili a decostruire l'immagine stereotipata e distorta che associa i musulmani a tutta una serie di caratteristiche negative e che non tiene conto dell'enorme varietà che contraddistingue la comunità musulmana e dei diversi modi in cui i singoli individui scelgono di combinare l'identità religiosa con l'identità norvegese. In questo senso, anche la letteratura svolge un ruolo fondamentale nel porre l'accento sui conflitti che interessano la società. Per quanto riguarda l'islamofobia, è un tema trattato in più opere di recente pubblicazione che, di norma, appartengono alla cosiddetta "letteratura della postmigrazione", quella letteratura cioè che "depict[s] the postmigration generation's experience through its main character(s), regardless of the writer's background" (Jagne-Soreau 2021, 164), dove per generazione postmigrante si intende coloro che "ikke selv har migreret, men har en såkaldt migrationsbaggrund" (Petersen e Schramm 2016, 183).³ Sono opere che mettono in scena la vita di individui (perlopiù adolescenti) appartenenti alla "seconda generazione", spesso provenienti da famiglie immigrate da paesi a maggioranza musulmana, ragion per cui una delle tematiche che vengono affrontate di frequente è cosa significhi essere al contempo norvegesi e musulmani, con tutte le difficoltà che questo può comportare.

4. In Norvegia "puoi essere tutto, fuorché musulmano"

Tra le opere della postmigrazione in Norvegia che trattano (anche) dell'odio antimusulmano, va ricordato il romanzo *Hør her'a!* (Stammi a sentire!), scritto dal debuttante norvegese-pakistano Gulraiz Sharif nel 2020, la cui storia ruota attorno alla vita di Mahmoud, adolescente nato a Oslo da genitori pakistani. Mahmoud è anche colui che parla in prima persona, raccontando le sue esperienze di tutti i giorni con grande umorismo e ironia. Così come per i suoi genitori, la fede islamica costituisce per il protagonista un elemento importante in cui riconoscersi, e dall'inizio alla fine del romanzo ciò non è mai rappresentato come qualcosa di inconciliabile con la propria identità norvegese, o meglio norvegese-pakistana. Più di una volta, però, si accenna al fatto che i musulmani vengano percepiti in modo distorto e come un insieme monolitico da parte di una fetta considerevole della popolazione norvegese, e che spesso siano vittima di odio e discriminazione ingiustificati. Tali sentimenti scaturiscono talvolta da una paura infondata che si basa su teorie cospirazioniste atte a rappresentare i musulmani come conquistatori dell'Occidente, fautori di un piano segreto di *snikislamisering* (islamizzazione strisciante; simile al termine inglese *Creeping Sharia*) a seguito del quale dar vita all' "Eurabia", cioè a un'Europa profondamente islamizzata (Birkvad *et al.* 2018, 9-19).

L'islamofobia diffusa è un elemento che in effetti influenza negativamente la quotidianità di Mahmoud, come si capisce dalla paura che prova nel frequentare la moschea del suo quartiere:

Moskeen i området vårt er et lite lager som de har gjort om til bønnerom. I det siste jeg har blitt redd, for du vet aldri med skada hvite ungdommer som sitter og hater foran dataskjermen og tror at vi muslimer og utlendinger skal ta over landet deres. Nå jeg er redd for at de gærninger skal komme til

³ Trad.: non hanno un'esperienza diretta di migrazione, ma un cosiddetto background migratorio.

moskeene våre, man vet aldri. Men vi har vakt noen ganger utafør moskérommet når det er fredagsbønn, da. Det er bra, så er man litt sikrere, i hvert fall. Man vil jo ikke få kort liv når man egentlig ber om et langt liv, brur. Eller hva? (Sharif 2020, 50)⁴

È da notare l'inadeguatezza del luogo di preghiera che è concesso agli abitanti del quartiere di Mahmoud, i quali si ritrovano a professare la loro fede in una stanza ricavata da un vecchio magazzino, condizione che si ripresenta pure nel romanzo *Tante Ulrikkes vei* (Via Tante Ulrikke) di Zeshan Shakar (2017, 203), in cui uno dei due protagonisti, Jamal, sottolinea che preferisce andare alla moschea di Grønland piuttosto che a quella di Stovner (quartiere in cui vive), poiché quest'ultima cade a pezzi e non danno il permesso di costruirne una come si deve, nonostante sia un luogo in cui vivono molti musulmani. I "leoni da tastiera", che non si fanno scrupoli a incitare all'odio verso i musulmani, rappresentano un problema reale e documentato (Birkvad *et al.* 2018), e la paura del protagonista appare più che comprensibile se si considera l'attentato alla moschea Al-Noor Islamic Centre di Bærum avvenuto realmente nel 2019. Come succede spesso, l'autore chiude questa considerazione seria smorzando la tensione con una frase che fa sorridere il lettore.

Una delle scene più divertenti del libro è quando Mahmoud racconta un aneddoto riguardante una sua vicina di casa, il cui figlioletto si chiama Jihad, cioè "guerra santa". Un giorno, avendolo perso di vista, la donna si mette a urlare ripetutamente il suo nome per tutto il centro commerciale, suscitando grande scompiglio e panico tra i presenti, compresi Mahmoud e suo padre, il quale afferma: "Jeg kom ikke til Norge for å dø i terroristangrep, vi har nok terroristangrep på markedene i Pakistan mens man kjøper appelsiner" (Sharif 2020, 22),⁵ come a voler rimarcare l'insensatezza nell'associare i musulmani al terrorismo, essendo anche loro vittime di simili azioni violente alla stregua di tutti gli altri. Anche in *Tante Ulrikkes vei* si assiste al ribaltamento di questo stereotipo, quando Jamal, ironicamente, commenta l'avvicinamento da parte dei suoi amici alla moschea e alla preghiera:

Shit ass.

Tenk om plutselig dem får skjegg og sånn og blir helt jihadi og sånn, og plutselig dem lager bombe som sprenger på Oslo.

Ha ha.

Jeg koder med deg, mann. Slapp av. Det er bare poteter som tror folka sprenger bombe fordi dem går på moskeen på jummah. (Shakar 2017, 223)⁶

Tornando a *Hør her'at*, la frase che forse colpisce di più è pensata da Mahmoud durante una conversazione finale con suo zio, venuto in visita a Oslo dal Pakistan durante l'estate. Non la pronuncia a voce alta per non deludere lo zio, che fino a quel momento si era fatto un'idea idilliaca della Norvegia e dei suoi abitanti:

⁴ Trad.: La moschea nella nostra zona è un piccolo magazzino adibito a stanza di preghiera. Nell'ultimo periodo mi è salita la paura, non si sa mai con quei giovani bianchi malati che sputano odio davanti a uno schermo pensando che noi musulmani e immigrati conquisteremo il loro paese. Ora ho il terrore che quei pazzi vengano nelle nostre moschee, vallo a sapere. Be', a volte abbiamo una guardia fuori dalla stanza per la preghiera del venerdì. È una buona cosa, almeno così si può stare un po' più tranquilli. Bro, mica vuoi una vita breve quando in realtà preghi per allungarla. Dico bene?

⁵ Trad.: Non sono venuto in Norvegia per morire in un attentato terroristico, ne abbiamo già abbastanza nei mercati in Pakistan mentre compri le arance.

⁶ Trad.: Oh merda. / Pensa se a un certo punto questi si fanno crescere la barba e diventano jihadisti convinti o roba così, e poi all'improvviso si mettono a piazzare bombe a Oslo. / Ahah. / Scherzo eh. Tranquillo. Solo le patate credono che la gente faccia esplodere bombe perché va in moschea per la jummah. Con *poteter*, tradotto come "patate", si intendono i norvegesi bianchi.

– Jeg har sett en ting i Norge og Oslo som har imponert meg, og det er at du kan være hvem du vill! Jeg nikker og bekrefter med huet, brur! Også tenker jeg inni meg man kan være alt, bortsett fra muslim, kanskje, da man er ikke så populær! (Sharif 2020, 156)⁷

La Norvegia vissuta dallo zio come turista non corrisponde alla percezione di coloro che, come Mahmoud, vi abitano da sempre e assistono al progressivo aumento di posizioni antimusulmane (Birkvad *et al.* 2018, 11-12), sostenute in primo luogo dalle frange politiche di estrema destra. Una sensazione simile contraddistingue l'altro protagonista di *Tante Ulrikkes vei*, Mo, il quale, in quanto persona musulmana e di colore, si preoccupa per il proprio futuro quando realizza che il primo ministro del partito laburista non verrà rieletto e che il prossimo governo sarà formato da una coalizione di destra, sulla scia di una diffidenza generale in aumento nei confronti di chi è etichettato come “diverso”, primi tra tutti i musulmani.

Nella parte finale di *Hør her'a!* l'attenzione si concentra sul fratellino di Mahmoud, Ali, il quale scopre di non riconoscersi nel genere assegnatogli alla nascita. La disforia di genere di Ali è una questione delicata e Mahmoud, con cui Ali si è confidato, teme che i genitori, specie il padre, possano reagire in malo modo e non accettare la nuova condizione del figlio minore. Riflettendo su ciò che gli ha raccontato il fratellino, Mahmoud pensa che Ali sia fortunato a vivere in Norvegia, poiché in Pakistan avrebbe avuto seri problemi, e addirittura si spinge ad affermare che sarebbe stato molto meglio per lui avere dei genitori etnicamente norvegesi, a detta sua generalmente più aperti e comprensivi, forse però con qualche eccezione: “De hadde gått ned på knærne og akseptert han i hjel, for det er nordmenna flinke til. De aksepterer alt, men de sliter med å akseptere jenter som går med hijab av fri vilje, da” (Sharif 2020, 92).⁸ In effetti, tra i preconcetti più consolidati figurano la sottomissione della donna musulmana, subordinata alla figura maschile, e la percezione del velo come imposizione e simbolo stesso di oppressione. Inoltre, le donne musulmane che portano l'hijab sono spesso vittima di aggressioni e crimini d'odio proprio perché la loro appartenenza religiosa risulta facilmente riconoscibile (Birkvad *et al.* 2018, 14).

In *Hør her'a!* si assiste al ribaltamento di entrambi gli stereotipi in quanto, da un lato, la madre è presentata come una donna forte, tutt'altro che sottomessa, consapevole dei suoi diritti e capace di tener testa e di far cambiare idea al marito circa il suo rifiuto iniziale del figlio Ali: “jeg tror den derre 8. mars kicker inn, as, kvinnekamp og hele pakka!” (Sharif 2020, 139).⁹ Dall'altro lato, con un commento ironico rivolto al fratellino (rinominato Alia), Mahmoud svela l'inconsistenza della credenza diffusa che vede l'hijab come una mera costrizione per la donna musulmana: “– Er du sikker du vil bli jente hele livet, Alia? [...] – For du vet at nå vil skal tvinge deg til å gå med hijab, du vet? Sånn barnehijab! [...] Jeg rufser henne i håret og sier jeg bare fleiper” (167).¹⁰ Ciò non significa che non esistano casi in cui la donna è vittima di un controllo sociale negativo imposto dalla figura maschile – o, talvolta, da entrambi i genitori se si tratta di una bambina o di una adolescente –, per cui può trovarsi costretta, per esempio, a indossare l'hijab contro la sua volontà. È altresì importante considerare e mettere in risalto tutte le altre situazioni in cui la donna sceglie liberamente se e come professare la propria fede nell'islam e, anche, se portare il velo o meno.

⁷ Trad.: – In Norvegia e a Oslo ho visto qualcosa che mi ha impressionato, cioè che puoi essere chi vuoi! Confermo annuendo con la testa, bro! Anch'io dentro di me penso che puoi essere tutto, fuorché musulmano, forse, in quel caso non sei molto popolare!

⁸ Trad.: Si sarebbero inginocchiati e lo avrebbero accolto di brutto, perché in quello sono bravi i norvegesi. Be', accettano tutto, ma fanno fatica con le ragazze che portano l'hijab di loro spontanea volontà.

⁹ Trad.: ecco che entra in modalità 8 marzo, lotta femminista e tutto il resto!

¹⁰ Trad.: – Sei sicura di voler diventare una ragazza per sempre, Alia? [...] – Lo sai che ora ti costringeremo a indossare l'hijab, vero? Uno di quelli per bambine! [...] Le arruffo i capelli e le dico che sto solo scherzando.

I preconcetti sulla donna musulmana sono uno dei temi centrali anche nella raccolta di poesie autobiografiche, uscita nel 2017, dal titolo *Kvinner som hater menn* (Donne che odiano gli uomini), in cui la norvegese-somala Sumaya Jirde Ali prende spunto da esperienze della vita reale per trattare in modo poetico argomenti quali uguaglianza, appartenenza, amore, razzismo, religiosità. Inoltre, uno degli intenti primari dell'opera, come dichiara la stessa autrice, è dipingere un ritratto più sfaccettato delle numerosissime giovani musulmane che vivono oggi in Norvegia.¹¹ In una poesia intitolata proprio “*Muslimske kvinner er undertrykte*” (Le donne musulmane sono sottomesse), dove corsivo e virgolette stanno a indicare che è una frase riportata dall'autrice e appartenente ad altre persone, si evidenzia come la donna musulmana sia costantemente vittima di pregiudizi che tendono a dipingerla come una persona svantaggiata, in difficoltà: “Jeg reduseres alltid / til en som er i nød” (Ali 2017, 22, vv. 11-12).¹² Nelle strofe centrali questo preconcetto è neutralizzato tramite la presentazione di figure di donne forti, come la madre, la zia e l'autrice stessa. Il titolo dell'intera raccolta – interpretabile in due modi diversi a seconda che lo si legga nella sua interezza o che ci si fermi alle sole scritte in bianco, cioè *Kvinner som hater* (Donne che odiano; la parola *menn*, che significa uomini, è l'unica scritta in nero sulla copertina del libro) –, specie nella sua versione corta, sostiene anch'esso una rappresentazione non stereotipata delle donne musulmane, presentate come anticonformiste, capaci di opporsi e di spianarsi da sole la via (Drønen 2017).

In un'altra poesia è espressa l'incredulità di essere percepita come sottomessa solo perché musulmana:

for jeg skjønner ikke
 hvordan mine svarte abaya
 eller hijaben
 eller Allah som jeg kneler for
 på bønneteppe
 kan undertrykke meg (Ali 2017, 14, vv. 17-22)¹³

e l'impossibilità di essere accettata dalla società norvegese per ciò che è, senza dover rinnegare elementi fondamentali del proprio io:

når jeg pisser på alt
 som gjør meg
 til Sumaya
 Først da er jeg god nok. (15, vv. 15-18)¹⁴

Nel 2016, a seguito della pubblicazione di un articolo sul quotidiano *Aftenposten* in cui Nancy Herz (2016) denunciava sia il controllo sociale negativo imposto dalle famiglie musulmane sia i pregiudizi degli occidentali nei confronti di coloro che hanno un background di minoranza, nasce in Norvegia un movimento chiamato *skamløse jenter* (ragazze svergognate), composto principalmente da tre ragazze con background musulmano: Nancy Herz, Amina Bile e Sofia Nesrine Srour. Questo gruppo di giovani donne transmigranti – così chiamate

¹¹ Vedi <<https://www.frekkforlag.no/bok/kvinnersomhatermenn>> (10/2022).

¹² Trad.: Vengo sempre ridotta / a una che è in difficoltà.

¹³ Trad.: perché non capisco / come i miei abaya / o l'hijab / o Allah davanti a cui mi inginocchio / sul tappeto da preghiera / possano opprimermi.

¹⁴ Trad.: quando piscio su tutto / ciò che mi / rende Sumaya / Solo allora sono adeguata.

da Siri Nergaard (2021, 152-57) – sono anche le autrici di un libro, pubblicato nel 2017, intitolato *Skamløs* (Senza vergogna), opera che si presenta sotto forma di mosaico composto di storie raccontate da varie ragazze anonime insieme a commenti delle autrici sugli argomenti affrontati di volta in volta, tra cui la questione del velo islamico. Uno spazio è dedicato a una ragazza anonima, la quale racconta un episodio di violenza fisica in cui un compagno di scuola più grande di lei ha cercato di strapparle il velo dalla testa. Proprio per evitare aggressioni simili a questa, i genitori talvolta sconsigliano alle proprie figlie di indossare l'hijab. È il caso della ragazza protagonista di questo racconto, la quale più volte ha dovuto discutere della sua scelta con i genitori preoccupati, ma anche di una delle autrici del volume, Nancy, scoraggiata dai suoi dall'indossare il velo per paura che subisse discriminazioni e minacce (Bile, Srouf e Herz 2017, 37-40). Impiegando le parole delle *skamløse jenter*, ciò che è certo è che le donne musulmane dovrebbero sentirsi libere di scegliere in modo autonomo ciò che è meglio per loro: “Viktigst av alt er valgfriheten. Ingen skal presses eller tvinges til å bruke hijab, eller til å ta den av. All støtte til alle hijabis, eks-hijabis og ikke-hijabis der ute!” (55).¹⁵

5. I norvegesi musulmani si raccontano

La Norvegia, e potremmo anche estendere il discorso all'Europa intera, è ormai da decenni la casa di una nuova generazione di giovani musulmani nati e cresciuti lì, che hanno il diritto di essere riconosciuti non più come ospiti, come anche Sumaya Jirde Ali ci ricorda in un verso di una sua poesia: “Jeg nekter / å være / gjest i eget land” (2017, 118, vv. 23-25),¹⁶ ma come cittadini nel pieno senso del termine, alla pari di tutti gli altri, rifiutando, come afferma Fiorella Giacalone, “la condizione di cittadini di serie b” (2011, 142). Tariq Ramadan, teologo e accademico svizzero conosciuto per le sue riflessioni che indagano quale integrazione sia auspicabile per i musulmani in Occidente, afferma che “*normalizing our presence without trivializing it* means insisting, for Muslims, not on sustaining a sense of Otherness but rather on an awareness of their belonging and commitment to society in general” (2004, 168), evidenziando dunque – in linea con gli studi che approfondiscono il concetto di società postmigrante, per cui si propone un superamento della dicotomia tra “noi” e “loro” – il ruolo attivo esercitato dalle persone musulmane in quanto parte integrate e attiva della società. Ramadan (226) insiste inoltre sul fatto che il dialogo tra cittadini musulmani e no in Occidente sia uno strumento importante per ottenere una convivenza pacifica all'interno della società, il cui carattere complesso, però, si manifesta anche sotto forma di pregiudizi, razzismo e islamofobia, elementi che rendono più complicato il raggiungimento di uno scambio equo e di una conciliazione.

Negli ultimi anni, numerose voci appartenenti alla “seconda generazione” hanno contribuito a raccontare cosa significhi essere allo stesso tempo norvegesi e musulmani tramite rappresentazioni più sfaccettate e libere da stereotipi, che tengano conto delle differenze che inevitabilmente esistono tra più persone. La letteratura è un esempio di come storie narrate da un punto di vista interno, cioè da parte di chi è vittima di discriminazioni, possano combattere, e magari anche cambiare, la percezione erronea che un gruppo di individui ha di un altro

¹⁵ Trad.: Ciò che conta di più è la libertà di scelta. Nessuna deve essere pressata o costretta a indossare l'hijab o a toglierselo. Tutto il sostegno a ogni hijabi, ex-hijabi e non-hijabi là fuori!

Il termine “hijabi” in traduzione è preso in prestito dall'inglese per tradurre il norvegese *hijabis*, cioè donna musulmana che indossa il velo. Vedi: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hijabi>> (10/2022).

¹⁶ Trad.: Rifiuto / di essere / un'ospite nel mio paese.

gruppo di individui considerati come “diversi” e “altro da noi”, smascherando l’infondatezza di pregiudizi e sentimenti d’odio rivolti, per esempio, verso omosessuali, transessuali, stranieri, persone di colore, musulmani.

Per quanto riguarda la diffidenza e l’odio verso i musulmani, spesso visti come una minaccia e considerati agli antipodi della cultura occidentale a causa di una conoscenza scarsa e superficiale, è interessante osservare come la letteratura norvegese contemporanea proponga immaginari alternativi atti a sfatare tali pregiudizi. Ciò che risalta maggiormente alla lettura di opere o alla visione di serie tv che hanno come protagonisti adolescenti della “seconda generazione”, è che oggi esiste una miriade di modi di essere un musulmano o una musulmana in Norvegia.

Il fatto di vivere e professare la propria fede islamica in modi diversi e personali è un elemento riscontrabile in più opere sia di fiction che di non fiction. Fa parte di queste ultime l’antologia del 2017 curata da Aon Raza Naqvi e intitolata *Third Culture Kids. Å vokse opp mellom kulturer* (Third Culture Kids. Crescere tra culture), in cui diverse persone con un background migratorio raccontano le proprie esperienze di vita con l’obiettivo di presentare un quadro quanto più completo possibile della multiculturalità in Norvegia. Tra i partecipanti vale la pena di menzionare una donna che ha scelto di rimanere anonima usando lo pseudonimo “Aisha”, la quale, tramite il proprio vissuto, dimostra che, al contrario di quanto si possa pensare, è possibile coniugare l’appartenenza all’islam con l’omosessualità senza dover rinunciare all’una o all’altra cosa. Fondamentali sono due sue osservazioni per quanto riguarda, da un lato, i diversi modi esistenti di interpretare la religione musulmana: “Jeg innså at religionen blir tolket. En imam tolker den på en måte, en annen på en annen måte. Jeg må finne det i religionen som er bra for meg” (Naqvi 2017, 60)¹⁷ e, dall’altro lato, la necessità di trovare un proprio modo di vivere e convivere con la propria religiosità: “Det finnes ingen enkel løsning for alle i denne verden. Og hvis noen forteller deg det, så lyver de. Alle har sin måte” (63).¹⁸

Nel romanzo di Zeshan Shakar precedentemente citato, *Tante Ulrikkes vei*, Jamal sottolinea in più occasioni l’importanza di professare in modo libero e personale la propria fede nella religione islamica. Non conosce a memoria le preghiere da recitare e non vuole rinunciare a fumare marijuana, vizio che gli costa non poche discussioni con i suoi amici, che a un certo punto decidono di evitare comportamenti *haram* e di condurre una vita seria e rispettosa delle norme religiose. Jamal è convinto però che Allah non badi a sciocchezze del genere e che un bravo musulmano si riconosca da tutt’altre cose, come, ad esempio, essere una brava persona che aiuta chi è in difficoltà. A un certo punto esce con una ragazza che gli piace di nome Sarah, a cui domanda se sia musulmana:

Jeg spurte hun om hun er muslim liksom, jeg lurte på det, fordi faren til hun er det [...] men hun virka litt sånn liksom, som nå er det hun som ikke vil sankke mere, så da jeg sier: ‘Samma, det går bra. Du veit jeg ikke kjører mullastilen heller’. Hun tenker og sånn, så hun sier: ‘Alle må få kjøre sin egen stil ass’. (77)¹⁹

Quest’ultima osservazione di Sarah ricorda molto l’approccio alla religione adottato da “Aisha” e riflette la tendenza dei giovani musulmani europei ad avvicinarsi alla fede islamica in maniera più individualista e meno comunitaria rispetto alla generazione dei genitori immigrati

¹⁷ Trad.: Ho capito che la religione è frutto di interpretazione. Un imam interpreta in un modo, altri in un altro. Devo trovare l’approccio alla religione più giusto per me.

¹⁸ Trad.: Non esistono soluzioni semplici per tutti. E se qualcuno dice il contrario, mente. Ognuno ha il suo modo.

¹⁹ Trad.: Le ho chiesto se fosse musulmana, mi è venuto in mente perché suo padre lo è [...] ma ha reagito un po’ tipo come se ora fosse lei a non aver più voglia di parlare, così le dico: “Vabbè, non importa. Anch’io, lo sai, non è che sia proprio un mullah”. Riflette un attimo, poi mi fa: ‘Ognuno dev’essere libero di scegliere il proprio stile!’ ”.

in età adulta (Giacalone 2011, 179). Con quella semplice frase, Sarah pare anche voler porre l'accento sul fatto che, forse, non importa specificare ogni volta in che modo un individuo viva il proprio rapporto con l'islam, come a voler scongiurare qualsiasi tipo di associazione alla radicalizzazione e al terrorismo di fronte all'interlocutore, questione ripresa pure da Sumaya Jirde Ali in alcuni suoi versi, seppur in modo differente, poiché qui la poetessa critica la frequente indagine indelicata compiuta della persona occidentale media nei confronti di un musulmano, al quale capita che vengano poste delle domande che sarebbe impensabile rivolgere, per esempio, a un cristiano:

Er du konservativ muslim?
 Moderat muslim?
 Sekulær muslim?
 Aldri muslim alene.
 Vis oss hvor ekstrem du er.
 Terroristen er målestokken. (2017, 13, vv. 4-9)²⁰

Con *Hør her'a!*, Gulraiz Sharif riesce a dipingere un ritratto privo di stereotipi di una famiglia musulmana che vive nella Norvegia contemporanea. Uno dei messaggi più importanti che veicola il romanzo è quello di abbracciare un islam che metta l'amore e l'inclusione della diversità al primo posto, e in questo senso sono fondamentali le figure sia di Mahmoud che di sua madre, in quanto Mahmoud cerca di rassicurare il fratellino Ali, turbato a causa della disforia di genere, dicendogli che Dio ama tutte le persone, e, similmente, la madre lotta per far accettare Ali dal marito, affermando che discriminare i transessuali è un crimine per l'islam dato che anche loro sono creature di Dio alla pari di tutti gli altri.

Un'altra questione interessante sollevata da Gulraiz Sharif all'interno dell'opera è il rapporto tra il cittadino di fede musulmana, la legge norvegese e la *sharia*, spesso definita approssimativamente come "legge islamica". *Sharia* significa, in realtà, "via da seguire", "retta via", ed è un termine che sta a indicare i principi, riguardanti sia il rapporto tra gli uomini e Dio che l'interazione sociale tra gli uomini, che una persona deve seguire per essere un buon musulmano (Misculin 2021). Le fonti primarie da cui deriva la *sharia* sono il Corano e la Sunna, ma è importante sottolineare che non esiste un insieme di leggi scritte che i musulmani devono seguire. Entrano così in gioco i giuristi, i quali interpretano i testi sacri ricavandone delle leggi scritte, che quindi hanno un ampio margine di variabilità dovuto alle diverse scuole di pensiero e al contesto storico in cui vengono varate (Sandberg *et al.* 2018, 166). Una delle divergenze riguardanti la *sharia* che interessa diverse scuole di pensiero sono i reati *hudud*, che prevedono pene brutali, tuttavia va tenuto presente che interpretare le norme religiose alla lettera è una prerogativa delle frange più estreme e fanatiche dell'islam, così come di qualsiasi altra religione. Il capitolo "Islam og politikk" (Islam e politica; 160-88), contenuto nel più ampio studio sui giovani musulmani norvegesi intitolato *Unge muslimske stemmer. Om tro og ekstremisme* (Giovani voci musulmane. Fede ed estremismo), è essenziale per capire in che modo gli adolescenti musulmani residenti in Norvegia interpretino la propria religiosità. Per quanto riguarda la *sharia*, la maggior parte degli informanti distrugge il mito della cosiddetta *Creeping Sharia* poiché ritiene che essa sia frutto dell'interpretazione personale, rifiutandone le derive più estremiste (come le pene *hudud*) e subordinandola alla legislazione norvegese.

²⁰ Trad.: Sei una musulmana conservatrice? / Musulmana moderata? / Musulmana laica? / Mai musulmana e basta. / Facci vedere quanto sei estrema. / Il terrorismo è il metro di misura.

Una concezione simile si riscontra nel romanzo *Hør her'a!* e caratterizza l'intera famiglia di Mahmoud. Soprattutto il padre, dopo essersi ricreduto sul figlio Ali che aveva inizialmente rifiutato dopo aver scoperto la sua disforia di genere, si dimostra particolarmente attento a non infrangere la legge norvegese:

Jeg forteller han at fra nå lillebror har den norske loven på sin side, sånn lov som ikke gir noen lov til å diskriminere han. [...] Jeg sier for å skremme han: – Og pappa, du kom ikke til Norge ... for å bryte norsk lov.

Da han plutselig blir fokusert, han tisjaren der! (Sharif 2020, 151-52)²¹

Ovviamente non è la paura di infrangere la legge che lo porta a riconciliarsi con il figlioletto, che in fin dei conti non aveva mai smesso di amare, tuttavia la frase pronunciata da Mahmoud pare avere un effetto più che persuasivo, nonché ironico, se si considera che nel corso della storia il padre utilizza spessissimo la formula “jeg kom ikke til Norge for å...”²² per prendere le distanze da comportamenti e azioni che non gli vanno a genio, formula che qui gli si ritorce contro grazie all'ingegno del figlio maggiore. Si potrebbe concludere osservando che la visione del padre è molto simile a quella dell'informante di nome Rojan, uno dei collaboratori al progetto *Unge muslimske stemmer. Om tro og ekstremisme*, secondo cui “sharia i et vestlig land er å følge vestlige lover og regler” (Sandberg *et al.* 2018, 164),²³ interpretazione liberale che dimostra la volontà di conciliare la propria religiosità con la società in cui si vive.

Conclusioni

La letteratura scandinava contemporanea non si limita a raccontare storie di giovani musulmani che vivono la propria religiosità come qualcosa di interiore e personale, non in contrapposizione al contesto sociale che li circonda, bensì mette in scena anche la vita di persone che attraversano un processo di radicalizzazione o che, comunque, rischiano di assumere una visione negativa e distorta del mondo. Il caso più lampante, che permette inoltre di inserire la questione in un'ottica transnazionale, è l'opera svedese *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar* (Annegheranno nelle lacrime delle loro madri), pubblicata nel 2017 da Johannes Anyuru, un romanzo distopico che dipinge una Göteborg dominata dall'odio verso i musulmani, costretti a vivere in veri e propri ghetti a seguito di un attentato terroristico di matrice islamica che ha avuto come conseguenza la salita dei fascisti al potere. Ciò che risulta particolarmente interessante è l'approfondimento della vita dei tre attentatori, accomunati tutti da un'insoddisfazione derivata da un senso di esclusione dalla società. In *Tante Ulrikkes vei* si assiste a una storia che avrebbe potuto prendere una piega simile a questa e sfociare in tragedia. A un certo punto, trovandosi in una situazione disperata, Jamal si avvicina molto all'ambiente della moschea e, dopo aver letto su internet vari commenti di odio verso i musulmani, comincia a provare una rabbia tale da considerare l'ipotesi di compiere azioni violente. Per fortuna i suoi

²¹ Trad.: Gli racconto che d'ora in poi il mio fratellino ha la legge norvegese dalla sua parte, una legge tipo che non dà a nessuno il diritto di discriminarlo. [...] Gli dico per spaventarlo: – E papà, non sei venuto in Norvegia... per infrangere la legge norvegese. / Ecco che subito si concentra, quel tishar!

Tisjar è un termine di origine ignota usato dai parlanti il multietnoletto norvegese, conosciuto come *kebabnorsk* (norvegese kebab), e significa “stronzo”. In traduzione si è preferito mantenere questa peculiarità linguistica, adattando la grafia all'italiano.

²² Trad.: non sono venuto in Norvegia per...

²³ Trad.: la sharia in un paese occidentale è seguire le leggi e le regole occidentali.

amici gli fanno capire che la violenza è solo deleteria, e che per cambiare le cose l'unica strada percorribile è il dialogo (Shakar 2017, 402-06). In ogni caso, Øyvind Holen (2021, 191-92) si spinge ad affermare che se dovesse uscire una trasposizione cinematografica del romanzo e ci fosse il bisogno di movimentare un po' la trama, la cosa più semplice da fare sarebbe radicalizzare Jamal e farlo diventare un terrorista. Una riflessione del genere è comprensibile se si tiene conto che Jamal è a tutti gli effetti considerabile un outsider, cioè uno di quegli individui che non riescono a sentirsi inclusi nella società in quanto discriminati e marginalizzati. A tal proposito, si può osservare quanto segue:

Den upplevda känslan av utanförskap är speciellt problematisk eftersom den kan leda till växande kriminalitet, drogberoende och andra samhällsproblem. [...] utanförskap [kan] bli en grogrund för extremism och radikalism som förespråkar våldsamma tolkningar. [...] det [är] inte islam som driver på en radikalisering utan känslan av utanförskap, diskriminering, bostadssegregation och arbetslöshet. (Larsson 2006, 29)²⁴

Prendere atto dei meccanismi discriminatori e oppressivi che colpiscono i cittadini musulmani in Norvegia (e in generale in Europa) e tentare di contrastarli significa impegnarsi a costruire una società più aperta, inclusiva e attenta alle diversità presenti sul territorio e puntare a raggiungere una convivenza pacifica che giovi a tutti i suoi membri. Le opere norvegesi pubblicate negli ultimi anni si sono rivelate ricche di spunti di riflessione e capaci di affrontare il problema dell'islamofobia da più punti di vista, sovvertendo stereotipi e pregiudizi radicati nell'immaginario collettivo. Leggendole ci si rende conto che si ha a che fare con persone comuni – ognuna con una propria sensibilità e un diverso approccio alla religione islamica – la cui urgenza maggiore è di essere riconosciute come cittadini norvegesi alla pari di tutti gli altri, a riprova del fatto che islam e Occidente non sono affatto concepiti come elementi contrastanti dalla maggior parte dei musulmani che vivono in Norvegia. Il problema è semmai il contrario, cioè che esiste un numero considerevole di norvegesi (ed europei) convinti dell'impossibilità di raggiungere una convivenza pacifica all'insegna della diversità religiosa e culturale.

L'ex prima ministra norvegese Erna Solberg ha dichiarato in un'intervista che bisogna riporre la speranza nei giovani e nelle nuove generazioni (Iversen e Gøystdal 2020). In tal senso, si può concludere proprio con la citazione di un brano tratto dal romanzo *Alle utlendinger har lukka gardiner* (Tutti gli stranieri hanno le tende chiuse) di Maria Navarro Skaranger (2015), in cui la protagonista Mariana, a un certo punto, confessa ai suoi genitori di volersi convertire all'islam, atto che incoraggia a una totale accettazione della diversità religiosa presente sul territorio nonché al superamento del preconcetto che associa i musulmani alla sfera della violenza:

Jeg finner mamma på stua som chillern i sofaen og så jeg sier til mamma jeg vil sønnen min skal hete Muhammed, og prøver å være helt seriøs, men hun ler av meg og sier jeg er miljøskada og snakker ikke riktig norsk, så etterpå jeg går i kjøkkenet og sier til pappa jeg vil konvertere til islam. (30)²⁵

²⁴ Trad.: La sensazione vissuta di esclusione sociale è particolarmente problematica perché può portare a un aumento di criminalità, tossicodipendenza e altri problemi sociali. [...] l'esclusione sociale [può] alimentare l'estremismo e il radicalismo, che comportano interpretazioni violente. [...] non [è] l'islam che porta alla radicalizzazione, bensì la sensazione di esclusione sociale, la discriminazione, la segregazione urbana e la disoccupazione.

²⁵ Trad.: Trovo mia mamma in salotto a chillarsela sul divano e le dico che chiamerò mio figlio Muhammed, mostrandomi più seria possibile, ma lei ride di me e mi risponde che l'ambiente in cui vivo mi influenza negativamente e che non parlo un norvegese corretto, così raggiungo mio papà in cucina e gli racconto che voglio convertirmi all'islam.

Riferimenti bibliografici

- Aarbakke, Vemund. 2019. "Islamophobia in Norway. National Report 2018". In *European Islamophobia Report 2018*, edited by Enes Bayrakli and Farid Hafez, 641-58. Ankara: SETA, Foundation for political, economic and social research and Leopold Weiss Institute. <http://www.islamophobiaeurope.com/wp-content/uploads/2019/09/EIR_2018.pdf> (10/2022).
- Ahmad Butt, Zamran. 2017. "På høy tid med en handlingsplan mot islamofobi. Hvor mange episoder med hatkriminalitet mot muslimer må vi bli vitne til før politikerne iverksetter tiltak?", *VG*, 21 juli. <<https://www.vg.no/nyheter/meninger/i/k5LkA/paa-hoey-tid-med-en-handlingsplan-mot-islamofobi>> (10/2022).
- Ali, Sumaya J. 2017. *Kvinner som hater menn*. Oslo: Minotenk and Frekk forlag.
- Anyuru, Johannes. 2017. *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar*. Stockholm: Norstedts.
- Balibar, Etienne. 1991. "Is There a 'Neo-Racism' ". In *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, edited by Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein, translated by Chris Turner, 17-28. London-New York: Verso.
- Bangstad, Sindre. 2014. "Islamofobi og rasisme". *Agora* vol. 32, no. 3-4: 5-29. <http://antirasistisk.no/wp-content/uploads/2015/05/islamofobi_og_rasisme.pdf> (10/2022).
- Bayrakli, Enes, and Hafez Farid (eds). 2019. *European Islamophobia Report 2018*. Ankara: SETA, Foundation for political, economic and social research and Leopold Weiss Institute. <http://www.islamophobiaeurope.com/wp-content/uploads/2019/09/EIR_2018.pdf> (10/2022).
- Bile, Amina, Sofia Nesrine S., and Nancy Herz. 2017. *Skamløs*. Oslo: Gyldendal.
- Birkvad, Ida R., Linda Noor, Ellen Reiss, et al. (eds). 2018. *Muslimfiendtlige holdninger i Norge – en kunnskapsgjennomgang*. Oslo: Minotenk. <<https://minotenk.no/wp-content/uploads/2018/10/Muslimfiendtlige-holdninger-i-Norge-en-kunnskapsgjennomgang.pdf>> (10/2022).
- Blindheim, Anne M. 2014. "Uheldig muslimdominans å ha Hadedataquia som leder i justiskomiteén". *Dagbladet*, 23 august. <<https://www.dagbladet.no/nyheter/uheldig-muslimdominans-a-ha-hadedataquia-som-leder-i-justiskomiteen/61184238>> (10/2022).
- Burdett, Charles. 2020. "Raffigurazioni dell'islam all'indomani degli attacchi dell'11 settembre". In *Islamofobia e razzismo. Media, discorsi pubblici e immaginario nella decostruzione dell'altro*, a cura di Gabriele Proglia, 151-69. Torino: SEB27.
- Drønen, Live. 2017. "19 år gamle Sumaya Jirde Ali debuterer som poet med boken 'Kvinner som hater menn' ". *Subjekt*, 17 november. <<https://subjekt.no/2017/11/17/i-diktene-mine-kommer-kvinnehat-og-undertrykkelse-tydelig-fram/>> (10/2022).
- Døving, Cora A. 2020a. "A Growing Consensus? A History of Public Debates on Islamophobia in Norway". In *The Shifting Boundaries of Prejudice. Antisemitism and Islamophobia in Contemporary Norway*, edited by Christhard Hoffmann and Vibeke Moe, 76-107. Oslo: Universitetsforlaget. doi: 10.18261/978-82-15-03468-3-2019-04.
- . 2020b. "'Muslims are...' Contextualising Survey Answers". In *The Shifting Boundaries of Prejudice. Antisemitism and Islamophobia in Contemporary Norway*, edited by Christhard Hoffmann and Vibeke Moe, 254-73. Oslo: Universitetsforlaget. doi: 10.18261/978-82-15-03468-3-2019-09.
- Faloppa, Federico. 2020. "Le parole e le cose". In *Islamofobia e razzismo. Media, discorsi pubblici e immaginario nella decostruzione dell'altro*, a cura di Gabriele Proglia, 5-17. Torino: SEB27.
- Fanon, Frantz. 1967. "Racism and Culture". In *Toward the African Revolution*, edited by Franz Fanon, translated by Haakon Chevalier, 29-44. New York: Grove Press.
- Giacalone, Fiorella. 2011. "Giovani musulmani tra bisogni d'integrazione e confini d'appartenenza". In *Migranti involontari. Giovani 'stranieri' tra percorsi urbani e aule scolastiche*, a cura di Paola Falteri e Fiorella Giacalone, 135-93. Perugia: Morlacchi Editore.
- Herz, Nancy. 2016. "Vi er de skamløse arabiske jentene, og vår tid begynner nå". *Aftenposten*, 25 April. <<https://www.aftenposten.no/meninger/sid/i/MgnGE/vi-er-de-skamløse-arabiske-jentene-og-vaar-tid-begynner-naa-nancy-herz>> (10/2022).
- Hoffmann, Christhard, and Vibeke Moe (eds). 2017. *Holdninger til jøder og muslimer i Norge 2017. Befolkningsundersøkelse og minoritetsstudie*. Oslo: HL-senteret. <https://www.hlsenteret.no/aktuelt/nyheter/2017/hl-rapport_29mai-web-%282%29.pdf> (10/2022).

- Holen, Øyvind. 2021. *Getto. En historie om norske drabantbyer*. Oslo: Res Publica.
- Iversen, Birgitte, and Anne Marjatta Gøystdal. 2020. "Solberg om muslimhat: – Håpet ligger hos ungdommen. Regjeringens nye handlingsplan mot muslimhat er ingen quick fix, men de unges holdninger gir ekstremt mye håp, sier statsminister Erna Solberg". *Dagsavisen*, 23 September. <<https://www.dagsavisen.no/nyheter/innenriks/2020/09/23/solberg-om-muslimhat-hapet-ligger-hos-ungdommen/>> (10/2022).
- Jagne-Soreau, Maïmouna. 2021. " 'I don't write about me, I write about you' Four major motifs in the Nordic postmigration literary trend". In *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, edited by Anna M. Gaonkar, Astrid S. Øst Hansen, Hans C. Post, et al., 161-79. Bielefeld: transcript Verlag.
- Knoph Vignæs, Maria, and Halldor Asvall. 2019. "Regjeringen lager handlingsplan mot muslimhat: – Det måtte et moskéangrep til. Det måtte et moskéangrep til for å erkjenne at det trengtes en egen handlingsplan mot muslimhat, sier Abid Raja (V)". *NRK*, 22 august. <https://www.nrk.no/norge/regjeringen-lager-handlingsplan-mot-muslimhat_-_det-matte-et-moskeangrep-til-1.14670411> (10/2022).
- "Kvinner som hater menn. Sumaya Jirde Ali tar utgangspunkt i egne erfaringer og gjør en poetisk utforskning av temaer som likestilling, kjærlighet, tilhørighet, religiøsitet og rasisme". 2017. Frekkforlag.no. <<https://www.frekkforlag.no/bok/kvinner-som-hater-menn>> (10/2022).
- Larsson, Göran. 2006. *Muslimerna kommer! Tankar om islamofobi*. Göteborg: Makadam Förlag.
- Martinsen, Synne. 2020. "Den voldelige muslimen". *En diskursanalyse av fremstillingen av islam og muslimer på norske islamkritiske alternative nettsider*. Oslo: Masteroppgave, Det samfunnsvitenskapelige fakultet (UiO).
- Mauno, Hanne. 2011. "To menn og en moské". *Dagsavisen*, 14 mai.
- Misculin, Luca. 2021. "Cos'è la sharia, spiegato bene". *Il Post*, 19 agosto. <<https://www.ilpost.it/2021/08/19/sharia-legge-islamica/>> (10/2022).
- Naqvi, Aon R. (ed.). 2017. *Third Culture Kids. Å vokse opp mellom kulturer*. Oslo: Gyldendal.
- Nergaard, Siri. 2021. *Translation and Transmigration*. Abingdon-New York: Routledge.
- Ogan, Christine, Lars Willnat, Rosemary Pennington, et al. 2013. "The rise of anti-Muslim prejudice: Media and Islamophobia in Europe and the United States". *International Communication Gazette* vol. 76, no. 1: 27-46.
- Petersen, Anne R., and Moritz Schramm. 2016. "Postmigration. Mod et nyt kritisk perspektiv på migration og kultur". *Kulturkritik nu* vol. 44, no. 122: 181-200. doi: 10.7146/kok.v44i122.25052.
- Petersen, Anne R., Moritz Schramm, and Frauke Wiegand. 2019a. "Introduction. From Artistic Intervention to Academic Discussion". In *Reframing Migration, Diversity and the Arts. The Postmigrant Condition*, edited by Moritz Schramm, Sten P. Moslund and Anne R. Petersen, 3-10. New York: Routledge.
- . 2019b. "Academic Reception". In *Reframing Migration, Diversity and the Arts. The Postmigrant Condition*, edited by Moritz Schramm, Sten P. Moslund and Anne R. Petersen, 11-25. New York: Routledge.
- "Profile: Anders Behring Breivik". 2012. *BBC News*, 12 April. <<https://www.bbc.com/news/world-europe-14259989>> (10/2022).
- Ramadan, Tariq. 2004. *Western Muslims and the Future of Islam*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Rosón Lorente, Javier. 2012. "Discrepancias en torno al uso del término islamofobia". In *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*, editado por Gema Martín Muñoz y Ramón Grosfoguel, 167-89. Madrid: Casa Árabe-IEAM. <<https://www.educatorolancia.com/pdf/La%20islamofobia%20a%20debate.pdf#page=169>> (10/2022).
- Sandberg, Sveinung, Jan C. Andersen, Tiffany L.U. Gasser, et al. 2018. *Unge muslimske stemmer. Om tro og ekstremisme*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schramm, Moritz, Sten P. Moslund and Anne R. Petersen (eds). 2019. *Reframing Migration, Diversity and the Arts. The Postmigrant Condition*. New York: Routledge.
- Selbekk, Vebjørn. 2017. "Myten om islamofobi. Zamran Ahmad Butt tar i VG til orde for at Norge trenger økt forskning rundt og en handlingsplan mot islamofobi. Det gjør vi absolutt ikke". *VG*, 26 juli. <<https://www.vg.no/nyheter/meninger/i/OVAkl/myten-om-islamofobi>> (10/2022).

- Shakar, Zeshan. 2017. *Tante Ulrikkes vei*. Oslo: Gyldendal.
- Sharif, Gulraiz. 2020. *Hør her'a!*. Oslo: Cappelen Damm.
- Skaranger, Maria N. 2015. *Alle utlendinger har lukka gardiner*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Solberg, Erna, Abid Q. Raja, Monica Mæland, et al. 2020. "Handlingsplan mot diskriminering av og hat mot muslimer 2020-2023". *Regjeringen.no*. <<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/handlingsplan-mot-diskriminering-av-og-hat-mot-muslimer-2020-2023/id2765543/>> (10/2022).
- Spielhaus, Riem. 2014. "Studien in der postmigrantischen Gesellschaft: Eine Kritische Auseinandersetzung". In *Kongressdokumentation 4. Bundesfachkongress Interkultur. Divercity. Realitäten, Konzepte, Visionen*, herausgegeben von Marius Koniarczyk, Claudia Niemeyer, Natascha Tomchuk et al., 96-100. Hamburg: Bundesfachkongress-interkultur. <<https://www.bundesfachkongress-interkultur-2012.de/>> (10/2022).
- Østby, Lars, and Anne B. Delgard. 2017. "4 prosent muslimer i Norge?". *SSB*, 22 november. <<https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/4-prosent-muslimer-i-norge--329115>> (10/2022).



Citation: G.T. Ryoo (2022) Language and Ecology. The Textual Ecopoetics of Lyn Hejinian's *My Life*. *Lea* 11: pp. 317-331. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13648>.

Copyright: © 2022 G.T. Ryoo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Language and Ecology The Textual Ecopoetics of Lyn Hejinian's *My Life*¹

Gi Taek Ryoo

Chungbuk National University (<gtryoo@chungbuk.ac.kr>)

Abstract

Lyn Hejinian's "language" poetry, while deeply concerned with socio-political engagements of art "after Auschwitz", has also responded to the question of what it means to write poetry in the Anthropocene. Hejinian's experimental postmodern poetry has been criticized for the artificial (de)construction with language that keeps us from engaging with the material world. However, Hejinian takes language as a vantage point from which to re-think our relationship with the material world. This paper draws on *My Life* and her essays to explore how Hejinian creates a textual ecospace with the material forces of language, in which all human and nonhuman forms are inextricably intertwined.

Keywords: Ecology, Language, Lyn Hejinian, Metonymy, *My Life*

Introduction: Poetry after Auschwitz

In her essay *The Language of Inquiry*, Lyn Hejinian responds to Theodor Adorno's statement that "[to] write poetry after Auschwitz is an act of barbarism" (2000, 325). This much cited yet controversial statement usually connotes that poetry, and art in general, should acknowledge the limitations in its function to address ethical issues concerning socio-political violence and injustice. So, it is considered "barbaric", for Adorno, to still engage in the cultivation of art after Auschwitz when the human condition has fundamentally changed. Hejinian suggests that "Adorno's statement can be interpreted in another sense, not as a condemnation of the attempt 'after Auschwitz' to write poetry

¹ This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2020S1A5A2A01047020). This work was financially supported by the Research Year of Chungbuk National University in 2021.

but, on the contrary, as a challenge and behest to do so" (*ibidem*). Hejinian asserts, "[p]oetry after Auschwitz must indeed be barbarian; [...] the poet must assume a barbarian position, [...] occupying (and being occupied by) foreignness – by the barbarism of strangeness" (326). While acknowledging Adorno's imperatives, she subverts his dictum regarding the incapacity and irresponsibility of writing poetry after Auschwitz. Hejinian continues,

poetry at this time, I believe, has the capacity and perhaps the obligation to enter those specific zones known as borders, since borders are by definition addressed to foreignness [...]. The border is not an edge along the fringe of society and experience but rather their very middle – their between; it names the condition of doubt and encounter [...] – a condition which is simultaneously an impasse and a passage, limbo and transit zone, with checkpoints and bureaus of exchange, a meeting place and a realm of confusion. (326-27)

For Hejinian, barbarism is rather an effective way of carrying out poetic practices, which enables her to explore and embrace difference, strangeness, and, in particular, the Other outside the realm of human civilization. The barbaric "condition of doubt and encounter" provides her with unique opportunities to reconsider the environment or the nonhuman not as something radically "foreign" but as integral part of human life and existence. Hejinian's notion of the barbarian stance, while deeply concerned with socio-political engagements of her experimental poetry, reveals, on the other hand, environmental possibilities of her "language" poetry. Hejinian is associated (along with Charles Bernstein, Ron Silliman, Bob Perelman, and so on) with Language poetry of the 1970s, which questions the ideological character of literary language and draws our attention to the role of language to see the poetic text as a construction of language itself. Hejinian, however, moves further to take language as a vantage point from which to explore the nonhuman other, and to re-think our relationship with the material world. "Because we have language", Hejinian says, "we find ourselves in a special and peculiar relationship to the objects, events, and situations which constitute what we imagine of the world" (2000, 49). Her persistent experiments with language and form are geared toward (re)configuring language as a response to the nonhuman we (humans) are entangled with. It is true that such radical forms of Hejinian's language poetry have been accused of constituting a "hermetically sealed textuality" because the artificial (de)construction with language turns us away from "the referential world" (Scigaj 1999, 27, 79) and keeps us from engaging with the material world. However, Hejinian's poetry is far from emphasizing linguistic constructions to the extent that would lead to the exclusion of the material world. Instead, she attempts to bring the material world directly into her textual space by foregrounding textuality as an enactment of our interconnectedness with the material world.

Ecocriticism has by far favored what is traditionally conceived as "nature" poetry such as the works of Gary Snyder, Wendell Berry, A.R. Ammons, and Mary Oliver, among other contemporary American poets. However, during the first decades of the twenty-first century, ecocriticism has moved beyond green spaces and the wilderness to reconsider linguistically-oriented textual spaces (Keller 2011, 605), particularly those that help us see nature not as distinct but inseparable from culture – the human realm. In "What is Experimental Poetry & Why Do We Need It?", Joan Retallack claims that experimental avant-garde poetry "adopts nature's manner of operation" (2007). Experimental writings can reflect "the chaotic interconnectedness of all things, the dynamic pattern-bounded indeterminacy in which we find ourselves" (*ibidem*). Angus Fletcher, in *A New Theory for America Poetry*, advocates the type of "environment-poem" that "does not merely suggest or indicate an environment as part of its thematic meaning, but actually gets the reader to enter into the poem as if it were the reader's environment of living"

(2004, 122). All these critics have recognized poetic artifice and experimental forms as a useful method to evoke ecological awareness on the human-nonhuman entanglement.²

The language poetry of Hejinian raises fundamental questions of the nature of language and matter, and the place of humans within the material world. However, only a few critics such as Sarah Nolan (2017), by far, have illuminated ecological dimensions of Hejinian's language poetics. This paper, while building upon existing studies on Hejinian, investigates the full implications of Hejinian's ecopoetics in relation to some of the most pressing issues or dilemmas of language and ecology, exploring how the work of Hejinian evokes a sense of materiality in language, and thus of consolidation with the nonhuman or the material world. This paper draws on *My Life* (2013) and her essays to examine how Hejinian creates a textual ecospace with the material forces of language, in which all human and nonhuman forms, living and non-living beings, are shown to be interconnected. I aim to demonstrate that the textuality of her language poetry does not mean a withdrawal from the material world or a lack of environmental engagement. Hejinian's strategy to foreground the material dimensions of language is much more than simply formal playfulness; it is a *formal* embodiment of the material world.

1. *Language and Ecology*

Human language is, simultaneously, materially real and socially constructed. It is both part of nature and culture. Language is in part nature; it is an integral part of our biological organism. According to Steven Pinker, language is biological – it is something we are born with: “human language is a part of human biology – an instinct” (2007, 11). We have a language “instinct”, Pinker claims, “people know how to talk in more or less the sense that spiders know how to spin webs” (5). We can hear Pinker's resilient echo in *The Ecopoetry Anthology* where the editor Laura-Gray Street repeats that “We are language-making creatures in the same way that spiders are web-making creatures” (2013, xxxvii). Pinker is associated with Noam Chomsky, who, similarly, claims that language is “part of our biological endowment, genetically determined”; a child's language ability gradually unfolds according to a genetic blueprint unique to humans in much the same way as the child “grow arms and legs rather than wings” (1988, 4). Language, however, is also a part of culture. It is a “technology” (semiotic and information technology) that has evolved and changed over time. According to Daniel Everett, language is an artifact and a cultural product. It is “a cultural tool” and, like the “bow and arrow”, it was invented and shaped by human culture (2012, 19-20). It is a sign system developed over the course of human history. Languages have evolved “to fit the [cultural] conditions of their use. As conditions change, languages change” (234). For Everett, culture determines the form of language while it is reflected in the form of language.

Furthermore, language is not merely a medium of representation but also a kind of material substance we have biologically and culturally evolved with. Regarding the coevolution of human and language, we can find compelling accounts by Terrence Deacon, as well as Morten Christiansen and Nick Chater. Deacon claims that the human brain (in size and function) has co-evolved with language by which he means that it has been shaped by language. According

²It is notable that, at the turn of the new millennium, ecological anthologies began to accommodate previously overlooked experimental or investigative poems. *The Arcadia project* (Corey and Waldrep 2012) includes Hejinian, and *The Ecopoetry Anthology* (Fisher-Wirth and Street 2013) includes Jorie Graham, another important experimental poet in America. Scholars have also discussed ecopoetics of avant-garde poets such as Black Mountain writers (Rasula 2012) and some contemporary British poets (Bloomfield 2013).

to Deacon, the symbolic system of language has produced a phenomenon as remarkable as a human mind, the one that we consider to be uniquely human (1997, 89). Language itself is part of the process that is responsible for the evolution of the human brain. On the other hand, Christiansen and Chater (while responding to Chomsky) argue that “language is more likely to have been shaped to fit the human brain than the other way round” (2018, 42). It is language itself which has evolved in coordination with human learning and processing. In other words, language has adapted to the abilities of the human brain: it is “subject to adaptive pressures from the human brain” (41).

All of these studies while often contradicting one another, suggest that humans are inexorably entwined with language, one conditioning and shaping the other. Language is both cultural (artificial/mind) and natural (biological/brain), and part of the human (spiritual) as well as the nonhuman (material). Everett borrows a term from George Harrison from the Beatles, to claim that “language is ‘within you and without you’ ” (qtd. in Everett 2012, 37). These two aspects of language seem to be contradictory and even incompatible. To use a Quantum metaphor, they are in a state of “supposition”, like Erwin Schrödinger’s cat paradox of the wave-particle duality (Gribbin 1984, 203), while our cognitive capacity may not allow us to see them both at the same time. It is this dual nature of language that betrays the entangled reality of culture and nature, as well as human and nonhuman. Language constructs our mind to see the world while we use language to represent the world we see. This mutually exclusive yet “complementary” (in Niels Bohr’s sense) nature of language enables us to reconsider the value and role of language experiments as a strategy to encounter and experience the other from within and a way to imagine and (re)view us from without.³ Language is both natural and cultural, biological and artificial, and material and spiritual: it itself is an epitome of the complex web of the human-nonhuman entanglement.⁴

2. Poetry as Landscape

Hejinian is keenly aware of the dual nature of language with which she attempts to re-define the role of language – as both a mediating tool and an obstacle, both a window and a (self-reflecting) mirror. For Hejinian, language itself constitutes the “border”, which is simultaneously “an impasse and a passage” (2000, 327). Words are artificial, and thus, unable to connect humans to the real world around them. Language is a sign system that makes us see the world only in abstract, generalized, and rational ways. Since the invention of alphabetical writing, David Abram claims, the textual signifier has lost all iconic connection to the signified (1997, 102). Abram argues that, because of the sensuous nature of our perception our language

³ In the quantum world, atoms appear to be “either” particles “or” waves; they have both wave-like and particle-like behaviors even though the properties of waves and of particles are mutually exclusive. We cannot observe both the wave and particle states simultaneously. For Schrödinger, this is an absurd notion because these two states then are superposed like a cat being neither dead nor alive until we open the box to see it either alive or dead. Bohr, on the other hand, accepts the wave-particle duality as a principle of physics, holding that a complete knowledge of such a quantum phenomenon requires a “complementary” account of both wave and particle properties (Gribbin 1984, 160).

⁴ The dual nature of language is instrumental in bringing about the entanglement of the human and nonhuman as it redirects our attention to the material dimension of language. Scott Knickerbocker, in *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language*, advocates the type of innovative poetry that “rematerializes language specifically as a response to nonhuman nature [and] operates from the assumption that humans (and their tools, including language) are inseparable from the rest of nature” (2012, 2).

(songs and stories of oral cultures) is inherently participatory in and intimately connected with the surrounding environment; but it has been gradually removed from the material world, due to the alphabetic abstraction and written representation (1997, 93-102). The shift from an oral culture to a literate culture has dampened human sensory perceptions and disrupted the profound human connection to nature. Abram suggests that it is the way we interact with language that defines the degree of our connectedness with the environment; a significant insight that illuminates Hejinian's purpose of language experimentation, which would enable us to (re)enter the nonhuman world.

Since the alphabetic language, disconnected from the surrounding environment, fundamentally determines the nature of representation and thus our relation to nature,⁵ Hejinian denounces any "desire for accurate representation" as a "mania for panorama" ensued from the act of "cataloguing the travel books in the library", from the use of human rationality to organize the natural territory (2013, 47). For Hejinian, it is rather the failure of language to represent the world that provides us with a unique opportunity to see more clearly the hazy and shifting "border" where we encounter "foreignness", where we acquire an access to the nonhuman world (2000, 326). For Hejinian, the limitation of language allows the poet to reject the mimetic language as a reflection of the human mind rather than an accurate rendering of the world. Mimetic representation is a distortion of the world, resulting from the "undifferentiated" use of language. Therefore, Hejinian explains, "the incapacity of language to match the world permits us to distinguish our ideas and ourselves from the world and things in it from each other. The undifferentiated is one mass, the differentiated is multiple" (56). Hejinian's Language poetry follows what she considers Gertrude Stein's strategy to "disassemble conventional structures through which language, in mediating between us (thought) and the world (things), becomes instead a barrier, blocking meaning, limiting knowledge, excluding experience" (97). Hejinian rejects, as does Stein, the conventional syntax and page layout arranged to manage, order, and control textual materials and, as a result, destabilizes the frame of reference that underpins the anthropocentric scheme.

The traditional nature poetry engages in what Timothy Morton, in *Ecology without Nature*, dubs "ecomimesis" (2007, 35), which describes the belief that our transparent language can represent things that we as subject have access to through our mind. For Morton, ecomimesis is fundamentally a reflection of an anthropocentric world view, which has led to the environmental crisis in which we find ourselves today. Ecomimesis separates the world into the ontologically distinct domains of words and things. Morton's insights bring us back to Hejinian's underlying the philosophy of language poetics that language is both a human invention and a natural object: there is no ontological distinction between language and what it purports to represent. Hejinian says, "language is an order of reality itself and not a mere mediating medium" (2000, 90); thus, "it blurs, and perhaps even effaces the distinction between subject and object, since language is neither, being intermediate between the two" (23). For Hejinian, language is not as much a cultural artifice or construction as it is natural objects or things in nature. This means that language is primarily our means not of representing or mimicking, but of (re)connecting with nature, in and outside of us.

⁵ It is the very nature of alphabetic writing that dislocates humans from their experiential connection to the natural world. Kate Rigby points out that it is precisely this "tendency of alphabetic writing" that "directs [our] consciousness away from the materiality of the more-than-human world around us towards the ideational world" (2014, 360). Paul Shepard adds that it is difficult to describe "a deep sense of engagement with the landscape" in English because "[i]ts noun and verb organization shapes a divided world of static doers separate from the doing" (2014, 65).

Hejinian views language not just as “an impasse” but as “a passage” (327), through which we (re)enter the material world. She investigates the ways in which language can bring the material world into the text by composing experimental poetry that adopts “nature’s *manner* of operation” (Retallack 2007) and that “gets the reader to enter” the environment (Fletcher 2004, 122). Hejinian once quoted Francis Ponge in her essay to argue that “[i]n order for a text to expect in any way to render an account of reality of the concrete world (or the spiritual one) it must first attain reality in its own world, the textual one” (2000, 95-96). Ponge’s concept of poetry as the transposition of “the concrete world” into the textual space of verbal arrangement bespeaks Hejinian’s underlying desire to create a textual ecospace that embodies the material world in linguistic forms: “I wanted to propose writing as a material manifestation, an embodiment, of desire for reality” (26). Hejinian’s notion of “writing as a material manifestation” echoes Morton, who equates texts to ecologies, claiming that the structures and dynamics of the world can be mirrored and embedded in the text, “in its formal, material and affective qualities” (Morton 2012, 11). For both Hejinian and Morton, nature is not something that is outside of us (to be represented), instead we are enmeshed with it. We are part of this selfsame “mesh”, the interconnectedness of all living and non-living things (Morton 2011, 22).

Therefore, to (re)enter into the material world, Hejinian removes the referential or representational distance between subject and object by creating a text that is unambiguously artificial. When words are artificially constructed (not treated as a transparent means of representation), they become “objectified”: they are artificial but natural “things”, no different from any other things in nature. It is because construction and objectification entail the materiality of language and of the poem as a whole. This dual nature of language lies at the heart of Hejinian’s Language poetics which erases the distinction between culture and nature. Hejinian’s use of textual space for material manifestation is a way to regard, to borrow the titles of Morton’s works, “Ecology as Text, Text as Ecology” (2010), which is no other than considering *Ecology without Nature* (2007).⁶ By removing the representational distance of language, the old world of human foreground and natural background is eliminated in Hejinian’s textual ecospace, which allows the reader to be directly immersed in the material forces of language. This is the way, she says, “We delight in our sensuous involvement with the materials of language, we long to join words to the world – to close the gap between ourselves and things” (2000, 56). Hejinian’s textual space where human and nonhuman are shown to be enmeshed with no middle-ground enables her to recognize that “language is the principal medium through which we objectify things and our experience of them. [...] It’s through language, after all, that we discover our nonautonomous being” (69).

When language is treated as an object, the linguistic material acquires its own agency on the page. The material that comprises the physical world also comprises the elements of language. Hejinian’s language, like an object in nature, exists all on its own; it has its own force and its own uniqueness. Language is granted a material agency: it functions as a natural object itself that comes alive in the text, not as a (dead) means to represent it. Hejinian’s poetry, then, is not “about” reality; it itself “is” a reality. The materiality of language brings nature and language together on the page so that it effectively removes the distinction between the inside and

⁶ Morton, in “Ecology as Text, Text as Ecology”, has drawn attention to some perceived similarities between text and ecology. He says, “life forms cannot be said to differ in a rigorous way from texts” (2010, 1). He also suggests in *Ecology without Nature* (2007) that the traditional notions of text as “representing” the outside reality and of ecology as “constituting” such a reality (without us) should be abolished as they only reinforce the distance (middle-ground) between culture and nature, the human and the nonhuman.

outside of the text that creates the old hierarchy between subject and object, and human and nonhuman. Hejinian's poetry is not to be considered "hermetically sealed" (as Scigaj would claim) with no relation to the physical world we actually live in; it rather enters into relation "with" that world.

In Hejinian's poetry, the textual world and the material world come together to form a "landscape" – a textual ecospace. In her discussion of Stein, titled "Grammar and Landscape", Hejinian draws a parallel between language and landscape. Hejinian claims that "landscape and grammar were what Stein herself was simultaneously writing and thinking about (the two for her are almost inseparable)" (2000, 109). For Stein, Hejinian continues, grammar and landscape are always open to change, "being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail" (110). Hejinian draws our attention to the associative nature of language and material matters: "The effect [Stein] was seeking are landscape effects" (117). Stein's idea of landscape writing can find its more inclusive substantiation or manifestation in Hejinian's language experiments. While reading Hejinian's poems, we are fully immersed in the networks of language as in the networks of the material world, in which we find all the patches, repetitions, patterns, matrixes weaved together to form a landscape. Hejinian's notion of grammar (and of poetry for that matter) as landscape should not be mistaken that it is merely a linguistic structure. Hejinian imagines poetry as a landscape in and of itself and presents the poetic text as an ecospace – a textually constructed landscape. Hejinian's landscape, as we will see in *My Life*, creates a complex web of entanglement in which words and things are inextricably intertwined in one drama and engaged with the existence of each other.

3. *My Life: Textual Ecospace*

Hejinian's *My Life*, perhaps her most widely read and acclaimed work, foregrounds textual artificiality, which challenges the popular mode of autobiographic narratives. Unlike the traditional practice of the genre, the work presents a highly disjunctive narrative with a series of fragmentary memories, thoughts, and reflections. Hejinian writes her autobiography not by rendering events of her past in chronological order, but by textually enacting the complex interrelations and encounters between material objects themselves, and between the human and nonhuman. With the use of shifting pronouns and references, and cumulative repetition or recombination, the poem enacts the fragmented, disjointed, and uncertain reality, on the textual space. Sarah Nolan observes that *My Life* "express[es] the complex multiplicity and diversity of an environmental experience in text"; this is accomplished "through explorations in forms that can most closely preserve the multifaceted and divergent facets of lived experience" (2017, 18). While it is "the limited medium of language", as Nolan argues, that "compels [Hejinian] toward formal experimentation, language play" (47), Hejinian's ecological vision of linguistic experimentation is deeply rooted in her recognition of the dual nature of language – being both artifact and nature, human and nonhuman. Language, rather than being limited, is fundamentally entangled with nature, which creates the condition that allows Hejinian to explore the material dimensions of language. Her language, while being an artifact ("language play"), is not contrary to nature.

When *My Life* was first published in 1980, it contained 37 sections composed of 37 sentences each, which corresponded to Hejinian's age, 37, at the time. Seven years later, in 1987 when she turned 45, she published an updated version with 45 sections composed of 45 sentences each. New sections and sentences were added to the original 37 sections and sentences while

the original was not altered. In 2003, Hejinian published *My Life in the Nineties*, a separate work that covers 10 additional years. In 2013, Wesleyan University Press released *My Life and My life in the Nineties*, which combines the 1987 *My Life* and the 2003 *My life in the Nineties* (this paper uses the 2013 version). The extensive revisions and repetitions of these sections and sentences make the text decidedly artificial while granting the words objective (or natural) status as discrete pieces of material substance. Each section begins with a kind of epigraph, a tagline phrase in italics set off from the main body of the poem. These phrases are repeated with slight variations, and at various frequencies throughout the text, which emphasizes the artificiality of the text and the material existence of language.

*A pause, a rose
something on pape,*

A moment yellow, just as
four years later, when my
father returned home
from the war, the mo-
ment of greeting him, as
he stood at the bottom of
the stairs, younger, thin-
ner than when he had left,

was purple – though moments are no longer so col-
ored. Somewhere, in the background, rooms share
a pattern of small roses. Pretty is as pretty does. In
certain families, the meaning of necessity is at one
with the sentiment of pre-necessity. The better
things were gathered in a pen. The windows were
narrowed by white gauze curtains which were never
loosened. Here I refer to irrelevance, the rigidity
which never intrudes. Hence, repetitions, free from
all ambition. (Hejinian 2013, 3, section 1)

For example, the tagline of the first section quoted above, “a pause, a rose, something on paper”, appears again several more times throughout the book: “Rose” is placed “on paper, in a nature scrapbook” in section 3 (8); it becomes “the pattern on the floor [that] repeats. Pink, and rosy, quartz” in section 4 (9); and it surfaces in “the slippery love-seat, upholstered in a pattern of roses” in section 8 (18). The flower “rose” appears in different forms, each time being associated with different objects around it (“scrapbook”, “floor”, and “love-seat”). “Things are different,” the speaker repeats the phrase once again, “but not separate, thoughts are discontinuous but not unmotivated (like a rose without pause)”, in section 39 (83).

Words and things may be considered as distinct entities, but they are “not separate”; they interact with one another, with their own vibrant energy and possibility of meaning. The tagline phrase undergoes many transpositions and transformations, being “motivated associatively by its context” (Clark 1991, 326) where it finds syntactic and “semantic associations with the surrounding material” (325). There is no fundamental difference between words and things in Hejinian’s textual ecospace, in which we find various material forms of linguistic elements. The repetitions and manipulations of certain words and phrases enact the ongoing interactions of the material world as they continuously crisscross and feed back into each other. As Hejinian expounds, “Language consists of a vast array of strategies and situations for discovering and making meaning. It not only exists in multitudes of context, it is multitudes of context” (2000, 162). Meaning comes from language in action; it creates a variety of contexts as it moves by association, being entangled in the web of material interconnections.

My Life as an autobiographical poem is not a story of a human subject who assumes a privileging position from which to speak. Each object or event exists in its own right and interacts contextually or associatively with other elements. As we can see in the first section, the passage that concerns her first year (perhaps an early childhood memory) offers the reader an undefined “moment yellow”; perhaps it is the speaker’s emotional color (warm yellow) associated with her father’s welcoming return from the war, which is also evoked by the “background” “pattern” of the wallpaper (the pattern of roses on the wallpaper). All the discrete events and ideas (“roses”, “father”, “room”, “yellow”, “pattern”) are, far from forming a backdrop for the human narrative, foregrounded as distinct, particular raw materials that, while fragmentary, constitute the narrator’s lived experience – memory. As the speaker asserts in later sections, “What memory is not a ‘gripping’ thought. Only fragments are accurate” (Hejinian 2013, 44); “A fragment is not a fraction but a whole piece” (70). Hejinian’s textual ecospace renders the “whole piece”, in which various agents of human and nonhuman interact with one another to form or manifest what we call “reality”.

In *My Life*, there is no fixed, controlling locus of meaning. All words and things form a web of entangled relations with each other, from which arises meaning. Hejinian’s treatment of language and matter is comparable to New Materialists’ conceptualization of material agency as matter’s emergent force: materials are now considered not as mere objects but agents or “vibrant matters” that have the capacity to “animate, to act, to produce effects dramatic and subtle” (Bennett 2010, 6). Agency, according to Karen Barad, is no longer “aligned with human intentionality or subjectivity”, but rather distributed across various human-nonhuman networks (2007, 177). In Hejinian’s poem, all the objects, events, ideas acquire, in Barad’s terms, their agential forces only through the “intra-action” with each other (33). They are “produced” from “intra-actions”, rather than from pre-established bodies that participate in action or “interaction” with each other. *My Life*, therefore, becomes a poem about its own process of coming into existence. To borrow Oppermann’s terms, “discourse and matter are inextricably entangled, and they constitute life’s narrative and life itself” (Iovino and Oppermann 2012, 462).⁷

Hejinian’s main trope in *My Life* is metonymy, which serves to define one thing by means of its relation to something else. Hejinian claims that “[m]etonymy moves attention from thing to thing [...] maintain[ing] the intactness and discreteness of particulars” (2000, 148). Metonymy explores relationships of contiguity between things. According to the structural linguist Roman Jakobson, metaphor refers to “the internal relation of similarity” while metonymy works for “the external relation of contiguity” (1956, 68-69). Where a metaphor replaces one object with another, metonymy uses one object to refer to another. The psychoanalyst Jacques Lacan analyzes metaphor and metonymy in terms of condensation and displacement. In metaphor, all the discrete (dream) elements are condensed into one to make sense; in metonymy, they are displaced within a signifying chain (1966, 425). Moreover, cognitive theorists point out that metonymy is more directly experientially motivated than metaphor. Metonymy is anchored in our material experience: it involves “direct physical or causal associations” (Lakoff and Johnson 1980, 39). This material basis of metonymy underscores Hejinian’s construction of the linguistic

⁷The ecological dimension of Hejinian’s experimental poetry can be aligned with the current ecological insights of New Materialists (Bennett 2015; Barad 2007; Iovino and Oppermann 2012). They position the human as a material being shaped by material forces; a material being entangled with all nonhuman forms. Thus, the human species is relocated “within a natural environment whose material forces themselves manifest certain agentic capacities” (Coole and Frost 2010, 10). New Materialism situates humans and culture (ideas and values) “within the fields of material forces and power relations that reproduce and circumscribe their existence and coexistence” (28).

text in a material form that recreates “the multiplicity of original material experiences” (Nolan 2017, 47) and that embodies the material landscape in the textual space.

Metonymy figures Hejinian’s characteristic style of “[c]omposition by juxtaposition”, which “presents observed phenomena without merging them, [...] while attempting also to represent the matrix of their proximities” (Hejinian 2000, 155). Hejinian defines the act of writing as “field work”, where “one moves through the work not in straight lines but in curves, swirls, and across intersections, to words that catch the eye or attract attention repeatedly” (43–44). Therefore, Hejinian’s field composition is driven by metonymy that weaves together discrete things and events while moving through complex associative chains and networks in which they are embedded. Hejinian explains:

Metonymy moves restlessly, through an associative network [...]. But because even the connections between things may become things in themselves, and because any object may be rendered into its separate component parts which then become things in themselves, metonymy [...] may at the same time serve as a generative and even a dispersive force. (149)

Hejinian’s notion of metonymy “as a generative and even a dispersive force” echoes the New Materialist’s notion of agency, which is emergent (not inherent) and manifests itself only as it is distributed throughout the network of the human-nonhuman assemblage. Agency, in other words, is distributed in ways material forces are dispersed to form a web of entanglement with the human. It is this agential force of metonymy that continuously generates yet disperses meanings and contexts throughout the text. As Hejinian remarks, “[l]anguage is nothing but meanings, and meanings are nothing but a flow of contexts. Such contexts rarely coalesce into images, rarely come to terms. They are transitions, transmutations, the endless radiating of denotation into relation” (1).

While language itself “produces” meaning (rather than meaning being conveyed by language), meaning arises from the performance of language. For Hejinian, the move-ability of language depends on metonymy as its agential force, which emerges as it is distributed throughout the “associative network” (149). Jesse Oak Taylor (while discussing works of Charles Dickens) claims, “[i]n literary terms, distributed agency [is] [...] closely aligned with metonymy”. He says, “[m]etonymy is contingent, arbitrary, adjacent, elusive – in a word, *atmospheric*” (2016, 28). In *My Life*, even the autobiographical events and ideas, when mediated by metonymy, move into new stories and histories, rather than being fixed in a particular time and space. For Hejinian, they are, in Ron Silliman’s terms (another Language poet), “decidedly contextual object[s]” (1987, 92).

In *My Life*, the world mediated by metonymy appears to be full of discrete objects and fragmentary thoughts, which are however conjoined within the network of relation. Hejinian states that “all this is metonymy”; “Not fragments but metonymy” (2013, 48, 49). One fitting example of the distributed agency of metonymy can be found in the later part of the first section, where things are interconnected by physical or conceptual proximity.

But a word is a bottomless pit. It became magically pregnant and one day split open, giving birth to a stone egg, about as big as a football. In May when the lizards emerge from the stones, the stones turn gray, from green. When daylight moves, we delight in distance. The waves rolled over our stomachs, like spring rain over an orchard slope. Rubber bumpers on rubber cars. (Hejinian 2013, 3–4, section 1)

The “word” is described as “a bottomless pit”, which is characterized as being “pregnant”. Like a female womb, it “split[s] open” to give birth to “a stone egg”, out of which, amusingly,

hatch “the lizards” – they “emerge from the stones”. The associations of (bottomless) word, (pregnant) womb, (stone) egg, and lizard (from stone) are based on continuity because they coexist in some form of adjacency in a conceptual schema. The word “bottomless pit” stands in the contiguous relation to the deepness of womb (“pregnant”), which takes the form of “stone egg”, which then produces the “lizards” (“from the stones”). One word is continuously displaced by another as it evokes or “[gives] birth to” the other in a successive manner. This is the “[magic]” of the “word”, whose agential forces (metonymy) are dispersed over the “associative network”. This childhood period must have been a very pleasant, *fruitful* time for the poet. We hear that, while the family members are separated, they remain happy (“we delight in distance”) because of the grace of “daylight”, which is associated with “delight” in sound. The “spring rain”, which “roll[s] over” the “orchard slope”, grows fruits we eat (“stomach”), while the bounteous “rubber” trucks carry the harvested fruits for sale. The rolling “wave” is evoked by the “spring rain” and associated with “our [rumbling] stomachs” desiring for fruits, which will feed us and fill the lovely “rubber [lover] cars”. All the words and things here are interconnected in their metonymic relation, and all the possibilities of meaning emerge only from their interactions with each other.

My Life refuses to be organized by grammatical structures and metaphorical logics, which would sanction a hierarchical relationship between subject and object, and tenor and vehicle. However, despite the discontinuous and disjunctive narrative, we can still venture into her past or into the fragments of her anecdotes. We can get a glimpse into her life from contextual threads and associative nodes that interweave discrete events and ideas. The poem in section 20, which roughly corresponds to her college years (she received a bachelor’s degree in 1963 at 23 years old), describes the times during which Hejinian grew up to be a person and a poet. The narrative moves forward by a metonymic, horizontal relation of contiguity between discrete events and ideas.

*The coffee drinkers
answered ecstatically*

The traffic drones, where
drones is a noun. Whereas
the cheerful pessimist
suits herself in a bad
world, which is however
the inevitable world, im-
possible of improvement.
I close one eye, always the

left, when looking out onto the glare of the street.
What education finally serves us, if at all. There is a
pause, a rose, something on paper. The small green
shadows make the red jump out. That is not a tele-
scope, nor do I have stars in my belly. Such displace-
ments alter allusions, which is all-to-the-good. Now
cars not cows wander on the brown hills, and a stasis of
mobile homes have taken their names from what
grew in the valleys near Santa Clara. We have all
grown up with it. If it is personal, it is most likel
fickle. The university was the cultural market but
on Sundays she tried out different churches.
(Hejinian 2013, 44, section 20)

Unlike her happy childhood, her college years appear to be not so much productive. She feels her life somewhat stagnated, as if stuck in a “traffic” jam, with no progress or “improvement”. The early 1960s were a turbulent era defined by the Cold War, the war in Vietnam, the struggle for civil rights, and the women’s movement. The poet became rather a “cheerful pessimist” in this “bad world” as the college education (“cultural market”) made her “close one eye, always the left when looking out onto the glare of the street”: “What education finally serves us, if at all”. This is, certainly, a period of “pause” (stagnation) for her. And the “rose”, once a warm and lovely flower for a child, has turned out to be an illusion: “something on paper”. While the tagline phrase (“a pause, a rose, something on paper”) is repeated here, with its words unaltered, its meaning is completely displaced in this context. The poet proclaims, “Such displacements alter illusions, which is all-to-the-good” – this becomes another tagline phrase to be repeated throughout the text. This “pause” period of the paper-rose, for Hejinian, means “a stasis of mobile home”, which “grows on roads” whose “names” are taken “from what grew in the valleys near Santa Clara. We have all grown up with it”. The thrice-repeated word “grow” functions as a metonymic link that connects the different events and thoughts. What appears to be a small functional verb (“grow”) becomes a major interweaving connective – a site of potential for multiple conjunctions – as it acquires its own material existence in the metonymic field. As Hejinian says, “even the connections between things may become things in themselves” (2000, 149).

The distributed agency of metonymy that appears to operate within the textual realm is indeed the function of aesthetic communication of the author, the text, and the reader, involved in the production of meaning. Conventional autobiographies postulate a hierarchical relationship between the author and the reader, as the author assumes an exclusive agency while the reader remains outside the text as an audience. However, as Juliana Spahr observes, *My Life* is “a process-centered work,” which is to be “constructed by both author and reader” (1996, 147). Hejinian’s textual ecospace remains “open” to different interpretations and different artistic interactions. Hejinian relates that

[t]he ‘open text’, by definition, is open to the world and particularly to the reader. It invites participation, rejects the authority of the writer over the reader and thus, by analogy, the authority implicit in other (social, economic, cultural) hierarchies. (2000, 43)

My Life allows the reader to participate in making sense of the text by bringing their own contexts to it. Meaning does not reside within the text as a prefixed or pre-programmed linguistic code; it is something to be “produced”, and thus, communicated only through the interactions between the participating bodies.

Hejinian makes the inherently self-sufficient autobiographical poem (closed system) entirely open by sharing authority with the reader, by allowing the reader to “take on agency” (Spahr 1996, 147), in interpreting, and thus, shaping the text. This is the cooperative act of creating “meaning”, which does not belong exclusively to the text, author, or reader. Meaning is not an inherent property; it manifests itself as it is distributed over the network of communication between the poet, the reader, and the text. Hejinian’s landscape is an “open system”, which maintains itself through the interaction not only between elements within but between the author and the reader without.⁸ This dynamics of distributed agency is one of the most

⁸ Hejinian’s notion of “open text” is similar to Muriel Rukeyser’s concept of the “triadic scheme” between poet, poem and reader (Rukeyser 1996, 51). Rukeyser (a mid-twentieth century American poet) states that we must

compelling features of Hejinian's textual ecospace, as it brings into view a full range of interconnectedness and interdependencies not only of words and things but of readers and writers. *My Life* illuminates the symbiotic nature of (co)existence between the reader and the writer, language and the material, and by extension, the human and nonhuman.

Conclusion: Poetry in the Anthropocene

Hejinian's poetry, while addressing Adorno's concern of what it means to write "poetry after Auschwitz", has also implicitly responded to perhaps a more compelling question of what it means to write poetry in the Anthropocene, the epoch of geologic time defined by human impacts on the planet's ecosystems. The ecological harms such as species extinction and global warming caused by humans also pose a significant threat to human survival. Jeremy Davies, in *The Birth of the Anthropocene*, asserts a "pressing need to re-imagine human and nonhuman life outside the confines of the Holocene", while posing the question of "how best to keep faith with the web of relationships, dependencies, and symbioses that made up the planetary system of the dying epoch" (2016, 209). Hejinian's poetry may serve as an aesthetic answer to Davies' question and to a more specific question, for that matter, raised by Jane Bennett:

[How] to find new techniques, in speech and art and mood, to disclose the participation of non-human in "our" world. This would require the invention and deployment of a grammar that was less organized around subjects and objects and more capable of avowing the presence of what Bruno Latour called "actants". (2015, 225)

While Hejinian's poetry does not explicitly consider nature or environmental issues, we acquire, through the materiality of language, a renewed sense of material dimensions of human existence or coexistence with the nonhuman other. Hejinian's linguistic experiment that embraces the foreign, unnameable, and unpredictable enables her to make her home permanently at the border, which is "occupied by ever-shifting images, involving objects and events constantly in need of redefinition and even renaming, and viewed against a constantly changing background" (Hejinian 2000, 327). This is a barbarian way of life – always dwelling at the border, exploring the linguistic possibility of coexistence with the other on an equal footing. Hejinian says, in Peter Nicholls's terms, this is "a way of acknowledging the world and others without seeking to reduce them to objects of knowledge" (qtd. in Hejinian 2000, 332).

This profound sense of border-dwelling in Hejinian's poetry fosters an ethical stance that insists that the activities and the discursive practices of humans are always part of, and thus responsible for, the material world.⁹ As Stacy Alaimo argues, "we must hold ourselves accountable to a materiality that is never merely an external, blank, or inert space but the active, emergent

"recognize the energies that are transferred between people when a poem is given and taken" (183). As I argued elsewhere, this triadic scheme allows for communication and the production of meaning through transformation of energy or interpretive power between the author, the text, and the reader – the idea that anticipates Charles Olson's projective verse and "open field" composition (Ryoo 2020, 134-36).

⁹Matthew Jenkins in his discussion on linguistically experimental poets (including Hejinian) distinguishes ethics from morality. Morality, he argues, is "essentially rule-based [...] universal or situational" while ethics "is oriented through formal experimentation toward what is other, toward the *Other*" (2008, 3). Morality contrives social and political control while ethics seeks "the nonrational, non-systematizable Other" (7). Jenkins points out that the ethics of Hejinian's poem (he is referring to Hejinian's collection *The Cell*) is "a formal response to what morality cannot bring into its systematized context" (188). I use the term "ethics" in Jenkins's sense, distinguishing it from the typical notion of "morality", while extending it toward a more nonhuman-oriented other.

substance of ourselves and others” (2012, 563-64). Hejinian’s experimentation with language allows for the emergence of an ethical position that encourages responsible interactions between the human and nonhuman. The ethical stance of *My Life* stresses an enlarged sense of interconnection between self and other, including the nonhuman other. Hejinian states that this is “a sense of interconnectedness, of belonging, not so much one’s own belonging as the belonging of things, a sense of the intricate vast *durée* known as the world [...]. That is the autobiography to write” (2007, 115-16). It is Hejinian’s textual ecospace that allows us to (re) engage with the material world, which may bring a different and more ecologically ethically-oriented configuration of the world.

References

- Abram, David. 1997. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books.
- Alaimo, Stacy. 2012. “Sustainable This, Sustainable That: New Materialisms, Posthumanism, and Unknown Futures”. *PMLA – Publications of the Modern Language Association of America* vol. 127, no. 3: 558-64.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- . 2015. “Systems and Things: On Vital Materialism and Object-Oriented Philosophy”. In *The Nonhuman Turn*, edited by Richard Grusin, 223-40. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bloomfield, Mandy. 2013. “Landscaping the Page: British Open-field Poetics and Environmental Aesthetics”. *Green Letters: Studies in Ecocriticism* vol. 17, no. 2: 121-36.
- Chomsky, Noam. 1988. *Language and Problems of Knowledge: The Managua Lectures*. Cambridge: MIT Press.
- Christiansen, Morten H., and Nick Chater. 2018. *Creating Language: Integrating Evolution, Acquisition, and Processing*. Cambridge: MIT Press.
- Clark, Hilary. 1991. “The Mnemonics of Autobiography: Lyn Hejinian’s *My Life*”. *Biography* vol. 14, no. 4: 315-35.
- Coole, Diana, and Samantha Frost. 2010. “Introduction”. In *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, edited by Diana Coole and Samantha Frost, 1-46. Durham: Duke University Press.
- Corey, Joshua, and G.C. Waldrep (eds). 2012. *The Arcadia Project: North American Postmodern Pastoral*. Boise: Ahsahta Press.
- Davies, Jeremy. 2016. *The Birth of the Anthropocene*. Berkeley: University of California Press.
- Deacon, Terrence W. 1997. *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*. New York: W.W. Norton & Company.
- Everett, Daniel. 2012. *Language: The Cultural Tool*. New York: Vintage Books.
- Fisher-Wirth, Ann, and Laura-Gray Street (eds). 2013. *The Eco-poetry Anthology*. San Antonio: Trinity University Press.
- Fletcher, Angus. 2004. *A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment, and the Future of Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gribbin, John. 1984. *In Search of Schrödinger’s Cat: Quantum Physics and Reality*. New York: Bantam Books.
- Hejinian, Lyn. 2013 [1980]. *My Life and My Life in the Nineties*. Middletown: Wesleyan University Press.
- . 2000. *The Language of Inquiry*. Berkeley: University of California Press.
- . 2007. “The Sad Note in a Poetics of Consciousness”. In *Poetry and Public Language*, edited by Tony Lopez and Anthony Caeshu, 107-21. Exeter: Shearsman Books.
- Iovino, Serenella, and Serpil Oppermann. 2012. “Theorizing Material Ecocriticism. A Diptych”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* vol. 19, no. 3: 448-75.

- Jakobson, Roman, and Morris Halle. 1956. *Fundamentals of Language*. 'S-Gravenhage: Mouton & Co.
- Jenkins, Matthew G. 2008. *Poetic Obligation: Ethics in Experimental American Poetry After 1945*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Keller, Lynn. 2011. "Green Reading: Modern and Contemporary Poetry and Environmental Criticism". In *Oxford Handbook of Modern and Contemporary American Poetry*, edited by Cary Nelson, 602-23. Oxford: Oxford University Press.
- Knickerbocker, Scott. 2012. *Ecopoetics: The Language of Nature, The Nature of Language*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. New York: W.W. Norton & Company.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 2010. "Ecology as Text, Text as Ecology". *Oxford Literary Review* vol. 32, no. 1: 1-17.
- . 2011. "The Mesh". In *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*, edited by Stephanie LeMenager, Teresa Shewry and Ken Hiltner, 19-30. New York: Routledge.
- . 2012. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nolan, Sarah. 2017. *Unnatural Ecopoetics: Unlikely Spaces in Contemporary Poetry*. Reno: University of Nevada Press.
- Olson, Charles. 1966. *Selected Writings*. New York: New Directions.
- Pinker, Steven. 2007. *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. New York: Harper Perennial.
- Rasula, Jed. 2012. *This Compost: Ecological Imperatives in American Poetry*. Athens: University of Georgia Press.
- Retallack, Joan. 2007. "What is Experimental Poetry & Why Do We Need It?". *Jacket* no. 32. <<http://jacketmagazine.com/32/p-retallack.shtml>> (10/2022).
- Rigby, Kate. 2014. "Writing after Nature". In *Ecocriticism: The Essential Reader*, edited by Ken Hiltner, 357-67. London: Routledge.
- Rukeyser, Muriel. 1996. *The Life of Poetry*. Williamsburg: Paris Press.
- Ryoo, Gi Taek. 2020. "Systems View and the Relational Poetics of Muriel Rukeyser". *Studies in Modern British and American Poetry* vol. 26, no. 2: 129-59.
- Scigaj, Leonard. 1999. *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Shepard, Paul. 2014. "Ecology and Man: A View". In *Ecocriticism: The Essential Reader*, edited by Ken Hiltner, 62-69. New York: Routledge.
- Silliman, Ron. 1987. *The New Sentence*. New York: Roof Books.
- Spahr, Juliana. 1996. "Resignifying Autobiography: Lyn Hejinian's *My Life*". *American Literature* vol. 68, no. 1: 139-59.
- Street, Laura-Gray. 2013. "The Roots of It". In *The Ecopoetry Anthology*, edited by Ann Fisher-Wirth and Laura-Gray Street, xxxvii-xl. San Antonio: Trinity University Press.
- Taylor, Jesse Oak. 2016. *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf*. Charlottesville: University of Virginia Press.



Citation: A. Wenta (2022) Tantric Ritual and Conflict in Tibetan Buddhist Society. The Cult of Yamāntaka. *Lea* 11: pp. 333-353. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13637>.

Copyright: © 2022 A.B. Wenta. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Tantric Ritual and Conflict in Tibetan Buddhist Society The Cult of Yamāntaka

Aleksandra Wenta

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

Abstract

The article examines the employment of tantric ritual as a tool of conflict resolution in Tibetan Buddhist society. In particular, the analysis focuses on the cult of the tantric Buddhist deity Yamāntaka, who is often invoked in tantric ritual to resolve communal crisis or defend society against the enemies of Buddhism. Yamāntaka, whose cult in medieval times stretched from India, through the Tibetan plateau, to Mongolia, China, and Japan, is a prime example of a tantric “war-god” who has been adopted throughout the Buddhist world in the context of ritualized violence. The adoption of violent tantric ritual created fissures, especially in Tibetan Buddhist society, that led to various legal and ideological conflicts aimed at restricting its practice.

Keywords: Buddhist warfare, Ritual violence, Tantric ritual, Yamāntaka

Introduction

Tibetan Buddhism is commonly represented in popular perceptions as a religion that deals with conflict through the noble ideals of non-violence, peace, loving kindness, and compassion. This opinion is also perpetuated by Buddhist practitioners and Tibet’s spiritual leader, XIV Dalai Lama Tenzin Gyatso, the Nobel Peace Prize winner, who, in his strife to establish Tibet’s autonomy within the People’s Republic of China, embodies the Tibetan Buddhist ideal of conflict resolution through peaceful means of *ahimsā* (non-violence). However, as the pages of history reveal, Tibetan Buddhist resolution of conflict has often involved means that were far from being peaceful, even when they diverged from one of the main Buddhist precepts of abstaining from killing of living beings. In this article, I look at the tantric ritual of wrathful magic (Skt. *abhicāra*; Tib. *mngon spyod*) in the cult of the tantric Buddhist deity Yamāntaka (Tib. *gshin rje gshed* known also as *gshin rje*) or the “Death-destroyer” that appears

to have been specifically employed to deal with the enemies of Buddhism. Yamāntaka, whose cult stretched from the Gangetic plains of India through Tibetan plateau to Mongolia, China, and Japan, formed part of tantric Buddhist technology that was from its inception associated with conflict resolution through violent means. This article examines various dimensions through which the theme of conflict and conflict resolution has been conceptualized in the cult of Yamāntaka. The appendix includes my own English translation of the selected passages of the so-called “Yamāntaka Chapter” included in an early Buddhist tantra, the 7th century *Mañjuśrīyamūlakalpa*. The “Yamāntaka Chapter” provides one of the earliest textual instances of the ritual employment of Yamāntaka and violent tantric ritual directed against enemies preserved in Sanskrit.

1. *Yama/Māra as the Enemy: The Internal and External Roots of Conflict in Buddhism*

The name of the tantric Buddhist deity Yamāntaka literally means the “Ender (*antaka*) of death (*yama*)”. This designation points to Yamāntaka’s ritual function as the destroyer of Yama. Generally speaking, Yama is a Hindu-Buddhist god of death who comes to snatch people at the time of death and administers punishments or rewards in accordance with good or bad actions performed in life that determine whether a person is sent to heaven or hell. In Buddhism, however, Yama is additionally associated with Māra, who, apart from embodying the principle of death itself, is also the primordial antagonist of the Buddha and the symbol of evil. The traditional way of the Buddhist portrayal of evil is the Buddha’s conflict with Māra, dramatized through the trope of “Māra’s conquest” (*māravijaya*).¹ Māra embodies the two antagonistic forces of desire and death. According to the mythological account, Māra appeared in front of the Buddha to prevent him from attaining awakening (*nirvāna*), and, therefore, he is regarded as the paradigmatic obstacle that has to be vanquished in pursuit of soteriological aims. More importantly, Māra embodies the evil of afflictive emotions (*kleśamāra*), thus consolidating the notion of the enemy within. In the Buddhist concept of Māra as the personification of evil, the functions of Yama as death and afflictive emotions that prevent people from achieving *nirvāna* coalesce. This idea is further reflected in the concept of the afflictive emotions as constituting the psychological roots of conflict.

According to Buddhism, the origin of conflict lies in the so-called “three poisons”, namely, *rāga* (desire), *dveṣa* (hate) and *moha* (delusion). These three “roots of evil” are considered to be the cause of transmigration in the endless cycle of deaths and rebirths (*saṃsāra*). Already in the *Araṇavibhaṅga Sutta* of the *Majjhima Nikāya* (Collection of Middle-length Discourses; no. 139), the Buddha explained that the cause of various conflicts lies in the afflictive emotions, among which desire, hatred, and delusion feature prominently (Walser 2018, 235). These emotional defilements are described as *raṇa*, a word meaning “combat”, “war”, but also “turmoil of afflictive emotions”. The *Aṅguttara Aṭṭhakathā* elaborates on this concept as follows: “‘Raṇa’ is called the torments (Pāli: *kilesa*) of passion, etc. With their absence, the abiding in afflictionlessness is called *araṇavihāra* ‘abiding in the absence of strife’ ” (Walser 2018, 237).

In the psychology rendered by the early Buddhism, the idea of emotional defilement was, therefore, closely linked to the perception of conflict as the expression of the psychological “making” of the individual that through the bonds of endless cycles of births and rebirths led him straight to death. As a result, says Gombrich, “*nibbāna/nirvāna* [concomitant with awakening]

¹ For an overview of the *māravijaya* as a widespread Buddhist narrative, see Schmidt-Leukel 2022 and Nichols 2019.

is not a ‘thing’ but the experience of being without desire, hatred and delusion” (2006, 65). The same grim message of human entanglement in the strife of afflictive emotions is conveyed in Tibetan Buddhist scroll paintings (*thangkas*) by a rooster, a snake, and a pig. These three animals, symbolizing desire, hatred, and ignorance, respectively, feature on the wheel of life (*bhāvavakra*) held in the hands of Yama, the god of death (Schwieger 2021, 100). In his ritual function as the “Death-destroyer”, Yamāntaka is purported to destroy the principle of death itself and the afflictive emotions that *yama/māra* embodies.

Apart from its inner, psychological dimension, the concept of conflict with Māra had important social implications that codified the representation of the non-Buddhist religious other. In this regard, Māra exists as the enemy of the Buddha and Buddhism in an external sense insofar that it is construed through the process of stigmatizing the difference between “us” and “them”. The formation of the Buddhist identity *via* and *against* Māra as the embodiment of the religious other has been an important part of Buddhist self-assertion. The *Aṣṭasahāsrīkāprajñāpāramitā* depicts not only Hindu Brahmins as the proxies of Māra, but also other Buddhist co-religionists who are hostile to the Mahāyāna notions of the Perfection of Wisdom. Nāgārjuna considers the arrival of Mahāyāna as the Buddha’s act of saving countless beings from Māra and his people, the allodoxes (*tīrthikas*).² In tantric Buddhism, the emphasis of *māra* as afflictive emotions (*kleśamāra*) comes to a forefront insofar that the “three poisons”, i.e., desire, hatred, and delusion become often identified with the non-Buddhist gods of the Hindu pantheon, i.e., Brahmā, Viṣṇu, and Śiva (Īśvara).

The depiction of Māra as the enemy in an external sense is additionally highlighted through the eschatology of conflict that perceives Buddhism as a religion that is approaching its end. As Schwieger pointed out, in Buddhism “conflict is contingent upon the cosmological course of time”, which understands history as the cycle of four eons (*yugas*) that decline over the course of time (2021, 142). Inherent in this millenarian view is a belief that the deterioration of the Buddhist dharma is inextricably linked to the workings of Māra and his agents, the non-Buddhists. The Buddha tells Kaśyāpa “700 years after my death, the devil Māra Pāpiyas will gradually destroy my True Dharma” (Chappell 1980, 139 and Nattier 2011, 38). Similarly, the prophesy of the *Āryacandraḡarbhaparipṛcchāsūtra warns that “the party of those who obstruct the Dharma – the party of Māra and so on – will arise, and their power and strength will increase. Kings, ministers, and so on will decline in faith; they will no longer perceive the distinction between virtue and vice, and they will do harm to the True Dharma” (Nattier 2011, 241). In the *Gaṇḍīsūtra*, the decline of the Buddhist dharma is conterminous with the appearance of discordant monks who fall ill, while the non-Buddhists and Māras are empowered and come to the fore (Bien 2020, 10). The *Kāraṇḍavyūhasūtra* predicts that with the arrival of the last eon, the *kaliyuga*, people will be deprived of practicing the path of awakening (*bodhimārga* = Buddhism), but the praxis of worshipping *liṅga* (= Śaivism) will flourish (Bisschop 2018, 398).

The concept of *māralyama* consolidates the notion of conflict that operates on two simultaneous levels. First, conflict with *māralyama* has a soteriological dimension insofar as it refers to this unenlightened part of ourselves or the “enemy within”, which comes with all the strife of afflictive emotions that obstruct the pathway to awakening. Second, conflict symbolized by *māralyama* is not only conceived in an internal sense, as something alien and hostile within us, but also in an external sense, as a threat to the survival of Buddhism. Embedded in the apocalyptic/millenarian voice is the enemy depicted above as a religious other, which is regarded

²The *Prajñāpāramitāsāstra* was preached by the Buddha on the Grdhrakūṭa in Magadha, where he “destroyed Māra and his people, the *tīrthikas*, and saved innumerable beings” (Lamotte 2001, 43ff.).

as a threat to the existing *status quo* that will eventually lead to the obliteration of Buddhist dharma. The process of othering and stigmatizing the difference between the Buddhists and the non-Buddhists or bad Buddhists takes on a strategy of “demonizing” the religious other through the concept of Māra that follows a common way of representing evil in Buddhism in general (Boyd 1971). Thus, the conflict with *māra/yama* consolidates the notion of evil, which needs to be destroyed for the sake of individual and collective welfare.

2. “Wicked Kings” and Violent Tantric Ritual: Buddhism in Medieval Indian Conflict

In Buddhist societies, conflict is often resolved through ritual means. Ritual is employed to destroy the enemies, to win battles, to cure diseases and to appease various calamities. The ideological foundation for the Buddhist conviction that conflicts can be regulated by ritual is linked to the idea that “the world of the invisible interacts with the world of the visible and that the imagination makes it possible to influence this interaction” (Schwieger 2021, 144). One example of such “invisible powers” is the wrathful tantric deity Yamāntaka. The cult of this deity is specifically linked to the category of rituals known as *abhicāra*, a term that stands for aggressive rites directed against the enemies. The *abhicāra* may include such rites as attracting (*ākarsaṇa*), subjecting others under one’s own will (*vaśīkaraṇa*), paralyzing (*stambhana*), killing (*māraṇa*), creating dissent (*vidveśaṇa*), driving away (*uccātana*), inflicting the target with fever (*jvara*), or inflicting the target with madness (*unmādana*). The Tibetan equivalent for the Sanskrit *abhicāra* is *mngon spyod*, meaning “direct action”, which is often used interchangeably with the word *mtshu* (power). Both terms refer to types of hostile tantric ritual.

One of the potent reasons that justify the use of violent tantric ritual in Buddhism is defence against those who threaten Buddhist practitioners. Tantric Buddhist scriptures often authorize the use of violent rituals against the enemies of Buddhism, a category that includes those who slander the Buddha’s teachings, those who harm the “Three Jewels” (Buddha, *saṅgha*, *dharma*), and those who deride the authority of Buddhist masters. Tantric Buddhist ritual is also recommended against those who are considered to be “bad” Buddhists, i.e., those who violate Buddhist rules (*samayās*), but also those who are labelled as atheists or are being simply regarded as immoral (Wenta 2022a). In this regard, the *Mañjuśrīyamūlakalpa*, on par with other early Buddhist tantras, is explicit in saying that fierce rites of Yamāntaka should be undertaken against those who are “devoid of magic spells”, “irreligious people”, and those who are “hostile to living beings”. Despite the appearance of the common group of targets against whom the employment of wrathful tantric ritual is justifiable, the *Mañjuśrīyamūlakalpa* stands out for its emphasis on destroying the “wicked kings”. The text provides unpleasant descriptions of Indian kings, focusing on their violent character, moral degeneration, and, in some cases, enmity towards the Buddhists. This negative portrayal together with the description of violent tantric ritual that should be undertaken against wicked kings leads to the question as to whether Buddhism and the state were in actual conflict in medieval India. Was the persecution of Buddhism the reason behind the adoption of a hostile ritual repertoire by Buddhist masters in the post-Gupta period?

Academic theories that try to answer these questions diverge and seem to oscillate between the two opposing views: agonistic and non-agonistic. Some scholars, like Giovanni Verardi (2018), promote the so-called “agonistic view”, suggesting that beginning with the Gupta dynasty, the relationship between Indian state and Buddhism was marked by conflict. For example, Samudragupta (circa 330–380 CE), the king of the Gupta dynasty whose empire spanned the northern, central, and western parts of India from the 4th to the late 6th century CE, demanded

a hefty prize as a “tribute of subjection” (164) from the Buddhist Siṃhala monks to allow them to reside in the sacred Buddhist site of Bodhgayā. Inscriptional evidence indicates that the Siṃhalas were enlisted as Samudragupta’s vassals (163-64), suggesting that the Indian ruler was unsympathetic if not overtly hostile towards the Buddhists. The *Mañjuśrīyamūlakalpa* provides a rather disagreeable depiction of Samudragupta as a heartless, arrogant ruler, a “shedder of excessive blood”, and a great sinner whose kingdom was “inundated with carping logicians, vile Brahmins” (49-50, quoted in Verardi 2018, 163). The resentment towards the Buddhists seems to have intensified in the subsequent centuries. The case of the 7th century Gauḍa King Śaśāṅka, who was reputedly responsible for the destruction of Buddhist monasteries and even the uprooting of the Bodhi tree in Bodhgayā (188-89), under which the Buddha is said to have attained *nirvāṇa*, makes this point valid. Śaśāṅka’s assaults on Bodhgayā are reported in Xuanzang’s *Xiyuji* and in the last chapter of the *Mañjuśrīyamūlakalpa*, where the following description of king’s hostile attitude towards the Buddhists – and another ascetic tradition of that period, the Jainas – is found:

He [Śaśāṅka], of wicked intellect, will destroy the beautiful image of the Buddha, He, of wicked intellect, enamored of the words of the *tīrthikas* will burn that great bridge of religion [dharma], (as) prophesized by the former Jinas (Buddhas). Then that angry and evil-doer of false notions and bad opinions fell down all the monasteries, gardens, and *chaitīyas*; and rest-houses of the Jainas (Nirgranthas). (49-50, quoted in Verardi 2018, 189, footnote 96)

Verardi further claims that the antagonistic attitude towards the Buddhists by Indian rulers was fuelled by the non-Buddhist Brahmins, who often acted as the advisors of kings. The Brahmins used public debates to suppress Buddhist elites, and to discriminate and ridicule their “heretical” (*pāśaṇḍa*) doctrines. The *Manusmṛiti*, the first legal text of Brahmanical orthodoxy, which, according to Verardi was “the first step to delegitimize Buddhism”, compared the Buddhists to “gamblers, bootlegs, thieves, and the like”, and demanded that they should be expelled from town because “they oppress good subjects in the king’s kingdom” (196). Surveying many centuries of sectarian tension between the Brahmins and the Buddhists through textual, archeological, historical, and other data, Verardi argues that hatred and persecution of the “heretic” Buddhists by the Brahmanical orthodoxy continued for many centuries and visibly intensified during the Gupta period. He maintains that hostile tantric ritual (*abhicāra*) directed against the wicked kings and enemies of Buddhism, such as those described in the *Mañjuśrīyamūlakalpa*, emerged as a military response to the actual threat of Brahmanical persecution in the post-Gupta period. He elaborates on this as follows:

[...] violence becomes openly a part of the Buddhist defense strategy. The symbolization and ritualization of the stages of this process, testified to by a large number of texts and iconographies, should not lead us to believe that it was limited to symbolic actions, an all too common mistake. The *maṇḍala* is the conceptualization of a physical, territorial space where the Brāhamaṇas and their allies must be reduced to impotence for the Buddhists to survive and recreate the Dharma Kingdom, which lies at the root of political Buddhism. The Guhyasamāja Tantra explicitly invites concentration on the three-pronged vajra ‘that paralyzes all the non-Buddhist teachers’ projecting it on the head of the enemy which will not prevail against the buddhasainya, the Buddha’s army [...]. Violence is explicitly recognized as having a value, as in the case of one Viromaṇi, a Buddhist yogī who greatly enhanced the cause of Tantric Buddhism by suppressing the *tīrthikas* [non-Buddhists]. (Verardi 2011, 312)

In this regard, the need to defend the Buddhist dharma was the primary cause for the emergence of tantric Buddhist ritual. The analysis of socio-political factors does not deny the

existence of mutual animosity between the Brahmins and the Buddhists but questions the actual reasons behind it. Rather than emphasizing defence, academic theories point towards the competition for the royal patronage as a far greater motive behind interreligious antagonism (Thapar 2000, Bronkhorst 2011, Verardi 2011 and 2018, and Sanderson 2015). Thapar summarizes the alleged tension as follows:

The antagonism between sects at the intellectual and cult level was doubtless aggravated by the fact of some becoming recipients of royal patronage. This may well have intensified the antagonism into sharp hostility where the brahmanical groups would see non-brahmanical sects as heretics and argue that by not conforming to social mores they were disrupting society and in any case they were identified as preachers of false doctrines. (2000, 224)

The question about the extent to which this alleged competition can be called “hostile” is a matter of debate among scholars. In this regard, Sanderson, the proponent of the non-agonistic view, claims that socio-historical reality during the post-Gupta period was characterized by a thriving religious environment in which different tantric sects received royal patronage from the ruling monarchs leading to what he has described as the Indian states’ propagation of “tolerance in matters of religion”, characterized by the “balance of influence” in which one religious tradition was not in a position to diminish the other (2015, 159). Sanderson’s textual research on the corpus of scriptures belonging to the Śaiva and Buddhist tantras demonstrated the existence of different sectarian identities that are mutually influencing one another and thus owe their shared elements to the process of mutual appropriation and adaptation, even to the point of “pious plagiarism” (most often of Śaiva material by Buddhists) (*ibidem*).

Despite the conflicting views on the degree of antagonism or lack thereof that characterized interreligious dynamics between Buddhists and non-Buddhists in medieval India, there is a consensus that the tantric Buddhist repertoire became more and more intent on assisting kings in the matters of state. The emergence of Buddhist tantras containing rituals meant to defeat military enemies and secure protection for the kings would make this point valid. For example, two important tantric scriptures written by tantric Buddhist masters (*vajrācāryas*) of the Buddhist monastery at Vikramaśīla during the early Pāla dynasty, the *Sarvavajrodaya* of Ānandagarbha and the *Guhyasamājamāṇḍalavidhi* of Dīpaṅkarabhadra, contain protective rituals for warding off the dangers for the king (Sanderson 2009, 106). We also know that Buddhajñānapāda, the *vajrācārya* of Vikramaśīla and the founder of the Jñānapāda school of the *Guhyasamājatantra* exegesis, regularly performed *homa* rituals to protect the reign of the Pālas at a cost of 902,000 *tolas* of silver (see Tāranātha, *Rgya gar chos ’byung*, pp. 274, 278). Similarly, the so-called “Yamāntaka chapter” of the *Mañjuśrīyamūlakalpa* (51.36-40, included below) is explicit in its enemy-conquering purpose: the enemy is explicitly stated to be a king and his army, thus pointing to the sphere of royal politics and statecraft. The *Vajrabhairavatantra* gives two *vaśīkaraṇa* recipes meant specifically for the subjugation of the king and king’s minister under the tāntrika’s own will (Wenta forthcoming). In this view it seems plausible to assume that violent tantric ritual was used for military purposes and that *abhicāra* rituals against the enemies would reflect the need of those in power for such recipes. Unfortunately, historical evidence for the employment of the tantric rite of Yamāntaka in defense of the state in medieval India is lacking. The only indication in favour of this theory comes from the Tibetan historiographer Tāranātha (1575-1634), whose accuracy in collecting the historiographical data has often been questioned (Templeman 1981). In his *Rgya gar chos ’byung* (*The History of Buddhism in India*) and *Gshin rje chos ’byung*, Tāranātha makes several claims of employing the rites of Yamāntaka during the Pāla rule against the invading armies (Wenta 2021).

3. *Yamāntaka and Conflict Resolution as Liberation (sgrol ba) in Tibet*

In Tibet, one of the most famous examples of the employment of violent tantric ritual linked to Yamāntaka (Tib. *gshin rje gshed*) against the anti-Buddhist king³ is the narrative of the would-be assassination of the King Glang Dar ma in 842 CE by the Rnying ma master Gnubs chen Sangs rgyas ye shes. Gnubs chen, born in Gnubs in western Tibet, was one of the twenty-five disciples who had been initiated into the *Eight Precepts of Attainment* (*bka' brgyad*)⁴ by guru Padmasambhava (see Tulku 1975, 46-47), the 8th-century founder of the Rnying ma.⁵ According to traditional accounts, at the time of Gnubs chen's initiation by Padmasambhava, a flower fell on the region of the *maṇḍala* housing Yamāntaka. After meditating on Yamāntaka for twenty-one days in remote caves above the Bsam yas monastery, Gnubs chen received a direct vision of Yamāntaka and Mañjuśrī, and Yamāntaka became his *yi-dam* (personal meditational deity) (Reynolds 1996, 251). Gnubs chen acquired exceptional mastery over black magic, which he used for protecting tantric Buddhist practitioners from prosecution during the reign of the king Glang dar ma (799-842). According to some accounts, Glang dar ma was terrified by Gnubs chen's magical powers and promised "not to harm the Buddhist tāntrikas and to refrain from disrobing and exiling them as he had done with Buddhist monks" (*ibidem*). Dudjom Rinpoche reports that when Gnubs chen was sixty-one years old, he successfully destroyed thirty-seven hostile villages with the Yamāntaka mantra (1991, 611).⁶ Gnubs chen was associated with two Newār masters, i.e., Śilamañju and Vasudhara, the first Newār scholars invited to Tibet by King Khri srong lde btsan (Lo Bue 1997, 631). Vasudhara taught him fierce spells (*drag sngags*) of Yamāntaka, which Gnubs chen wanted to use to kill Glang dar ma (Achard 1999, 21 and Esler 2014, 15). However, since Dpal gyi rdo rje had already assassinated the king,⁷ there was no need for Gnubs chen to engage in violent rites. These spells were later sealed as treasures (*gter ma*) due to fear of being misused (Dudjom Rinpoche 1991, 612). Vasudhara and Gnubs chen translated together the *'Jam dpal gshin rje zla gsang nag po'i rgyud*, dedicated to Mañjuśrī-Yamāntaka, the tantra which is a part of the Rnying ma Mahāyoga canon.⁸ There are two forms of Yamāntaka that have been traditionally associated with the Rnying ma. The first is 'Jam dpal gshin rje Dug ri me 'bar or "Mañjuśrī-Yamāntaka Poisonous Blazing Fire-Mountain" found mostly in the Rnying ma Glong chen Snying thig tradition. The second is Gshin rje gshed 'char ka nag po or "Yamāntaka Black Sun" that was later liturgically compiled by Pad ma 'phrin las (1641-1717), an important Rnying ma master of the Rdo rje brag and Byang gter traditions,⁹ who remained in close association with the Fifth Dalai Lama (1617-82).

The figure of Gnubs chen is important in that he is regarded as the first example of "Tibet's Buddhist political sorcerer" (Cuevas 2019, 174). His engagement in the Yamāntaka rites

³The textual evidence for Glang Dar ma's anti-Buddhist stance comes from the late, post 10th century Buddhist sources (Karmay 2005, 29). The earlier Dunhuang documents, i.e., PT 134 and PT 840, researched by Karmay contain no indication to suggest that Buddhism was persecuted during his reign (2005).

⁴For the history of the *bka' brgyad* from the 11th through the 19th century, see Trautz 2019.

⁵For the discussion of Gnubs chen sangs rgyas's birth and biography, see Karmay 2005, Dalton 2014 and Esler 2014.

⁶Esler states that Rig 'dzin Padma 'phrin las distinguishes two separate events: the destruction of 37 villages and the revolt that occurred when he was sixty-one (2014, 13).

⁷In Tibet, the story of the assassination of King Glang dar ma, who in some sources was called "the sinister king", became part of the "collective memory" and it still ritually enacted in the performance of *'cham* dances as the means of removing evil forces (Meinert 2006).

⁸See the colophon of the *Dpal zla gsang nag po'i rgyud*, 498-677 of vol. 20 of *Rnying ma rgyud 'bum* (*gting skies*).

⁹For Gnubs chen's Yamāntaka legacy in the Byang gter tradition, see Esler 2022.

during the conflict between the opposing aristocratic clans in the early 10th century is widely attested in Tibetan literature.¹⁰ More importantly, Gnubs chen's depiction as a tantric master mitigating conflict through violent Yamāntaka *abhicāra* is often employed as a paradigmatic instance of "liberation through violent means" (Tib. *sgrol ba*) during the chaotic period of fragmentation in Tibet. As Gnubs chen's biography reports: "[During these years], occasions for 'liberating' fiendish beings into the *dharmadhātu* by means of violent *abhicāra* presented themselves repeatedly... Thus, the subjugated were liberated through violence, that is, there was no doubt that they were raised into the primordial buddhafield" (Dalton 2011, 50-51). Although Buddhism in accord with the five precepts (*pañcaśīla*) uniformly forbids killing living beings, there are some exceptional circumstances in which violence, including killing, is justifiable. What are those exceptions? According to Jerryson, there are three things that entitle an offender to exemption from responsibility of conventional Buddhist ethical rules, namely, 1) the state of mind of a person who commits violence; 2) the type of a victim; and 3) the status of the offender (2017, 41). Among these three conditions, the primary importance is given to the right intention, which wholly determines the actual action. The right intention depends on the underlying motivation of compassion, which should drive the behaviour of the one committing any violent ritual. By exercising great compassion, the practitioner "liberates" the evil person from bad karma and suffering of hells that surely awaits him from committing sins. The story of Gnubs chen certainly draws on this concept, when it says that, even though to his enemies his vile actions seemed like a horrific act of aggressive tantric ritual of *abhicāra*, for Gnubs chen it was nothing else but an exercise in compassion (Dalton 2011, 52). The same motif is repeated in the case of the "actual"¹¹ assassin of the king Glang dar ma, Dpal gyi rdo rje, who is said to have prepared for the assault to the king by cultivating "exceptional compassion" (*snying rje khyad par can*) (Schlieter 2006, 150). The importance of fostering compassion in performing aggressive *abhicāra* rites is already found in one of the earliest Buddhist tantras,¹² the *Susiddhikāra*, which states:

If you perform this [violent] rite to discipline a wicked person, your mind should be without anger and resentment towards that person, you should possess great compassion and concerned that he has been experiencing suffering for a long time because of his evil karma [...]. People who practice evil will descend to hell and because the mantra-lords wish to remove the suffering of hell they have devised this expedient means [*abhicāra*] to save and protect them. (Trans. by Giebel 2001, 188)

The reference to the so-called "compassionate violence" as the "expedient means to save and protect" against the evil karma was not, however, a tantric innovation, but merely a continuation of the trope given already in one of the earliest Mahāyāna-sūtras, the *Upāyakaūśalyasūtra*. There, the idea of "compassionate violence" understood as the auspicious merit-making activity comes to the forefront, where it becomes associated with bodhisattva's capability to bring benefit to others (Sobisch 2021, 153). In tantric milieu, the significance of compassion as the primary motivation behind the employment of violent tantric ritual created a double moral standard for the tantric practitioners, which thereby allowed them to commit any hostile action, even

¹⁰ For the description of Gnubs chen's role in resolving conflict in Tibet, see Dalton 2011, 50-55.

¹¹ For assessing the historical truth behind the killing of Glang dar ma, see Yamaguchi 1996 and Khangkar 1993. For an analysis of Tibetan sources on Glang dar ma's killing, see Schlieter 2006.

¹² The story revolves around the previous life of the Buddha, when he was the ship-captain, called the Great Compassionate One (*mahākaruṇikā*). For the detailed exposition of this concept in Mahāyāna-sūtras, see Jenkins 2010 [2011] and Sobisch 2021. For the adoption of this concept by the Tibetans, see Sobisch 2021.

murder, without the fear of committing a sin. Tantric masters kill the evil ones through the use of aggressive magic and, thus, render them a service (Gray 2018). They do not act motivated by anger, but merely actualize the exercise of compassion to liberate those beings from the torments of hell that surely await them for their evil deeds. In this view, killing is perceived almost as a moral obligation to ensure that those evildoers are liberated through violence.

Another ideological aspect that justified liberation through violent means was linked to the philosophical doctrine of emptiness (*śūnyatā*). Adopting the tenets of the Madhyamaka [Middling] philosophy, tantric Buddhism, following the earlier Mahāyāna Buddhism, radicalized the teachings of the early Buddhist notion of “seeing things the way they really are” – that is, as empty of their inherent essence. Tantric Buddhism claimed that everything, even the *dharmas*, or atoms of our experience, which early Buddhists regarded as existent, were empty, not only of selfhood but also of any inherent existence (*svabhāva*) whatsoever and causally dependent. Such a radicalized position regarding the absolute universality of emptiness relativized every action, even the most hideous acts of killing. In this regard, the *Mahāratnakūṭasūtra* poignantly remarks that when the bodhisattva Mañjuśrī went to kill the Buddha with the sword of wisdom, the bodhisattvas ponder upon the following:

there is no killing, nor killer, how can there be falling in [the miserable planes of existence] because of killing... All *dharmas* are without substance or entity. Therefore there is no sinner and no sin. Where is the killer to be punished? (Quoted in Cantwell 1997, 111, footnote 26)

An echo of the same idea is reflected in tantric Buddhist sources. For example, the author Bhavyakīrti (10th century) in his commentary on the *Cakrasamvaratantra* says that “for those who have realized the reality of selflessness” killing – which, in accordance with the basic principles of Buddhist ethics, is the first of ten unwholesome actions – does not cause downfall into hell. He repeats the same argument saying: “Being endowed with compassion and having realized the reality of selflessness, one will not fall even if one practices the ten non-virtues for the sake of beings” (Gray 2007, 253). Bhavyakīrti seeks to validate the performance of violent rituals within the altruistic context of the tantric (and Mahāyāna) tradition, in which an accomplished tantric practitioner, who has realized the emptiness of all phenomena, engages in selfless activity for the benefit of humanity: under such conditions, violent action does not produce sin.

4. *Rwa Lo tsā ba and Fraudulent Dharma: Ideological Conflicts Concerning Tantric Buddhist Practice*

The use of *sgrol ba* against anti-Buddhist kings was certainly not an isolated incident. Throughout the Tibetan Buddhist world, the use of *sgrol ba* in the context of wrathful tantric deities, such as Yamāntaka, is evident. The best-known example is Rwa lo tsā ba (11th century), the famous Yamāntaka sorcerer who used transgressive tantric practices, including *sgrol ba*, to set records straight with his enemies. The use of *sgrol ba* and other controversial tantric rituals was perceived negatively by Rwa lo’s co-religionists. The whole life of Rwa lo narrated in his biographies¹³ is depicted against the backdrop of conflict with his rivals who accused him of performing the fraudulent dharma. An example of this is narrated in Rwa lo’s biography (*rwa lo rnam thar*) written by Rwa Ye shes seng ge (12th century)¹⁴ and recounted in the 17th century

¹³ For the study of different Rwa lo’s biographies, see Cuevas 2015a.

¹⁴ Rwa lo’s biography by Rwa Ye shes seng ge was translated by Cuevas (2015b). For this particular episode, see Cuevas 2015b, 241–42.

by a famous Tibetan patriarch, A mes zhabs¹⁵ as an example of “liberating” malicious people through black magic.¹⁶ The story concerns a certain abbot, Skyo ’Dul ’dzin, who engaged in a critique of Rwa lo’s transgressive tantric conduct as unbecoming of a preceptor.¹⁷ The confrontation between the two resulted in a verbal spat in which the abbot attacked Rwa lo with the following words:

You enjoy meat and wine of the West [i.e., India]. Occasionally, using black magic, you kill other people. Secretly, you engage in intimate intercourse with women. Because of doing these things, if you were a preceptor, you would harm the *buddhadharma*. Moreover, among other things, you utter a lot of bad things under the pretext of dharma. (A mes zhabs’s *Gshin rje chos ’byung*, 17)¹⁸

To this critique, Rwa lo replied as follows:

Meat and wine are part of the *ganacakra* ritual. If I kill people, I do it only to those who are *samaya*-breakers. This is a tantric commitment. Engaging in intercourse with women is *karmamudrā*. Therefore, it is you who are the *samaya*-breaker with wrong views; after seven days, early in the morning, I shall request that you depart.¹⁹ Seven days later, the abbot’s body, speech, and mind became paralyzed, and he passed away. (*Ibidem*)²⁰

The above fragment of Rwa lo’s biography criticizing his engagement in killing people through black magic and sexual rites involving real women may be considered an epitome of the intellectual atmosphere that characterized the second diffusion of Buddhism (*phyi dar*) in Tibet. It also highlights a larger ideological issue linked to the understanding of conflict in Tibetan Buddhist society in that period.

In a period of three centuries (from mid-8th to mid-11th century), Buddhism in Tibet moved relentlessly in the direction of Tantrism, variously called Mantranaya, Mantrayāna, or Vajrayāna, soon becoming an integral part of what is now referred to as “Tibetan Buddhism”. Nevertheless, the trajectory of this integration process was never easy. On the contrary, during the period of the second diffusion, the adoption of tantric practices in Tibet functioned as a narrative of conflict depicting areas of struggle and obstructions set up against the proliferation of the tantras. Whenever tantric practices crisscrossed the axis of the hierarchical authority of the privileged groups, these practices became a highly contentious issue that triggered a divisive debate over its suitability for the Tibetans and set up a mechanism for their suppression by limiting its practices or by subjecting tantric scriptures to censorship.²¹ The first attempt at

¹⁵ Jam mgon A mes zhabs, “The origins of supreme dharma of the venerable Yamāntaka cycle” (*Dpal gshin rje’i gshed skor gyi dam pa’i chos ’byung*).

¹⁶ *mthu dang nus pa’i sgo nas gdug pa can du ma zbig bsgral ba sogs kyi rnam par thar pal* A mes zhabs’s *Gshin rje chos ’byung*, 18.

¹⁷ Among the people allegedly killed by Rwa lo through the use of black magic there were Mar pa’s son Dar ma mdo sde, and Brog mi Jo sras Indra and his brother Jo sras Rdo rje, see Tāranātha, *Gshin rje chos ’byung*, 100-01.

¹⁸ *khyod nub kyī rigs su sha chang la longs spyodl skabs su mi’i la mthu gtad btang nas gsodl lkog tu bud med bsten pas gzhan gyi mkhan po byas na bstan pa la gnod zer zhingl gzhan yang mang po’i gseb tu chos gtam la bsnyad btags ngan smras mang du byas pa’l*

¹⁹ *sha chang za ba tshogs kyī ’khor lo yinl dam nyams gsod pa sngags kyī dam tshig yinl bud med bsten pa las kyī phyag rgya yinl de bas dam nyams log lta can khyod kyangl zhag bdun tho rangs gshegs su gsol bar byal gsungs pasl mkhan po de zhag bdun na lus ngag yid gsum rengs nas ’dasl*

²⁰ *gsungs pasl mkhan po de zhag bdun na lus ngag yid gsum rengs nas ’dasl*

²¹ Note that the initial resistance to the adoption of the more controversial tantric practices, such as violent rituals, does not seem to continue beyond the 11th century (that is, until the heavy-handed Manchu interventions

suppression of tantric praxis took place during the first diffusion of Buddhism in Tibet (*snga dar*) when Khri lde'u srong btsan (776-815) issued the Imperial Translation Decree that ordered to keep the tantras secret and forbade teaching them to the unqualified (Schaeffer, Kapstein and Tuttle 2013, 75). Furthermore, he forbade the translation of tantric scriptures “haphazardly”, i.e., according to the literal meaning (76). Although the medieval constructions and assaults on tantric practice have assumed different forms and emphasis,²² this tendency has lingered on. For example, the Ngor Chronicle states that “taking the texts literally without knowing the theory of the Tantras, the Buddhists employ many erroneous practices for obtaining release and practicing yoga” (Klimburg-Salter 1997, 238). Among others, especially the decree of the great Puh rangs king, Ye shes 'od (Karmay 1998, 5) tried to restrict controversial tantric practices, including *sgrol ba* which were carried out in an aggravated fashion. The decree of Ye shes 'od criticized *sgrol ba* saying that “sacrifices have become widespread, so that beings are being ‘liberated’ alive” (Dalton 2011, 14). The direct killing of a person was supposed to be substituted by the effigy. As Dalton summarizes:

Yeshe Ö was working to negotiate a new relationship between religious violence and the state. The Buddhist tantras bestowed upon their most accomplished practitioners the right to enact violence, and this presented a direct threat to the authority of the Tibetan court. Yeshe Ö reacted by insisting that live liberation remain outside legitimate Buddhist practice. True Buddhists, he maintained, would never offer sacrificial flesh to the buddhas, and when they do perform a violent rite, they always use an effigy. (*Ibidem*)

The exclusion or legal condemnation of *sgrol ba* by Ye shes 'od reflects a turbulent ideological conflict among the Buddhist adepts practicing tantra, in which a distinction was being drawn between the “right” and “wrong” tantric practice. This rigid normative separation reinforced the dialectical tension between “us” and “them” that further consolidated into categories of orthodoxy and “heresy” respectively. The modern English word “heresy” is derived from the ancient Greek word “hairesis”, which initially included a broad range of meanings. It was Origen (184-254) who first used “heresy” to denote exclusively doctrinal errors (Henderson 1998, 17). Thus, the entire tradition of heresiography that developed in Western monotheism, hinges upon establishing the patterns of heretical refutation, conceived as the defense of orthodoxy, “the correct belief”. As John B. Henderson pointed out:

The heretic attained the status of the ultimate ‘other’ in these postclassical civilizations [i.e. Western, Middle Eastern, and Chinese]. He was all the more dangerous because the threat he posed came from within the culture. [...] To control this threat required the disciplined efforts of the greatest philosophers and theologians [...], all of whom were celebrated for their identification, description, and refutation of heresy. (1)

As a matter of fact, the making of orthodoxy always arises in response to “heresy”, through which the threat of an internal enemy can be controlled. Although coming from a totally different cultural context, Henderson’s understanding of heresy that needs to be identified, described, and refuted seems not far from the efforts of the *phyi dar* scholars. One of them, Jñānākara, the author of the *Mantrāvatāra* and a close associate of Nag tsho lo tsā ba, takes pains to construct

in the 18th century). In fact, all the major schools of Tibetan Buddhism have adopted such rituals. For the Tibetan Buddhist lineages that adopted the cults of Yamāntaka and Raktayamāri, see Cuevas 2021 and Wenta 2022b.

²² For instance, Atiśa’s *Bodhipathapradīpa* (*The Lamp on the Path of Enlightenment*, 1983), written in response to Byang chub 'od’s “confusion” regarding certain tantric practices; 'Brom ston’s critique of tantric practice; Ye shes 'od decree attacking the so-called “village *tāntrikas*”; Zhi ba 'od’s edict condemning *rdzogs chen* as influenced by heretic Śaiva masters; and Ngor Chronicle’s disapproval of erroneous tantras, to name a few.

tantric “heresy” by identifying, describing, and refuting “the other” through schematizing its harmfulness to the orthodox ways (Wenta 2018). The opponent is clearly identified as his fellow tantric colleagues, labeled rather pejoratively as “small-minded people” (*blo chung rnam*), “false teachers” (Tib. *dam pa ma yin pa'i bla ma*, Skt. *asat-guru*), or “non-Buddhist sectarian”²³ (*mu stegs can*). According to Jñānākara, the engagement in transgressive tantric practices, such as *sgrol ba*, was often seen through the lens of epistemological error (Tib. *'khrul pa*), which was defined as “understanding wrongly” (Tib. *log par rtogs pa*). The term *'khrul pa* also includes the meaning of confusion, delusion, and going astray. Some authors, like the 11th century Jñānākara, specify that “understanding wrongly” means “apprehending the incorrect view” (*log par rtogs pa ni phyin ci log tu bzung ba*), which is further defined as a tendency to exaggerate/impose (Tib. *sgro 'dogs*, Skt. *samāropa*) and underestimate/deny (Tib. *skur pa 'debs*, Skt. *apavāda*). These two technical Yogācāra terms²⁴ are often used to portray dogmatic extremes of realism and nihilism. The tendency to gravitate towards extremes is a characteristic feature of fraudulent teachers (Tib. *dam pa ma yin pa'i bla ma*, Skt. *asat-guru*) who, through their authoritative instructions, and due to the power of afflictive emotions, such as desire, hatred, etc., not only superimpose the incorrect view and deny the correct view, but also make others enter the tantric practice according to the literal meaning.²⁵ Thus, epistemological error defined as the tendency for the extreme *samāropa* and *apavāda*,²⁶ as well as, afflictions that cloud the mind are both attributable to false teachers who introduce others to erroneous practice (*'khrul spyod pa*) based on a literal understanding of tantric scriptures. Since tantric teachings have given rise to a variety of unjustified interpretations promoted by “frauds” who, on account of their impurities, accept tantric scriptures literally and, subsequently, fall into the trap of “unjustified denial” and “false attribution”,²⁷ it is mandatory to write a treatise in order to understand and fully realize the unmistakable meaning (*phyin ci ma log pa'i don rtogs shing go bar byed pa'i phyir*).

It is interesting to notice that the attribution of error in understanding tantric scriptures to those who are labeled “frauds” replicates the same argument of emotional impurities already professed by the Buddha as the root of conflict. In this way, a fraudulent teacher becomes identified as such because he is in a grip of afflictive emotions (*klesāmāra*) and thus embodies the paradigmatic enemy of Buddhism as a whole.

²³ For the discussion on the limitations of translating *mu stegs can* (literally, the forder) as “heretic”, see Jones 2021.

²⁴ For the conceptual differences of *samāropa* and *apavāda* in the Yogācāra and Madhyamaka schools, see Ruegg 1981a, 95 and Tanji 2000. The application of these terms in tantric Buddhism is, however, poorly understood; see Kyuma 2009.

²⁵ *dam pa ma yin pa'i bla ma'i gdams ngag gi dbang gis sgro 'dogs skur pa 'debs shing 'dod chags la sogs pa nyon mongs pa'i dbang gyis sgra ji bzbin 'jug par byed pa rnam*/Jñānākara's *Mantrāvatāra*, p. 26.

²⁶ It is worth noticing that Atiśa Dīpaṅkaraśrījñāna, whose *Bodhipathapradīpa* (*The Lamp on the Path of Enlightenment*), was written to clear off the points of dispute on the controversial tantric practices, also identifies *samāropa* and *apavāda* as the two errors about *mantranaya*. The former (i.e. *samāropa*) wrongly superimposes the right to engage in any tantric practice (even the most controversial one), the later (i.e. *apavāda*) overly corrects *mantranaya* to the point that tantric practices are dismissed entirely. For the translation of Atiśa's commentary on the *Bodhipathapradīpa*, see Ruegg 1981b, 212-114.

²⁷ *Skur pa* (Skt. *apavāda*) and *sgro 'dogs pa* (*samāropa*). These are two technical terms of early Yogācāra formulated in response to the earliest Madhyamaka doctrine of emptiness and the Middle Way. The early Yogācāra asserts that the true Middle Way consists in neither superimposing (*samāropa*) what do not actually exist nor negating (*apavāda*) what actually exists. In a tantric context, however, these two technical terms are used in reference to *mantranaya*'s soteriology. For example, in the *Vajrayānāntadvayanirākaraṇa* ascribed to Jñānaśrī, *apavāda* means to “exclude inferior people (*mchog ma yin pa*) from those to be instructed (*gdul ba*)”, while *samāropa* refers to the superimposition of difference between the proper accomplishment and the path (Kyuma 2009, 280).

5. *Yamāntaka and Buddhist Warfare*

It would be wrong to think that the ritual use of violence was merely a speculative enterprise that did not have any consequences for the social reality. On the contrary, the justification of *sgrol ba* and other hostile tantric ritual in the context of Yamāntaka had important historical and social consequences insofar that the performance of aggressive rituals often supported actual military campaigns. As Schwieger pointed out, “rituals for defending against war were not considered to be of any lesser significance than military actions” (2021, 143).

The confirmatory evidence for the use of Yamāntaka in military context is the 17th century, when the ecclesiastical conflicts of rival Tsang and Ü factions brought the issues of protection to the forefront. In an effort to establish their rule in Tibet, the Tsangpa Desi government commissioned army-averting rituals against the Mongol armies and their Gelukpa/Ü allegiances. As a result, expertise in wrathful rituals aimed at destroying the enemies became increasingly sought after, and lamas dabbling in such matters were commissioned by the ruling lords to perform large-scale repelling rituals (Gentry 2010, 145). The elevation of ritualists trained in wrathful rites had a direct impact on their increased influence on the political stage. One of the most important Tsangpa stalwarts of that period, widely reputed for his skill in enemy-destroying rites also through the rituals of Yamāri, was Sog bzlog pa blo gros rgyal mtshan (1552-1624). This so-called “Mongol Repeller” had an active share in Tsangpa expansionist’s polity because of the enormous prestige he enjoyed among his contemporaries (145-46). An even more potent example for the employment of Yamāntaka ritual is the Fifth Dalai Lama’s annexation of Tibet and the establishment of the modern Ganden Phodrang government. During the period ranging from 1638 to 1641, the Fifth Dalai Lama frequently engaged in violent tantric ritual to fight the Tsangpa opposing forces (Cuevas 2019, 182). However, it was the year 1641, which witnessed the historic performance of aggressive tantric rituals dedicated to the Rnying ma form of Yamāntaka as Black Sun, that would be remembered in Tibetan history as the final defeat of the Tsangpa enemies. Another form of Yamāntaka adopted by the Fifth Dalai Lama with the sole purpose of “protecting, repelling and killing” adversaries was, the already mentioned, Mañjuśrī-Yamāntaka Poisonous Blazing Fire-Mountain Blazing Razor. This violent cycle, compiled by ’Bri gung Rig ’dzin Chos kyi grags pa, came down from the lineage of Gnubs chen and was used by Chos kyi grags pa to fight the armies of Gushri Khan and the Ganden Phodrang during the war of 1639-42 (Fitzherbert 2018, 105-07).

It was perhaps this military aspect of Yamāntaka that contributed to the spread of his cult beyond the borders of Tibet. In China, during the reign of the Manchu ruler Qianlong (reign 1735-96),²⁸ the cult of Yamāntaka was systematically integrated into the state religion as a symbolic source of legitimization of the Qing emperors (Bianchi 2008). One of the most important Tibetan Buddhist temples established by Qianlong in Beijing was the Yonghegong,²⁹ also known as the “Lama Temple”. At the back of the Yonghegong was the “Yamāntaka Tower” (ch. *Yamandagalou*) located close to the “Hall of the War God” dedicated to the Chinese god of war, Guanyu. The physical proximity of these two deities points to their martial function. The Yamandagalou was a martial tower, and it was used to store Qianlong’s own weapons and to officiate rituals at the time of war (Berger 2003, 118).

²⁸ For a discussion of Qianlong’s lineage, see Bianchi 2008 and Wenta (forthcoming).

²⁹ For a recent study of Yonghegong, see Greenwood 2013. For a description of the iconography, see Lessing 1942. For a history of Yonghegong, see Bianchi 2008.

The cult of Yamāntaka was also present in the first half of the 17th century in northern Mongolia,³⁰ where it became enmeshed with the indigenous cult of incense offering of the white and black war standard (*sülde*)³¹ of Genghis Khan, who was venerated as a powerful ancestor deity of the Mongol nation (Kollmar-Paulenz 2012, 249). The worship of the war standard of Genghis was undertaken during the war campaigns and various sacrifices, including human, were offered to the standard in order to appease the ancestor-spirit (*ibidem*). The “Hymn to Yamāntaka” (XBM 65) discovered in the Xarboxyn Balgas collection shows striking similarity with the ritual texts dedicated to the worship of *sülde* of Genghis not only in terms of analogous textual features, but more importantly in the way in which “the representation of Yamāntaka and the *sülde* of Cinggis coincide” (Chiodo 2000, 146).³² Both descriptions clearly point to a context of warfare where Yamāntaka and the *sülde*³³ are propitiated in order to destroy “countless armies” (see below, footnote 32).

The martial aspect of Yamāntaka, known as Daiitoku myōō (大威徳明王),³⁴ is also preserved in Kūkai’s Shingon³⁵ and Saichō’s Tendai sects of Japanese tantric Buddhism (jp. *mikkyō*), where he became one of the Five Great Wisdom Kings (jp. *godai myōō*). Daiitoku is identified with the righteous wrath of Amida nyorai (Amitābha) of the western quarter (Covaci 2016, 14). The iconography of Daiitoku is built upon the iconography of the Six-faced Yamāntaka as presented in the *Mañjuśrīyamūlakalpa* (see below), insofar that Daiitoku is depicted as six-headed, six-armed, six-legged, and riding on a water buffalo. His main face is fierce and often shows fangs. He carries various weapons in his hands, including a club (sometimes represented as the *daṇḍamudrā*), a sword, a trident, and a noose (*ibidem*). He is always depicted with flames around his head. Another name used in reference to Daiitoku is Goemason (“Destroyer of Death”) because he destroyed the King of the Underworld (jp. Emma-O) (Coulter and Turner 2000, 140), thus Daiitoku shares the same mythology with the narrative plot of Yamāntaka destroying Yama. The cult of Daiitoku was linked to the subjugation of enemies both in the court and on the battlefield, and also to the removal of poisons and pain (Fowler 2016, 157). Daiitoku rituals were used for military victory for the overthrow of the Taira forces in 1152, 1157, and 1183 (Covaci 2016, 14). The only notable temple dedicated to Daiitokuji established near Osaka during the Heian period, called the Mountain of the Buffalo’s Waterfall (jp. *ushinotakiyama*), was the place of pilgrimage at the time of war (Duquenne 1983, 659). The

³⁰ The cult of Yamāntaka might have arrived in the northern parts of Mongolia during the reign of Altan Khan of the Tümed (1507-82), who is particularly remembered for his alliance with the 1st Dalai Lama (Bsod nams rgya mtsho), then abbot of the Dge lugs pa ’Bras spungs monastery. According to the *Altan erike*, Altan Khan built a temple dedicated to Yamāntaka in Cabciyal, which was the same place where Altan Khan initially met with Bsod nams rgya mtsho; this event marked the beginning of their long-term association. See *Altan erike*, 123, n. 22r-22v, and 210, quoted in Chiodo 2000, 145, n. 53.

³¹ For the different meanings of *sülde* as “virtue”, “power”, and also “soul” that could return after death, see Kollmar-Paulenz 2012, 248-49.

³² The Hymn to Yamāntaka (3r, 8-3v, 3) gives the following description of the deity: “Holy Yamāntaka, because you have a fierce mind, you hold a chopper and a skull-bowl. You cut off the heads of countless armies of demons, and wear them as a garland (around the neck)”. In the *Cayan sülde-yin sang* (3r, 7-12), we find the following depiction of the *sülde* of Genghis: “Making an offering I bow to you, holy White Standard. Because you are fierce and powerful, angrily you hold a chopper and spear. You cut off the heads of countless armies and wear them as a garland (around the neck)” (Chiodo 2000, 146).

³³ It is interesting to notice that in later times, the *sülde* of Genghis embodied the war-deity known as *sülde tenggeri* depicted as a warrior (Kollmar-Paulenz 2012, 249).

³⁴ For a comprehensive overview of the cult of Daiitoku myōō, see Duquenne 1983.

³⁵ For the cult of Yamāntaka *abhiçāra* in the Shingon tradition, see Payne 2018.

cult of Daiitoku was also involved in the black magic rites meant to cause harm to some target. These rites usually comprised of the fire-oblations and made use of transgressive substances, such as bones of animals and excrement (660).

Conclusion

The cult of Yamāntaka provides us with various vistas for the conceptualization of conflict in Tibetan Buddhist society. Embedded within the theoretical framework of the Buddha's conflict with Māra, Yamāntaka is envisioned as a destroyer of evil that functions on two interrelated levels: inner and outer. Yamāntaka is regarded as the enemy of Yama, the inner evil of afflictive emotions that prevents people from attaining awakening, but also as the external enemy, a religious other who is often depicted as someone who is in the grip of afflictive emotions. From its inception, the cult of Yamāntaka was linked to the tantric ritual of violent magic especially directed against the enemies of Buddhism. The Tibetan version of Yamāntaka popular in the Rnying ma tradition was connected to the controversial practice of "liberation through killing" (*sgrol ba*). Throughout Tibetan history, this tantric practice, along with other transgressive rituals, instigated attempts to restrict its usage on the Tibetan soil. These restrictions, reflected in the proliferation of various edicts legally forbidding the performance of such practices, point to the ideological conflict that initially characterized the adoption of tantric rituals connected to wrathful tantric Buddhist deities, including Yamāntaka, on the Tibetan plateau. This ideological conflict led to attempts at establishing the norms of tantric orthodoxy – a topic that is, however, still poorly understood. Despite the various attempts at forbidding the Tibetans practicing the tantra, the cult of Yamāntaka flourished not only in Tibet, but also in many other regions of Asia. While the evidence from India is somewhat lacking, later centuries provide ample proof for the employment of Yamāntaka in a strictly military sense. In Tibet, Mongolia, China, and Japan, Yamāntaka becomes a warfare god that is evoked to destroy the enemies, and functions as a ritual aid to concrete military campaigns taking place between antagonistic armies.

Appendix

Ritual Against the Wicked Kings and Other Enemies from the “Yamāntaka Chapter” of the *Mañjuśrīyamūlakalpa*³⁶

No lunar day, no asterism, no fasting is prescribed; he should cause this painting (*paṭa*) to be painted, when danger from enemies has arisen (MMK 51.1, 431)³⁷

On the first night after he has begun [the painting], there will be a great danger threatening his enemies. On the second night, even the mighty enemy will be overpowered by a great fever. On the third night, the target dies and goes to the world beyond. That *mantrin*, provided he is very collected, when it is done, there will be peace for him. The body of the enemy will be desiccated (it will be burnt up by fever), and the ruin of [his] family will follow. (MMK 51.7-9ab., 431)³⁸

He should draw the *paṭa* of Yamāntaka in that way when a great danger is at hand. He should paint him as five-faced, six-footed, black, wolf-bellied. Wrathful, clothed with a skin of a tiger. With various weapons, fierce, carrying a club, terrifying, with red eye, angry, three-eyed. With his hair flying upwards like a flame, but in part grey. He should be the likeness of black collyrium, fierce, having the colour of a monsoon cloud. He should draw him mounted on a buffalo and resembling the form of death. [He is] of fierce actions, most terrible, fearsome, the killer of Rudra. [He is] the killer of death, rising up, destroyer of living beings. [He is] extremely aggressive, able to accomplish any magical acts, fierce and very terrible. Terrifying even to fear, killer of all living beings. (MMK 51.9cd-15ab., 431-32)³⁹

He should gather a fruit of the *ariṣṭa* tree (soapberry tree, i.e., garlic), its leaves and its bark together with its root; sour gruel (*kañjikā*), together with tamarind tree (*āmla*), and powder of human bone; *kaṭutaila*, poison (*viṣā*), vinegar/sour grass (*amlavetasā*), reed/citron, ginger (*ardraka*), rājīkā, and blood which has arisen from human. Having got these all together he should then set up a *paṭa* screen in an isolated place facing the south, under a *paṭa* facing north. (MMK 51.28-30, 433)⁴⁰

Having made a hearth depending on his goal and having lit it with bonewood from the *kaṭu* tree and also with a straw (*kaṭaka*), [he should have a] concentrated mind on that hearth. Having taken all that what has been combined (the substances which are being prescribed by the *homa*), as indicated by the injunctions, he should summon the fire-deity with the mantras of the lord of wrath, adopt a trident *mudrā* in this or any of the rites, and give 1008 oblations in the hearth with anger. (MMK 51.31-33ab, 433)⁴¹

³⁶ For the alternative translation of this chapter and the entire *Mañjuśrīyamūlakalpa*, see *The Root Manual of the Rites of Mañjuśrī*, translated by the Dharmachakra Translation Committee, 18000 Words of the Buddha.

³⁷ *na tithir na ca nakṣatraṃ nopavāso vidhīyate/ ariṣṭāṃ bhaya-m-utpanne paṭam etaṃ likhāpayet//*

³⁸ *prathame nātrim ārabdhe ariṣṭo 'pi mahad bhayam/ dvitīye mahājvareṇāpi aviṣṭaḥ śatruṃ ūrjitaḥ [em.; śatrumūrccitaḥ ed.]// tṛtīye muñcate prāṇam [= prāṇān] paralokagato bhavet/ kṛte [em.; kṛtas ed.] tasya bhavec chānti suprasanna [em.; aprasanna ed.] mantrināḥ/ dehaṃ śuṣyati śatror vai grhabhaṅgopajāyate/*

³⁹ *lekhanīyaṃ [em.; likhanāt ed.] paṭam evaṃ tu yamānta[ka]sya mahābhayell/ śaṅmukhaṃ śaṅcaranaṃ lekhyam kṛṣṇavarṇam vṛkodaram/..... kruddhaṃ vyāghracarmanivasanam/ nānāpraharaṇam ghoram daṇḍahastaṃ bhāyānakam/ raktanetraṃ saroṣam ca trinetraṃ [em.; trinetra ed.] gaticibhītam/ ūrdhvakeśam saṅgālam [em.; saṅgālam ed.] vai dhūmravarṇam kvacit tathā/ kṛṣṇāñjananibhaṃ ghoram prāvṛṇmedhasamaprabham/ kṛtāntarūpasāṅkāśam mabhiṣā-rūḍham tu ālikhet/ krūrakarmaṃ mahābhīmaṃ raudraṃ rudraghātakam/ yamaḥ śaṅgālam vai udyantaṃ sattvaghātakam/ krūrāṃ bhīṣam sarvakarmāṇam bhīṣam atidāruṇam [em.; bhīṣanāpatidāruṇam ed.]// bhayasyāpi bhayatrāsaṃ mārakaṃ sarvadehinām/*

⁴⁰ *grhyāriṣṭaphalam patraṃ tvacaṃ cāpi samūlataḥ/ kāñjikaṃ āmlasamyuktaṃ mānuṣasthisucūrnitam [em.; śacūrnitam ed.]// kaṭutailaviṣam caiva amlavetasam ādrakam/ rājīkam rudhiram caiva mānuṣodbhavasambhavam/ grhya sarvaṃ samāyuktaṃ paṭam sthāpya vivekataḥ/ dakṣiṇābhīmukho bhūtvā paṭas cāpi udanimukhaḥ//*

⁴¹ *kṛtvāgnikūḍam yatheṣṭam vai suklakāṣṭhaiḥ kaṭu-m-udbhavaiḥ/ jvālayam [=jvālayan] kaṭakais cāpi tasmīn [=tasmīn] kuṇḍe samāhitāḥ/ grhyāt sarvasamāyuktaṃ vidhinirḍiṣṭahaumikam/ agnīm āhūya [em.; agnirāhūya ed.] mantraiḥ tu krodharājasya vai punaḥ/ baddhvā śūlamudrāṃ tu sarvakarmeṣu vā iha/ sahasraṣṭamāhutiḥ [em.; āhutiḥ ed.] dadyād agnikūḍe sarosataḥ/*

On the first day, his [the king's] son will die [...] when the *sandhyā* arises. On the second day, his wife will die, along with his ministers and all the members of his court. On the third day, there will be the death of that person in the name of whom it [the ritual] has been done. (MMK 51.33cd-34, 433)⁴²

When the repetition of the mantra is done at midnight in the presence of the *paṭa* [then] the same thing will happen for the destruction of the enemies. His kingdom will be destroyed, and there will be an outbreak of plague in his army. Bad omens – as if the sky is on fire, a hurricane, or excessive rainfall [– will happen]. The whole of the army of the enemy will be lost. Various calamities will befall him; his body will become desiccated, beset by fatal disease. Whose body? That king's, without a doubt. His whole busy house will be filled with non-humans. He will be in a constant state of agitation, he will not have any bed, there will be a twister upon earth. His palace will be beset pervaded by *rākṣasas*, *pretas* and *piśācas* (lit. “the eater of raw flesh”). Filled with suffering and oppressed, he becomes afraid of everything, he is afraid on all sides, tormented by fierce pain. All the gods upon earth beginning with Śiva will not be able to lift a hand to protect him. (MMK 51.35-40, 433)⁴³

He should offer into the fire in front of the *paṭa neem* tree (*picumanda*), *kaṭutaila*, sour gruel (*kañjika*), the five poisons, blood (*rudhira*), human flesh, salt (*lavaṇa*), the three spices, *rājikā*, powdered human bone, vinegar (*amlavetasā*) and ginger, the roots of *datura*, a hair or a fruit of *kośātaki*, the root of long pepper, alkali, saffron, thorns (*kañṭaka*), the root of thorn apple, garlic, carrot/turnip, onion, beer, and other intoxicating drinks. Putting all these together he should offer it into the fire in the presence of the *paṭa*. (MMK 51.55-58, 434-35)⁴⁴

When he has made 1008 oblations, his enemies will be destroyed from the roots. Or rather he will kill everyone associated with the king or his courtiers, whether they are good or bad. If he makes the offerings at the second *sandhyā* (midday), then he [the king] will be uprooted from the root. If the *jāpin* makes offerings at the third *sandhyā* (evening), there will be a famine for him [the king] and all his people together with his townsmen.

There will be droughts, plagues, and the whole area will be overrun by *rākṣasas*. There will be fire falling from the heavens, rocks will fall from the sky, there will be thunder strikes with lightning. The whole area of that kingdom will be beset by many disasters and there will be invasions coming from the forces of the enemy. There will arise many disasters of many different kinds in his [king's] country, along with a great destruction of wealth. (MMK 51.59-63, 435)⁴⁵

If he offers into a fire a single *datura* root, his enemy will go mad. If he regularly offers the three spices, then the target will be seized by a great fever. If he offers a bit of vinegar in the fire then a great fever produced from cold will arise for him – for any wicked kings, who are arrogant with power and who invaded his lands. Any cruel, great king, no matter how much wealth he has and if he is supported by a great army, will definitely die within two or seven days. (MMK 51.64-65, 435)⁴⁶

⁴² *prathame putramaraṇam sandhye [em.; sattve ed.] prāpte tu taṃ bhavet| dviṭiye cāpi bhāryā vai pārśadādyaḥ sanāyākāḥ| trṭiye maraṇam tasya yam uddiśya [em.; yasyoddiśyam ed.] hi tat kṛtam||*

⁴³ *ardharātre yadā jāpaḥ kriyate paṭasannidhau| śatruṇām ca vadhārthāya tat tathāivānuvartate| rāṣṭrabhaṅgam bhavet tasya senāyām mārisambhavam| agnidāham mahāvātam mahāvṛṣṭiś ca jāyate| samastam sarvataś cakram paracakreṇa hanyate| vividhopadravā tasya mahāvṛṣṭiśamākulam| deham śuśyati sarvam vai tasya rājño na saṃśayaḥ| amāṃśakīrṇam sarvatra [em.; sarvantaṃ ed.] grham tasya samākulam| dhṛtim na labhate śayyam āvartam ca mahitale| rākṣasaiḥ pretakavyādaiḥ grham tasya samāvṛtam| ārtto bibheti sarvatra tivraduḥkhaiḥ suduḥkhaiḥ| aśaktā rakṣitum tasya mahēsvarādyaḥ bhūvi devatā||*

⁴⁴ *picumandaṃ kaṭutailam ca kāñjikam viśapañcamam| rudhiram mānuṣam māmsam lavaṇam trikaṭukam punaḥ|| rājikam śankhacūrṇam ca amlavetasā māndrakam| dhurdhūrakasya tu mūlāni kośātakyā tathāiva ca| eraṇḍamūlam yavakṣāraṃ kusumbham cāpi kañṭakam| madanodbhavamūlam ca laṣunam grñjanakam tathā| palāśaśākhōṭakam caiva palaṇḍum| sasurāsavāl sarvāny etāni samam kṛtvā jubuyāt agnau paṭasannidhau||*

⁴⁵ *hute sahasramaṣṭe tu śatruṇāśaḥ samūlataḥ| sarvam vā rājikam hanyāt [em.; hanyā ed.] pārśadyam śubhāśubhām| samūloddharaṇam tasya dviṭiye sandhye tu jubvatā| trṭiye samanuprāpte sandhye jubvata jāpinā| durbhikṣam bhavate tasya jāne cāpi sanaigam| anāvṛṣṭimahāmāryaḥ rākṣasakīrṇa sarvataḥ| agnidāham śilāpātam vajranirghāṭasāsanaiḥ| janapadam deśavīṣayam vā tavāḥ [em.; yavāḥ ed.] tasya narādhipel| bahmopadravasampātam varacakrāgamam tathā| anekadhā bahudhā cāpi [em.; bahudhāścāpi ed.] tasya deśe upadravāḥ| jāyante vividhākārāḥ mahālakṣmīpraṇāśanaiḥ||*

⁴⁶ *dhurdhūrakamūlam jubuyāt ekam unmattis (=unmatta) tasya jāyate| kaṭukam [=trikaṭu] jubvato nityam mahādāhena grhyate| atyāmlam jubvato magnau mahājvaram| śitasambhavam|| sambhavet tasya deśasthaḥ [em.; de-*

If he wants to kill someone, then having made a puppet (*kr̥tīm*) he should write a name: the deity name or a *nakṣatra* ('asterism under which the target was born') using a charcoal of the cremation ground, which should be placed on the ground in front of the *paṭa*. Standing on [the puppet's] head with his foot, he should be in a wrathful state, and do the recitation. He (the king) will become overpowered by a major disease, or he will die on the spot. That lord of men will be seized by piercing pains for no apparent reason, or he will be killed by an animal, or he will become crippled. He will be eaten by fierce *rākṣasas*, and various impure beings that have arisen from non-human birth (*kravyādīn*), *pūtanas*, *piśācas*, *pretas* and the mothers, or he will be killed immediately by his own attendants. (MMK 51.66-69, 435)⁴⁷

References

- Achard, Jean-Luc. 1999. *L'Essence perlée du secret. Recherches philologiques et historiques sur l'origine de la Grande Perfection dans la tradition rNying ma pa*, préface de Anne-Marie Blondeau. Paris: Bibliothèque de l'École des Hautes Études.
- A mes zhabts Ngag dbang kun dga' bsod nams. *Gshin rje chos 'byung*.
Gshin rje gshed skor gyi dam pa'i chos 'byung ba'i tshul legs par bshad pa 'jam dpal chos kun gsal ba'i nyin byed, Derge 1633, ff. 76. This was published as a modern edition as *Religious history of the circle of Yamāri: Correct explanation of the excellent religious history of the circle of Yamāri: the sun that clarifies all dharmas of Mañju[ghoṣa]*. In: *A History of the Yamāntaka cycles of esoteric practice in India and Tibet*. Dehradun, UP: Sakya Centre 1985.
- Bianchi, Ester. 2008. "Protecting Beijing: The Tibetan Image of Yamāntaka-Vajrabhairava in Late Imperial and Republican China". In *Images du Tibet au 19e et 20e siècles*, edited by Monica Esposito, 329-56. Paris: EFEO.
- Bisschop, Peter. 2018. "Buddhist and Śaiva Interactions in the Kali Age. The Śivadharmasāstra as a Source of the Kāraṇāvayūhasūtra". *Indo-Iranian Journal* vol. 61: 396-410.
- Boyd, James W. 1971. "Symbols of Evil in Buddhism". *The Journal of Asian Studies* vol. 31, no. 1: 63-75.
- Bronkhorst, Johannes. 2011. *Buddhism in the Shadow of Brahmanism*. Leiden-Boston: Brill.
- Cantwell, Cathy. 1997. "To Meditate upon Consciousness as Vajra: Ritual 'Killing and Liberation' in the Rnying-ma-pa Tradition". In *Proceedings of the 7th Seminar of the International Association for Tibetan Studies*, vol. 1, edited by Helmut Krasser and Ernst Steinkellner, 107-18. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Chappell, David, W. 1980. "Early Forebodings of the Death of Buddhism". *Numen* vol. 27: 122-54.
- Chiodo, Elisabetta. 2000. *The Mongolian Manuscripts on Birch Bark from Xarboxyn Balgas in the Collection of the Mongolian Academy of Sciences, Part 1*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Coulter, Charles R., and Patricia Turner (eds). 2000. *Encyclopedia of Ancient Deities*. New York-Oxford: Routledge.
- Covaci, Ive (ed.). 2016. *Kamakura: Realism and Spirituality in the Sculpture of Japan*. New Haven: Asia Society Museum.
- Cuevas, Bryan J. 2015a. "Rva lo tsā ba and His Biographies". In *The Illuminating Mirror: Tibetan Studies in Honour of Per K. Sorensen on the Occasion of his 65th Birthday*, edited by Olaf Czaja and Guntram Hazod, 57-79. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.

haṣṭhaḥ ed.] *duṣṭarājñāṃ balagarvitām mahārājñām* [em.; *mahāyaksām* ed.] *ghaninām krūrām mahāsainyasamāṣṭrām*
dvirātre saptarātre vā [...]

⁴⁷ [...] *marāṇaṃ tasya jīvitam* || *yo yasya devatābhaktaḥ nakṣatro vā nāmato likhet śmasānāṅgaraiḥ kṛtīm kṛtvā*
paṭasyāgrato bhūṣṭhitam [em.; *paṭasyāgratabhūṣṭtam* ed.] | *ākramya pādātā mūrḍho* [em.; *pādato mūrḍhnā* ed.] *sankrud-*
dho japam ācareṭ | *akasmād vividhaiḥ śūlaiḥ grhyate 'sau narādhipaḥ* | *mahāvvyādhisamākrāntaḥ mryate [=mriyate]*
vāpi tatṣaṇāt | *paśunā hanyate vāpi* [em.; *cāpi* ed.] *vyango vā bhavate punaḥ* | *bhakṣyate rākṣasai krūrāiḥ kaśmalair*
manuṣodbhavaḥ [em.; *kaśmalāmānuṣo* ed.] | *kravyādaiḥ pūtānaiḥ* [em.; *pūtana* ed.] *cāpi piśācaiḥ pretamātaraiḥ*
tatṣaṇād dhanyate vāpi [em.; *cāpi* ed.] *ātmanāḥ cāpi sevakaiḥ* ||

- . 2015b. *The All-Pervading Melodious Drumbeat: The Life of Rwa Lotsawa*. New York: Penguin Books.
- . 2019. “The Politics of Magical Warfare”. In *Faith and Empire: Art and Politics in Tibetan Buddhism*, edited by Karl Debreczeny, 171-89. New York: Rubin Museum of Art.
- . 2021. *The Rwa Pod and Other “Lost” Works of Rwa Lo Tsā Ba’s Vajrabhairava Tradition. A Catalogue of Recently Acquired Tibetan Manuscripts from Mongolia and Khams and Their Significance*. Wien: Arbeitskreis für Tibetische und Buddhistische Studien Universität Wien.
- Dalton, Jacob, P. 2011. *The Taming of the Demons: Violence and Liberation in Tibetan Buddhism*. New Haven: Yale University Press.
- . 2014. “Preliminary Remarks on a Newly Discovered Biography of Nupchen Sangyé Yeshé”. In *Himalayan Passages: Tibetan and Newar Studies in Honor of Hubert Decleer*, edited by Benjamin Bogin and Andrew Quintman, 145-61. Boston: Wisdom Publications.
- Dudjom, Rinpoche. 1991. *The Nyingma School of Tibetan Buddhism*, vol. 1. Boston: Wisdom Publications.
- Duquenne, Robert. 1983. “Daitoku myōō”. In *Hōbōgin. Dictionnaire Encyclopédique du Bouddhisme d’après les Sources Chinoises et Japonaises*, vol. 6, edited by Lévi Sylvain, J. Takakusu and Paul Demiéville, 652-70. Paris-Tokyo: Maison Franco-Japonaise.
- Esler, Dylan. 2014. “On the Life of gNubs-chen Sangs-rgyas ye-shes”. *Revue d’Etudes Tibétaines*, vol. 29: 5-27.
- . 2022. “Yamāntaka’s Wrathful Magic: An Instance of Ritual Legacy of gNubs chen Sangs rgyas ye shes on the Byang gter Tradition via the Figure of rGya Zhang khrom”. *Revue d’Etudes Tibétaines*, vol. 62: 190-215.
- FitzHerbert, Solomon G. 2018. “Rituals as War Propaganda in the Establishment of the Tibetan Ganden Phodrang State in the Mid-17th Century”. *Cahiers d’Extrême-Asie* vol 27: 49-119.
- Fowler, Sherry D. 2016. *Accounts and Images of Six Kannon in Japan*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Gaṇḍīsūtra*, Toh. 298. Degé Kangyur, vol. 71 (mdo sde, sha) folios. 301.b-303.b. Translated by Annie Bien 2020. <<https://read.84000.co/translation/toh298.html>> (10/2022).
- Gentry, James. 2010. “Representations of Efficacy: The Ritual Expulsion of Mongol Armies in the Consolidation and Expansion of the Tsang (Gtsang) Dynasty”. In *Tibetan Ritual*, edited by José Ignacio Cabezón, 131-64. New York: Oxford University Press.
- Giebel, Rolf W. 2001. *Two Esoteric Sutras*. Berkley: Numata Center for Buddhist Translation and Research.
- Gombrich, Richard F. 2006. *Theravāda Buddhism: A Social History from Ancient Benares to Modern Colombo*. London-New York: Routledge.
- Gray, David B. 2007. “Compassionate Violence? On the Ethical implications of tantric Buddhist ritual”. *Journal of Buddhist Ethics*, vol. 14: 238-71.
- . 2018. “The Rhetoric of Violence in the Buddhist Tantras”. *Journal of Religion and Violence* vol. 6, no. 1: 32-51.
- Greenwood, Kevin R.E. 2013. *Yonghehong: Imperial Universalism and the Art and Architecture of Beijing’s “Lama Temple”*. Ph.D. dissertation, University of Kansas, unpublished.
- Henderson, John B. 1998. *The Construction of Orthodoxy and Heresy: Neo-Confucian, Islamic, Jewish and early Christian Patterns*, New York: State University of New York Press.
- Jenkins, Stephen. 2010 [2011]. “On the auspiciousness of compassionate violence”. *Journal of the International Association of Buddhist Studies* vol. 33, no. 1-2: 299-331.
- Jerryson, Michael. 2017. “Buddhist Traditions and Violence”. In *Violence and the World’s Religious Traditions*, edited by Mark Juergensmeyer, Margo Kitts, and Michael Jerryson, 37-69. Oxford: Oxford University Press.
- Jñānākara. *Gsang sngags ’jug pa ’grel pa* (The Introduction to the Path of Mantra), Sde dge Bstan ’gyur. Rgyud Tsu 196b-208a.
- Jones, Christopher V. 2021. “Translating the Tīrthika: Enduring ‘Heresy’ in Buddhist Studies”. In *Translating Buddhism: Historical and Contextual Perspective*, edited by Alice Collett, 195-225. New York: State University of New York.
- Karmay, Samten G. 1998. *The Arrow and the Spindle: Studies in History, Myth, Rituals and Beliefs in Tibet*, vol. 1. Kathmandu: Mandala Book Point.

- . 2005. *The Arrow and the Spindle: Studies in History, Myth, Rituals and Beliefs in Tibet*, vol. 2. Kathmandu: Mandala Book Point.
- Klimburg-Salter, Deborah E. 1997. *Tabo. A Lamp for the Kingdom. Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*. Milan: Skira Editore.
- Khangkar, Tsultrim Kelsang. 1993. "The Assassinations of Tri Ralpachan and Lang Darma". *Tibet Journal*, vol. 18, no. 2: 17-22.
- Kollmar-Paulenz, Karenina. 2012. "Embodying the Dharma: The Buddhist Way into Mongolia". In *Transformations and Transfer of Tantra in Asia and Beyond*, edited by Istvàn Keul, 239-62. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Kyuma, Taiken. 2009. "Superiority of Vajrayāna-Part I: Some Remarks on the Vajrayānāntadvayanirākaraṇa (rDo rje theg pa'i mtha' gñis sel ba) Ascribed to Jñānaśrī". In *Genesis and Development of Tantrism*, edited by Shingo Einoo, 469-86. Tokyo: University of Tokyo.
- Lamotte, Etienne. 2001. *The Treatise on the Great Virtue of Nāgārjuna (Mahāprajñāpāramitāśāstra)*, vol. 5. Translated from French by Gelongma Karma Migme Chodron, Nova Scotia: Gampo Abbey.
- Lessing, Ferdinand, and Gösta Montell. 1942. *Yung-Ho-Kung: An Iconography of the Lamaist Cathedral in Peking with Notes on Lamaist Mythology and Cult*, vol. 1. Stockholm: Sino-Swedish Expedition.
- Lo Bue, Erberto. 1997. "The Role of the Scholars of the Nepal Valley in the Transmission of the Indian Buddhist Heritage to Tibet". In *Les Habitants du toit du monde. Hommage à Alexander W. Macdonald*, edited by Samten Karmay and Philippe Sagant. 629-58. Nanterre: Société d'ethnologie.
- Mañjuśrīyamūlakalpa* (MMK). 1964. *Āryamañjuśrīmūlakalpa*, edited by P.L. Vaidya. Buddhist Sanskrit Texts 18. Darbhanga: Mithila Institute. Essentially a reprint of the edition of T. Ganapati Śāstrī, 1920, 1922, 1925 (Trivandrum Sanskrit Series 70, 76 and 84). *The Noble Root Manual of the Rites of Mañjuśrī*. Translated by the Dharmachakra Translation Committee. 2020. <<https://read.84000.co/translation/toh543.html>> (10/2022).
- Meinert, Carmen. 2006. "Between the Profane and the Sacred? On the Context of the Rite of 'Liberation' (*sgrol ba*)". In *Buddhism and Violence*, edited by Michael Zimmermann, 99-130. Lumbini: Lumbini International Research Institute.
- Nattier, Jan 1991. *Once upon a Future Time: Studies in a Buddhist Prophecy of Decline*. Berkeley: Asian Humanities Press.
- Nichols, Michael D. 2019. *Malleable Māra: Transformations of a Buddhist Symbol of Evil*. New York: State University of New York Press.
- Payne, Richard. 2018. "Lethal Fire: The Shingon Yamāntaka Abhicāra Homa". *Journal of Religion and Violence* vol. 6, no. 1: 11-21.
- Reynolds, John Myrdhin. 1996. *The Golden Letters: The Three Statements of Garab Dorje, First Dzogchen Master*. Ithaca: Snow Lion Publications.
- Ruegg, David Seyfort. 1981a. *The Literature of the Madhyamaka School of Philosophy in India*. Harrassowitz: Wiesbaden.
- . 1981b. "Deux problèmes d'exégèse et de pratique tantriques selon Dīpaṃaraśrījñāna et le Painḍapātika de Yavadvīpa/Suvarṇadvīpa". In *Tantric and Taoist Studies in Honour of R.A. Stein*, edited by Michael Strickmann, 212-26. Brussels: Institut Belge des Hautes Etudes Chinoises.
- Sanderson, Alexis. 2009. "The Śaiva Age: The Rise and Dominance of Śaivism during the Early Medieval Period". In *Genesis and Development of Tantrism*, edited by Shingo Einoo, 41-350. Tokyo: Institute of Oriental Culture, University of Tokyo.
- . 2015. "Tolerance, Exclusivity, Inclusivity, and Persecution in Indian Religion During the Early Medieval Period". In *Honoris Causa: Essays in Honour of Aweek Sarkar*, 155-224. London: Allen Lane.
- Schaeffer R. Kurtis, Matthew T. Kapstein, Gray Tuttle (eds). 2013. *Sources of Tibetan Tradition*. New York: Columbia University Press.
- Schlieter, Jens. 2006. "Compassionate Killing or Conflict Resolution? The Murder of King Langdarma according to Tibetan Buddhist Sources". *Buddhism and Violence*, edited by Michael Zimmermann, 131-58. Lumbini: Lumbini International Research Institute.
- Schmidt-Leukel, Perry. 2022. "The Demonization of the Other through the Narrative of Māra's Defeat (*māravijaya*)". In *Buddhism and its Religious Others: Historical Encounters and Representations*, edited by Christopher V. Jones, 155-74. Oxford: Oxford University Press.

- Schwieger, Peter. 2021. *Conflict in a Buddhist Society: Tibet under the Dalai Lamas*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Sobisch, Jan-Ulrich. 2021. "Compassionate Killing Revisited: The Making and Unmaking of the Killing Bodhisattva". *The Eastern Buddhist*, vol. 49, no. 1-2: 147-79.
- Tanji, Teruyoshi. 2000. "On *Samāropa*: Probing the Relationship of the Buddha's Silence and His Teaching". In *Wisdom, Compassion, and the Search for Understanding: The Buddhist Legacy of Gadjin M. Nagao*, edited by Jonathan A. Silk, 347-68. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Tāranātha's. Rgya gar chos 'byung. Translated from Tibetan by Lama Chimpa and Alaka Chattopadhyaya. 1990. *Tāranātha's History of Buddhism in India*, edited by Debiprasad Chattopadhyaya. Delhi: Motilal Barnasidass.
- Tāranātha's. 1982-1987. *Rgyud rgyal gshin rje gshed skor gyi chos 'byung rgyas pa yid ches ngo mtshar* (The History of the Yamāntaka Tantric Cycle). In *Gsung 'bum*. Leh: C. Namgyal & Tsewang Taru.
- Templeman, David. 1981. "Tāranātha the Historian". *Tibet Journal*, vol. 1, no. 1: 41-46.
- Thapar, Romila. 2000. *Cultural Past: Essays in Early Indian History*. Oxford: Oxford University Press.
- Trautz, Nicholas. 2019. "The Legacy of the Eight Teachings: Revelation, Ritual, and Enlightened Violence in Classical Tibet": A Literary History of the Bka' brgyad bde gshegs 'dus pa Revelation of Mnga' bdag Nyang ral nyi ma od [sic] zer. Ph.D. Dissertation. University of Virginia.
- Tulku, Longchenpa Tārthang and Herbert Gunther. 1975. *Crystal Mirror*, vol. 4. Berkeley: Dharma Publishing.
- Verardi, Giovanni. 2011. *Hardships and Downfall of Buddhism in India*. Singapore-Dehli: ISEAS-Manohar.
- . 2018. *The Gods and the Heretics: Crisis and Ruin of Indian Buddhism*, Delhi: Aditya Prakashan.
- Walser, Joseph. 2018. *Genealogies of Mahāyāna Buddhism*. London-New York: Routledge.
- Wenta, Aleksandra. 2018. "The Making of Tantric Orthodoxy in the Eleventh-Century Indo-Tibetan World: *Jñānāka's *Mantrāvatāra". *Journal of Indian Philosophy*, vol. 46, no. 3: 505-51.
- . 2021. "Tāranātha on the Emergence of the Tantric Cycle of Vajrabhairava-Yamāntaka: Writing a Tibetan Buddhist Historiography in Seventeenth Century Tibet". *Revue d'Etudes Tibétaines*, vol. 61: 5-52.
- . 2022a. "Demons, Wicked Ones, and Those who Violate the Samayas: Dharma Against the Enemy in Tantric Buddhism". In *Buddhism and its Religious Others: Historical Encounters and Representations*, edited by Christopher V. Jones, 133-54. Oxford: Oxford University Press.
- . 2022b. "The Transmission Lineages of the Raktayamāri Tantric Cycle in the Sa skya Tradition of Tibetan Buddhism: The Gshin rje chos 'byung of A mes zhabs Ngag dbang kun dga' bsod nams (1597-1659)". *Revue d'Etudes Tibétaines*, vol. 65: 22-65.
- . (forthcoming). *The Vajrabhairavatantra: A Study and Annotated Translation*. Boston: Wisdom Publications.
- Yamaguchi, Zuiho. 1996. "The Fiction of King Dar ma's Persecution of Buddhism". In *Du Dunhuang au Japon: études chinoises et bouddhiques offertes à Michel Soyumié*, edited by Jean-Pierre Drège, 231-58. Geneva: Droz.



Definiteness and Indefiniteness A Comparative Perspective on Finnish and Italian

Lena Dal Pozzo

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

Citation: L. Dal Pozzo (2022) Definiteness and Indefiniteness. A Comparative Perspective on Finnish and Italian. *Lea* 11: pp. 355-372. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13662>.

Copyright: © 2022 L. Dal Pozzo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

The article focuses on one of the crucial aspects that differentiates Italian and Finnish: the way to express definiteness and indefiniteness. Italian is a typical article-language whereas Finnish has no such means to convey definiteness or indefiniteness, but other linguistic strategies can be optionally used. After presenting the main characteristics of Italian and Finnish we will discuss which can be the challenges in translation and for language learners.

Keywords: Articles, Definiteness, Finnish-Italian, Specificity, Translation

*Introduction*¹

One of the linguistic features for which we can divide languages in the world is to have or not a formal system that indicates the definiteness, indefiniteness or specificity of a noun through elements that are visible in the superficial structure of the language, such as an article system or definite affixes.² The

¹ The purpose of this paper is to contribute to the collection of papers *Conflict and contrast in language and literature* by presenting one of the linguistic structures crucially differentiating Finnish and Italian, namely the expression of definiteness. For the fact of being myself in a constant language contact situation in my daily life at home as well as at work, I believe that the “conflict” is only apparent and can be rather turned into an enriching and fruitful dialogue, of which this work aims to be part. If not otherwise quoted the examples are mine. The following abbreviations are adopted: F feminine, M masculine, PAST past tense, NOM nominative, GEN genitive, PART partitive, ACC accusative, INE inessive, ELA elative, ALL allative, ADE adessive, CVB converbs (see Ylikoski 2022), PASS passive.

² In WALS (The World Atlas of Languages Structures) a broader use of the term “definite article” is made, which includes, in addition to definite articles, affixes on nouns that code definiteness; and demonstratives, if those demonstratives are used as markers of definiteness (Dryer 2013).

core concepts of definiteness and indefiniteness have been broadly discussed in all domains of linguistics since the beginning of last century and the philosophical works of Russel. It is not easy to provide an uncontroversial definition or to discuss them in an exhaustive way, and a wider discussion on the topic is beyond the scope of this study.

Given that the semantic-conceptual notion of definiteness is common to human languages we know that languages can have several ways to convey it of which the most common is an article-system. Other means to code definiteness in addition to lexical elements (determiners) such as articles or affixes attached to the noun can be, for example, morphology, word order, stress, and discourse context. We can define as an article a word that is strictly related to a noun, the head noun. It introduces the head noun and interacts with the semantic property of referentiality. Articles can be broadly classified in definites, indefinites and implicits. The class of determiners do not consist in articles only but can include demonstrative pronouns, possessives, and quantifiers. In this article we will abstract away from possessives and quantifiers. In languages in which gender and number are codified, the determiner agrees for these features with the head noun:

- (1) a. la casa
 the.Fsg house
 ‘The house’
 b. le case
 the.Fpl house.pl
 ‘The houses’

Definiteness, which could be expressed by the use of a definite article in an article-language, presupposes the existence and the unicity of the noun to which it refers. In addition, it implies that the referent has been previously introduced in the discourse and that it is familiar to the speaker and to the hearer (on the basis of the familiarity theory as proposed in Heim 1982). According to Löbner (1985 and 2010) the definite article can be related to two different kinds of definiteness: pragmatic and semantic definiteness (semantic and pragmatic unicity in Gerland and Horn 2015). On the one hand, pragmatic definiteness, or uniqueness, is dependent on specific situations and on the context, and it implies the existence of an unambiguous referent.

- (2) il libro che hai comprato ieri
 the.M book that you buy.PAST yesterday
 ‘The book that you bought yesterday.’

On the other hand, semantic definiteness, or uniqueness, means that the referent is established independently from the discourse context of the illocutionary act, and that it is inherently unique:³

- (3) a. il sole
 the.M sun
 ‘The sun’
 b. il papa
 the.M pope
 ‘The Pope’

³Nominals of the type in (2) are defined “individual nouns” in Löbner (2010).

Even though indefiniteness may not be merely defined as opposite to definiteness, the indefinite article is generally considered as contraposed to the definite one as it introduces a referent that has not been yet mentioned in the discourse. The indefinite article is generally considered in contraposition to the definite one as it introduces a referent that has not been yet mentioned in the discourse. The indefinite article interacts with specificity and it can thus receive an indefinite non-specific interpretation when the referent is unknown to both the speaker and the hearer, as in (4)a, or an indefinite specific reading when the referent is known to the speaker but unknown to the hearer, as in (4)b.

- (4) a. Vorrei leggere un libro di astronomia. [- spec]
 would.1sg read a.M book of astronomy
 'I would like to read a book of astronomy.'
- b. Ho comprato un libro a mia sorella. [+ spec]
 buy.PAST1sg a.M book to my.F sister
 'I bought a book to my sister.'

We also recall that there exist several kinds of indefinite nominals on the basis of the different combinations of presupposition and existence values (see Milsark 1977; Diesing 1992; Abbot 2004; among others).

Articles are mostly present in Indo-European and Semitic languages. Geographically, definite articles are observed in Europe, in a wide belt across central Africa from west to east, in the Pacific, and in Mesoamerica, and are relatively infrequent in other parts of the world (Dryer 2013). Among Uralic languages only Hungarian has a completely grammaticalized system of definite and indefinite articles (Skribnik and Laakso 2022, 529). Definiteness can be conveyed through other linguistic means such as possessives⁴ (for example in Samoyedic and Permic languages), by subject case marking (e.g. nominative/partitive case alternation), object case marking (e.g. accusative/partitive case alternation), by the anaphoric use of demonstrative pronouns (as in Balto-Finnic languages), person number in verb conjugation (singular vs. plural), word order (see Itkonen 1966; Hakulinen 1968; Chesterman 1991 and Yurayong 2020).⁵ We will see in section 2 in more details which resources are available in Finnish to convey definiteness and indefiniteness.

Coming to the present work, one of the several features for which Italian and Finnish differentiate is the way to express definiteness and indefiniteness. On the one side, Italian has an article system in which articles are grouped by definiteness and there are definite, indefinite and null articles (depending on the morpho-syntactic and semantic properties of the noun and on the syntactic configuration), as we will see in the next section. On the other side, standard Finnish lacks an article system, and it is possible to adopt other strategies to convey definiteness or indefiniteness. In colloquial Finnish the situation is more controversial as it seems that there is an ongoing grammaticalization process, in other words the demonstrative pronoun *se* is moving from a purely demonstrative use (deictic) to an anaphoric use.⁶

⁴The use of a possessive form is possible for relational nouns (body parts, kinship terms) in article-languages too, as exemplified in (i)-(ii) for English and Italian (adapted from Löbner 1985):

- (i) He stepped with his right foot.
 (ii) Fece un passo con il (*suo) piede destro.

⁵Mordvin seems to have a peculiar status among Uralic languages because it has a double nominal inflection, a definite and an indefinite one. The definite declension consists in an enclitic affix that attaches to the head noun (Hajdú 1983; Lyons 1999; and more recently Hamari and Ajanki 2022).

⁶With the term grammaticalization we intend the morphosyntactic reanalysis through which a lexical element

These facts pose non-trivial challenges in contexts, such as translation and language learning, in which two different languages are in contact and have to interact. In what follows we will first briefly describe the expression of definiteness in Italian (section 1) and Finnish (section 2) in order to have a better understanding of why this aspect can be a locus of difficulty, or “linguistic conflict” in broad sense, for the language learner or in the translation process. Then in section 3 we will discuss some translation examples from a Finnish novel in light of the differences between Italian and Finnish. Section 4 presents how the issue can be a locus of difficulty for language learners. Finally, section *Conclusions* resumes the discussion and concludes the paper.

1. Italian: the expression of definiteness and indefiniteness

Italian language presents a complete paradigm of definite and indefinite articles that agree with the head noun in gender and number. There also are allophonic variants that are sensitive to morpho-phonological factors. In general, countable nouns in argument position (as subject, object, object of a preposition) have to be preceded by a determiner, as exemplified in (5)-(7).

- (5) [(**Il*) giudice] è entrato in aula.
 (**the*) judge) is entered in the courtroom
 ‘The judge has entered the courtroom.’
- (6) Gianni ha letto [(**il*) libro].
 Johh has read (**the*) book
 ‘John has read the book.’
- (7) Lisa va a correre [con (**il*) cane].
 Lisa goes to run with (**the*) dog
 ‘Lisa goes running with the dog.’

The possibility of having a null determiner is related to morpho-syntactic and semantic properties of the nominal, such as the distinction between singular and plural, (8)a-b, the distinction between countable and mass nouns, (9)a-b, and syntactic configuration, for example the possibility to have a postverbal subject without a determiner, as exemplified in (10)a-b.

- (8) a. Ho mangiato una mela.
 ‘I ate an apple’
 b. Ho mangiato mele.
 ‘I ate apples’
- (9) a. Ho bevuto un liquore.
 ‘I drank a liquor’
 b. Ho bevuto vino.
 ‘I drank wine’

has semantically bleached and acquires new grammatical functions (see Meillet 1912; Hopper and Traugott 1993; Lehmann 2002 and Yurayong 2020).

- (10) a. Gli/degli studenti finlandesi sono arrivati.
 ‘the/some Finnish students have arrived’
 b. Sono arrivati (gli/degli) studenti finlandesi.
 ‘have arrived (the/some) Finnish students’

Whereas specificity could not be lexically nor morphologically conveyed in Italian, definiteness is generally expressed through the definite articles *il, lo, la, l’*, in the singular, and *i, gli, le*, in the plural. The expression of indefiniteness is more articulated, and the indefinite article is not the only way to convey indefiniteness in Italian. As a matter of fact, several means are available (see for example Cardinaletti and Giusti 2018 and 2020): the indefinite articles *un, uno, una, un’*, that are used with countable nouns in the singular, with the so-called partitive *di* ‘of’ (*del, della, dei, degli*) (Chierchia 1997; Zamparelli 2008; Cardinaletti and Giusti 2016), and the null determiner with singular mass nouns and plural count nouns (Longobardi 1994), as exemplified in (11)a-d.⁷

- (11) a. Ho letto [[un libro] di linguistica].
 ‘I read a book of linguistics’
 b. Ho letto [[dei libri] di linguistica].
 ‘I read some books of linguistics’
 c. Nora beve [tè] a cena.
 ‘Nora drinks tea for dinner’
 d. Nora legge [[libri] di linguistica] ogni giorno.
 ‘Nora reads books of linguistics every day’

As a final note it is worth mentioning that in Italian as well as in other Indo-European languages, articles result from a grammaticalization process,⁸ and that it is common for a demonstrative pronoun to grammaticalize into an article, as schematized in (12):

(12)

	LATIN		ITALIAN	FRENCH
DEMONSTRATIVE > DEF. ARTICLE	ille, illa, illud	>	il, la	le, la
NUMERAL <i>UNO</i> > INDEF. ARTICLE	unus, una, unum	>	un, una	un, une

2. Finnish: the expression of definiteness and indefiniteness

Finnish is an agglutinative language with a rich nominal and verbal inflectional morphology. The nominal inflectional system consists of 15 cases, four of them being grammatical (or

⁷ See also Cardinaletti and Giusti (2018 and 2020) for discussion on the use of the definite article in indefinite contexts.

⁸ With “grammaticalization” we refer to the phenomenon through which free forms gradually lose phonological autonomy and lexical meaning until becoming forms with a grammatical value only (e.g. becoming suffixes). During grammaticalization the element in this process undergoes to phonetic erosion, morphologic reduction, semantic change and obligatoriness (see the insightful discussion in Lehmann 2002 among others).

structural) cases (nominative, genitive, partitive, accusative,⁹ see Kiparsky 2001; Vainikka 1993 and Brattico 2012). Nominals are thus inflected for case and number, but there are neither gender features nor definite or indefinite articles. In the noun phrase the modifiers of the head-noun always precede it and agree with it in case and number.

- (13) Jussi ajaa vanhalla punaisella autolla (*punainen)
 Jussi drives old-ADE red.ADE car.ADE (*red)
 ‘Jussi drives with an old red car’

The rigid word order within the noun phrase contrasts with the constituent order that we observe in the clause: here the constituents can move quite “freely” and different word orders are possible (see Vilkuna 1989 and Laakso 2022). As said, Finnish lacks an article system marking definiteness or specificity but a nominal can be given a definite or indefinite interpretation through other linguistic strategies such as: case alternation, word order, and the use of some pronominal markers (Chesterman 1991; Laury 1991 and 1995).

2.1 Case alternation

Finnish rich inflectional morphology allows to use case alternation as a resource to provide different meanings. Definiteness can be expressed, for example, by the alternation of nominative and partitive plural for subjects of intransitive verbs, as exemplified in (14)a-b. Note that also the number of the predicate changes (see Larjavaara 2019 for an extensive presentation of partitive case).

- (14) a. Opiskelijat kävelivät kadulla.
 student-NOMpl walk-PAST3pl street-ADEsg
 ‘The students walked on the street’
 b. Opiskelijoita käveli kadulla.
 student-PARTpl walk-PAST3sg street-ADEsg
 ‘(Some) students walked on the street’

The sentence in (14)a is interpreted as more definite with respect to (14)b where the use of partitive case is related to an indefinite number of students and to an indefinite group of students (I don’t know which students). The sentence in (14)b is even more natural if the use of partitive case interacts with constituent order giving the existential sentence in (15):

- (15) Kadulla käveli opiskelijoita.
 street-ADEsg walk-PAST3sg student-PARTpl
 ‘There were (some) students walking on the street.’

In singular this alternation is not possible, (16)a-b. In this case, only constituent order is available to give a [+def] or [-def] interpretation of the DP (see section 2.2).

⁹As pointed out by a reviewer, nowadays it is more common to neglect accusative (see Iso Suomen Kielioppi § 1226, § 1233). We however follow the traditional classification of cases based on the functional (syntactic) role. See also Larjavaara (2019) for the suggestion to use *totalitiivi* ‘totalitive’.

- (16) a. Opiskelija käveli kadulla.
 student-NOMsg walk-PAST3sg street-ADEsg
 ‘The student walked on the street.’
 b. *Opiskelijaa käveli kadulla.
 student-PARTsg walk-PAST3sg street-ADEsg

As we can observe from the examples above (and their English counterparts) in Finnish partitive case can be used with plural subjects to indicate an indefinite, or unknown, set of referents, as in (14)b and (15). Turning to the object of the clause, the situation is not that straightforward. As a matter of fact, partitive case can be used under different circumstances: to refer to “an unbounded quantity of a certain referent” (Luraghi and Kittilä 2014, 18), when the event is atelic, with negation, with partitive assigning verbs and with numerals. Leaving aside the last two cases, which will not be discussed here, it is widely accepted that partitive case is thus always related to, broadly said, incompleteness, either of the object itself or of the event. However, accusative case cannot be considered as its counterpart in terms of completeness or definiteness. In fact, a singular accusative object can still be ambiguous in its [+def] or [-def] interpretation in a sentence without a discourse context such as (17)a. The partitive object in (17)b can be “incomplete” at two levels, referential/quantificational or aspectual: in the first case “I read a part of a/the book”, whereas in the second case “I was reading a/the book”. In both cases the noun *kirja* “book” is specific (the speaker but not the hearer knows which book) but ambiguous between a definite or an indefinite reading.

- (17) a. Eilen luin kirjan.
 yesterday read.PAST1sg book.ACCsg
 ‘Yesterday I read a/the book.’
 b. Eilen luin kirjaa.
 yesterday read.PAST1sg book.ACCsg
 ‘Yesterday I was reading a/the book.’

With mass nouns only partitive case is possible and indicates an unbounded quantity, (18) a. The use of accusative case is possible only with a countable use of the noun, (18)b.

- (18) a. Ostin kalaa torilta.
 buy.PAST1sg fish.PARTsg market.ABLsg
 ‘I bought (some) fish from the market.’
 b. Ostin kalan torilta.
 buy.PAST1sg fish.ACCsg market.ABLsg
 ‘I bought a/the fish from the market.’

With plural nouns the situation is different. On the one hand, the accusative plural *kirjat* ‘books.ACCpl’ in (19)a can only be interpreted as definite (known to both the speaker and the hearer) as it refers to a known set of books. On the other hand, the partitive plural *kirjoja* ‘books.PARTpl’ in (19)b indicates a set that is indefinite at two levels, quantificational (some books) and referential (I don’t know which ones).

- (19) a. Eilen luin kirjat.
 yesterday read.PAST1sg book.ACCpl
 'Yesterday I read the books.'
- b. Eilen luin kirjoja.
 yesterday r ead.PAST1sg book.PARTpl
 'Yesterday I read some books.'

2.2 Word order

As previously said, Finnish shows a quite free word order in the clause. However, the word order is highly dependent on the information structure: old information is found at the beginning of the sentence and conversely new information is at the end of the sentence. Traditionally, the first part of the sentence is known as theme whereas the second part of the sentence after the predicate is known as rheme (see Carlson 1983 and Vilkuna 1989, or *topic* and *focus* in Lambrecht 1994, as reported in ISK § 1366, § 1370, § 1371).

Thus, for what concerns definiteness, the postverbal position is preferably interpreted as [-def] whereas the preverbal position [+def].

- (20) a. Kadulla käveli opiskelija. [-def]
 street.ADEsg walk.PAST3sg student.NOMsg
 'On the street walked a student'
- b. Opiskelija käveli kadulla. [+def]
 student.NOMsg walk.PAST3sg street.ADEsg
 'The student walked on the street'

However, this word order alternation does not hold for the object. The object can appear in pre-verbal or postverbal position, but the preverbal position is related rather to information structure (focus) than to definiteness.

- (21) a. Kaisa söi omenan.
 Kaisa-NOM eat-PAST3sg apple-ACCsg
 'Kaisa ate a/the apple.'
- b. OMENAN Kaisa söi.
 apple-ACCsg Kaisa-NOMsg eat-PAST3sg
 'An/the APPLE Kaisa ate.'

2.3 Optional use of pronominal markers in colloquial Finnish

Finnish makes optional use of pronominal elements for conveying definiteness, especially in the colloquial variety of language. Since 1920-30 the expression of definiteness has been a topic of much discussion among Finnish linguists (see for example the discussion carried out on the journal *Virittäjä* by among others Ahlman 1928 and 1932, Hakulinen and Nieminen 1938, see also ISK § 1409, § 1418). More recently, for example Laury (1991, 1995 and 1997) suggests that the demonstrative pronoun *se* 'it/this' is undergoing a process

of grammaticalization from a demonstrative pronoun to an article-like determiner.¹⁰ Its distribution is naturally restricted to definite contexts and as a counterpart of it indefinite markers such as the numeral *yks(i)* ‘one/a’ and the indefinite pronouns *joku/jokin* ‘a/any/a certain’ can be used. Although it should be stressed that such devices are (still) optional and pertain to a substandard variety of the language, they are however existing markers that can be used to convey definiteness and indefiniteness. In particular, the diachronic study of Ritva Laury shows empirically that *se* is switching from a “prominence marker in the discourse” to a “discourse identifier” typical of articles (Laury 1991, 1995 and 1997). Laury takes into consideration the use of *se* in a diachronic perspective analysing three different periods: i) the end of 19th century (handwritten tales), ii) 1930–40 (registered interviews) and iii) 1970–90 (oral narratives and dialogues from the SKS¹¹ archive). Comparing the use of *se* in the three databases Laury observes a shift in its use: *se* is used for already mentioned referents in the oldest dataset, whereas in the second and third ones it can be increasingly found with referents that are new mentions but somehow identifiable in the common ground of the speaker and the hearer. In this way, Laury suggests that *se* is taking over more and more functions typical to articles and is thus moving from stage 0 to stage 1 on the well-known greenbergian three-level scale, where determiners at level 1 are used with anaphoric reference and are obligatory (Greenberg 1978 and 1991).

Example (22) from Laury’s more recent data shows the use of *se* with new referents.

- (22) Ja *se* pappi .. tuli justinsa nitte...*sen* ...*sen* .. ehtoollisen kanssa ja, ... *sen* leivän kanssa.
and se.NOM priest.NOM came right in that moment those...se.GEN...se.GEN...Holy
Communion.GEN with and,...se.GEN bread.GEN with
‘and the priest.... came right in that moment with the...the... Holy Communion and
...with the bread’

Other recent examples on a possible grammaticalization process of *se* include cases such as in (23), an excerpt from a radio program in Koskela (2011):

- (23) a. ja nyt otetaan oikein rennosti siellä kotisohvalla, otetaan *se* puhelin
‘And now, let’s take it easy there at home on the sofa, let’s take the phone’
b. sovitetaan *sillä* puhelimella
‘let’s call with the phone’
c. äänestetään *sitä* omaa suosikkia
‘let’s vote own’s favourite’

To different conclusions come Larjavaara (2001) and Juvonen (2000) who question Laury’s findings and conclude that Finnish is still far away from having a definite article. In particular, in her alternative proposal Juvonen (2000), supported by Larjavaara (2001), suggests that the demonstrative *se* has no more article-like characteristics than other demonstrative pronouns in Finnish. It is never obligatory and in addition, there are no visible change in morphological or phonological aspects (see also ISK, § 1418).

¹⁰ Something similar is observable in Estonian, a close-related language, where the demonstrative pronoun *see* can be used as a marker of definiteness and is sporadically found also with first-mention referents, even though it is not obligatory in any context and is different from Finnish *se* in many aspects (Pajusalu 2009).

¹¹ Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, the Association for Finnish literature.

In a more recent study Koller analyses seven hours of free conversation from TV and radio programmes and concludes that *se* is used with NPs that fall at least in five of the following six characterizations (2010, 22):

- a. NPs are prosodically marked
- b. NPs are expressions of hesitation (or appear in the same sentence)
- c. NPs are in the rheme of the sentence
- d. NPs are rather objects, adverbials, or predicates than subjects
- e. NPs are abstract nouns
- f. NPs contain an individualising adjective.

We know that the change of the syntactic context where it occurs is crucial for the development of a demonstrative into an article-like element (Diessel 1999). Even if the use of determiners can also be observed in first-mention contexts, they are never compulsory. In addition, their use is possible when the referent, even if not previously mentioned, is familiar to the participants (shared knowledge) or otherwise is part of a common ground (see Laury 1997 and Koller 2010). Hence, we agree that considering Greenberg's universals, Finnish *se* cannot be yet considered even at stage I, as has been formerly suggested in Laury's work. This holds true also for indefinite markers such as the numeral *yks(i)* 'one' which can be ambiguous between a "pure" numeral reading and an indefinite marker, as in (24).

Context: the speaker is telling about a walk in the forest.

- (24) a. ...näin poron...
 saw.PAST1sg a reindeer.ACC
 'I saw a reindeer'
- b. näin yhden poron
 saw.PAST1sg one.ACC reindeer.ACC
 'I saw a reindeer (only one and not two)'

It is well known that the change in use of the numeral *one* to a marker of indefiniteness is common to many languages (also for the Hungarian indefinite article *egy* 'one'). More specifically, Hakulinen *et al.* (2004) identify two sets of indefinite pronominal markers on the basis of specificity: indefinite specific markers (*yksi, eräs, muuan, tietty* that can all be broadly translated as 'a certain') that are used when only the speaker knows the referent, and indefinite non-specific markers (*joku, jokin* 'a/any' when the referent is unknown to both the speaker and the hearer. In a parallel way to definite markers, these pronominal markers too are always optional.

- (25) a. Minä näin yhden/erään opiskelijan.
 I see.PAST1sg one.ACC student.ACC
 'I saw a (certain) student.' (specific)
- b. Minä näin jonkin opiskelijan.
 I see.PAST1sg certain.ACC student.ACC
 'I saw a student.' (non specific)

Concluding this section on the different ways to convey definiteness in Finnish, the "definiteness hierarchy" proposed in Chesterman (1991, 159) seems interesting. The author points out that the (optional) strategies available in Finnish to mark definiteness can be seen on the

following scale, where discourse context is the strongest and word order the weakest way to disambiguate definite and indefinite NPs:

- i. Context
- ii. Partitive of quantity
- iii. Intrinsically definite nouns (e.g. sun, moon)
- iv. Function words (e.g. *se, yksi, joku/jokin*)
- v. Word order

Context occupies the topmost position of the hierarchy, and it is decisive in the interpretation of the [\pm definite] and [\pm specific] features of a nominal and it will prevail over other strategies occurring lower in the hierarchy. It is followed by the partitive of quantity and then by intrinsically definite nouns, namely nouns that are unique and definite such as, for example the sun/the moon. Down the hierarchy there are function words (“pronominal markers” in our terms), lastly followed by word order as the weakest way, according to Chesterman, to convey [\pm definite] and [\pm specific] features.

As observed above, marking definiteness and indefiniteness in an article-less language such as Finnish can be done through different linguistic strategies, but there is no such a univocal system devoted to it such as in an article-language and the interaction of different features (referentiality, quantity) is quite complex. In a language contact situation such as translation or a foreign language classroom the translator (or the learner) finds herself/himself in a persistent conflictual situation, in a broad sense of the term. Translation can be considered as a continuous negotiation between the target language and the source language in which the decision-making process is constant (see Eco 2003 among others). In fact, focusing on definiteness marking strategies, the translator needs to make constantly decisions on how to translate NPs without an article into an article-language. In what follows we present excerpts from two Finnish books translated into Italian and we will discuss the translational choices in light of the characteristics of Finnish and Italian presented above.

3. Challenges in translation

In this section we discuss some relevant examples from the original Finnish novel *Kissani Jugoslavia* (2014) by Pajtim Statovci and its translation into Italian, *L'ultimo parallelo dell'anima*, by Nicola Rainó.¹² We aim at observing how definiteness and indefiniteness are interpreted and translated focusing in particular on the following questions: (i) which morpho-syntactic means are used in Finnish with [+def] and [-def] NPs? (ii) Which kind of determiners are used in the Italian translation of bare NPs? The following examples are meaningful in light of the differences between Finnish and Italian discussed in the previous sections as for the expression of (in)definiteness and exemplify possible *loci* of difficulty in the process of translation.¹³

¹² The following abbreviations will be used: *Kissani Jugoslavia* (KJ), *L'ultimo parallelo dell'anima* (UPA). The English translations of the examples are mine when not otherwise indicated.

¹³ What follows should not be intended in any way as a critic towards the Italian translation. On the contrary, it aims at highlighting the possible difficulties that may emerge in the translation process in this specific aspect, the expression of definiteness and indefiniteness.

- (26) a. **lakanat** olivat kostuneet hiestä (KJ, 15)
sheet.NOMpl were damp weat.ELAsg
b. **le lenzuola** erano madide di sudore (UPA, 12)
'The sheets were damp with sweat.'¹⁴
- (27) a. kun menin keittiöön panemaan **vedenkeittimen** päälle (KJ, 16)
while went.1sg kitchen.ILL put.CVB.ILL electric kettle.ACCsg on
b. mentre io andavo in cucina ad accendere **il bollitore** (UPA, 13)
'While I was going in the kitchen to put the electric kettle on'
- (28) a. nostin tiskipöydälle **kahvimukin** (KJ, 16)
put.1sg sink.ALL mug.ACCsg
b. posai sul lavello **il tazzone** (UPA, 13)
'I put on the sink a/the mug'

In (26) the nominative subject is translated with a definite NP. Definiteness is conveyed by the context as, even if not previously mentioned in the discourse, the sheets are usually part of a bedroom.

In (27)-(28) an accusative object is translated with a definite NP in Italian. Again, definiteness is given by the discourse context: in (27) it is generally expected that in a house there is just one electric water boiler. In (28) in Finnish the object *kahvimukin* 'mug.ACCsg' is ambiguous between a definite and an indefinite reading (as reported in the English translation). The translator makes a choice assuming, by the context, that a single young man has one mug (or that it refers to his favourite/daily used mug).

- (29) a. Oatko **kahvia**? (KJ, 15)
take.2sg coffee.PARTsg
b. Vuoi del caffè? (UPA, 15)
'Do you want (some) coffee?'
- (30) a. [...] sekoitin **kahvin** tasaiseksi [...] (KJ, 15)
melt.PAST1sg coffee.ACCsg uniformly
b. [...] mescolai come si deve **il caffè** [...] (UPA, 15)
'I melt the coffee uniformly'

In (29) the noun *kahvi* 'coffee' has a mass denotation, requiring hence partitive case, and in the continuous of the discourse, (30), it has become familiar and turns to a countable denotation as it is the coffee in the mug, and it is thus assigned accusative case.

- (31) a. [...] yritin tarttua häntä **kädestä** (KJ, 12)
tried.1sg catch he.PART hand.ELAsg
b. [...] tentai di afferrarlo per **la mano** (UPA, 10)
(litt.) 'I tried to catch him from the hand (his hand)'

¹⁴ The English translations of the examples are mine and are based on the Finnish original text.

- (32) a. **hänen komeakulmaiset kasvonsa** työntyivät kaulahuivin ja takinkauluksen takaa (KJ, 12)
 he.GEN beautiful.sharp face.Px3sg came out scarf.GEN and jacket.collar.GEN behind
 b. **il viso spigoloso** emergeva con tale grazia dalla sciarpa e dal bavero della giacca (UPA, 10)
 ‘His beautifully sharp face came out from the scarf and from the jacket collar’
- (33) a. [...] ne myötäilivät **hänen jalkojaan** kuin sukkahousut. (KJ, 12)
 they shape.PAST3pl he.GEN leg.PARTpl.Px3 as tights
 b. [...] gli sagomavano **le gambe** come dei collant. (UPA, 10)
 ‘They shaped his legs as (they were) tights.’

With inalienable possession such as body parts, the use of definiteness marking strategies is not necessary in Finnish and definiteness is conveyed by the nature of possession itself independently of possessive pronouns, as we see in examples (31)-(33).

As we have seen in 2.1 case alternation, and namely the alternation of nominative and partitive for the subject, and accusative and partitive for the object, can be a mean used to convey indefiniteness.

- (34) a. [...] että olisit kertonut itsestäsi **pelkkiä valheita**. (KJ, 2)
 that have told yourself.ELA.Px2 only.PARTpl lie.PARTpl
 b. [...] mi avessi solo detto **tante balle** sul tuo conto. (UPA, 3)
 ‘that you would have told only lies about yourself.’
- (35) a. [...] kasvatimme itse lähes kaikkea: **salaattia, kaalia, vesimelonia, paprikoita, sipulia, purjoa, tomaatteja, kurkkuja, perunoita ja papuja**. (KJ, 24)
 We cultivated almost everything by ourselves: salad.PARTsg, cabbage.PARTsg, watermelon.PARTsg, sweet pepper.PARTpl, onion.PARTsg, leek.PARTsg, tomato.PARTpl, cucumber.PARTpl, potato.PARTpl, bean.PARTpl
 b. [...] vi coltivavamo praticamente tutto: **insalata, cavoli, angurie, peperoni, cipolle, porri, pomodori, cetrioli, patate e fagioli**. (UPA, 20)
 ‘We cultivated almost everything by ourselves: salad, cabbages, watermelons, sweet peppers, onions, leek, tomatoes, cucumbers, potatoes, beans’

Partitive is also strongly related to indefinite quantification, as we can see in both (34) and (35). In (34) *valheita* ‘lies’ is indefinite non-specific (the speaker does not know which lies) and numerically indefinite. The Italian translation, where the quantifier *tante* ‘many’ is used rather than the partitive *delle*, hints to the quantificational indefinite nature of the partitive than the referential one. In (35) again both the referent and the quantity are indefinite. Here, we find partitive in singular and in plural depending on the type of noun (mass or countable), and in Italian we find indefinite nouns with a zero determiner.

- (36) a. Se tulee hyvään ja rakastavaiseen **kotiin, terrarioon** jonka mitat [...] (KJ, 12)
 it come.PRES3sg good.ILL and loving.ILL home.ILL terrarium.ILL whose measureus.
 NOM
 b. Andrà in **una casa** bella e confortevole, **in un terrario** grande [...] (UPA, 7)
 ‘It will go in a good and loving home, in a terrarium whose size [...]’

The following excerpts from the same paragraph are interesting as we can observe, in the translations, the change of reference from indefinite to definite as the box, from indefinite and unfamiliar becomes a previously mentioned and thus familiar element. The same happens for the snake. Interestingly, in Finnish this transition is not visible.

- (37) a. Itse asukas tuotiin väliaikaisessa **laatikossa** kotiinkuljetuksena [...] (KJ, 14)
self inhabitant bring.PASS temporary.INE box.INE home-delivery.ESS
b. Il suo abitante fu portato in **una scatola** provvisoria da un corriere [...] (UPA, 9)
'Its inhabitant was brought in a temporary box by a courier [...]
- (38) a. kuin **laatikossa** olisi voinut olla koottava kirjahylly eikä lähes täysikasvuinen
kuristajakäärme [...] (KJ, 14)
as box.INE could have been assembled bookshelf NEG. and
almost grown constrictor
b. come se **nella scatola** ci fosse qualche scaffale da assemblare e non **un serpente**
costrittore adulto [...] (UPA, 9)
'As if in the box there was an assembled shelf and not an adult boa constrictor [...]
- (39) a. **Käärme** oli pitkään hiljaa ja liikkumatta. (KJ, 14)
snake.NOM was longtime quiet and move.CVB.NEG
b. **Il serpente** restò a lungo silenzioso e immobile. (UPA, 9)
'The snake stayed longtime quiet and immobile.'

Finally, examples (40)-(41) show the use of *yksi* 'one' as a pure numeral. This is coherent also with the Italian translations.

- (40) a. [...] hän otti **yhden** askeleen taaksepäin [...] (KJ, 11)
he take.PAST3sg one.ACC step.ACC backward
b. [...] fece **un** passo all'indietro [...] (UPA, 9)
'He took one step backward...'
- (41) a. Tilasin **yhden** suoraan kotiini. Kuningasbooan. (KJ, 19)
order.PAST1sg one.ACC directly home.ILL.Px1sg
b. Ne ordinai **uno** per casa mia. Un boa reale. (UPA, 16)
'I ordered one directly to my place. A boa constrictor.'

The examples that we have reported above exemplify the structural divergence in Finnish and Italian on how to express definiteness and indefiniteness. As is suggested by the so-called definiteness hierarchy proposed in Chesterman (1991), discourse context is always crucial to disambiguate between referents that would be ambiguous in an out-of-the-blue context, and the optionality of other linguistic resources to convey definiteness is clear. Also sharing a common ground of knowledge is relevant in the process of translation (examples (26)-(27)-(28)). Examples (29)-(30) are the only case in which the switch from a mass denotation (indefinite) to a countable one (definite and specific) is expressed by case alternation in Finnish and conversely by different articles in Italian (*del - il*). The denotational change from unfamiliar to familiar may not be visible at the surface (e.g. in the morpho-syntax) in any way (examples (37)-(38)-(39)) but is nevertheless conceptually relevant, as we can see from the translations.

Finally, it may be worth noting the differences with inalienable possessives: on the one hand in Finnish possessive pronouns are used providing an “inherently definite” denotation, on the other hand in Italian only definite articles are used to convey the same interpretation of the sentences (examples (31)-(32)-(33)).

4. Challenges for the language learner

The differences in the distribution of articles in Finnish and Italian can be a source of difficulty in the acquisition of both languages as a foreign language. Dal Pozzo and Matteini (2016) present results from a study in the acquisition of articles by Finnish native speakers highly proficient in Italian, inspired by the former work of Ionin, Ko and Wexler (2004). Data is collected through two tasks, an oral production task and a written preference task and the items were created on the basis of definiteness and specificity. The results show that even though overall the participants master the Italian article system, some variability persists in the oral production task. In particular, two non-target patterns emerge: i) article omission, which is observed in both definite and indefinite contexts (regardless of specificity), and ii) article misuse which is mainly observed in contexts where the features definiteness and specificity are in opposition (see Ionin, Ko and Wexler 2004 and Ionin, Zibizarreta and Philippov 2009 for similar findings). The results on article omission are also in line with previous findings. Jarvis (2002) reports that article omission is more frequently observed in definite contexts than in indefinite ones in the L2 English of Finnish native speakers. At first sight the higher rate of article omissions in definite contexts can be easily interpreted as transfer effects from the L1 Finnish. But why should omission be more frequent in definite but not in indefinite contexts? This might be explained in terms of saliency of the referent: if the reference is salient in the discourse or it is in a definite topic position, articles can be considered as “redundant” in referentially salient noun phrases (Huebner 1983; Jarvis 2002 and Trenkic 2008). Interestingly, Finnish L2 learners seem to show the following pattern:¹⁵ first, the definite markers (*se* or other demonstrative pronouns) are never misused or overused nor are other strategies used. Second, the numeral/indefinite marker *yksi(i)* might be overused in contexts where it could be omitted, as exemplified in (40). Note that whenever *yksi* is used, it agrees with the noun it modifies.

- (40) a. sitten minä tulin Turussa **yksi viikolle** (sitten minä tulin Turkuun __ viikoksi)
 then I came Turku.INE one week.ALL
 ‘Then I came to Turku for one week’
 b. me olemme nähneet vain **yksi kerta** (__ kerran)
 we have seen only one time
 ‘We have seen only once’

The fact that with definite referents no one of the resources available in Finnish is used to convey definiteness, can be explained in two ways, which do not exclude each other: first of all, learners of Finnish may not have reached an adequate level of language competence to use subtler linguistic strategies requiring the interaction of several syntactic, semantic and pragmatic factors (namely, what is considered to be at interfaces in L2 literature). Then this recalls

¹⁵This is based on impressionistic data collected in several years of teaching by foreign Finnish-language learners at the University of Florence. More specifically, the material consists of Italian students’ written productions.

the results in the previous study on Finnish L2 learners of Italian: omission of determinants was more frequent in referentially salient noun phrases as the article could be felt as somehow “redundant”.

Conclusions

This paper presented one of the aspects that may be a locus of difficulty in translation but also for language learners, namely the expression of definiteness and indefiniteness since Finnish and Italian have very different strategies to express them. If on the one hand Italian is a typical article-language that has both definite and indefinite articles and can convey definiteness and indefiniteness through them, on the other hand Finnish is an article-less language and has a number of other resources that are nevertheless always optional. However, the status of Finnish as an article-less language is not that simple. Based on extensive linguistic corpora it has been proposed that in the colloquial variety the demonstrative pronoun *se* is undergoing a grammaticalization process towards an article-like stage. The proposal has been questioned and some scholars have shown disagreements on it, but what is unconfutable is that the demonstrative *se* has recently been observed in contexts in which a “pure demonstrative” would not be allowed. Hence, in language contact situations, of which translation and L2 learning can be seen as examples, the translator as well as the language learner will have a source language with a diversified set of linguistic resources for definiteness and indefiniteness. From what will the translator/learner recognize the (in)definiteness of an NP? Are there available linguistic resources among those that are used or does the translator/learner rely only on discourse context? We observed that at least in the Finnish-to-Italian direction, context is the most relevant disambiguating factor, in line with Chesterman’s hierarchy. In the production of language learners only little variability is present, and in particular in definite contexts. What happens in the reverse Italian-to-Finnish direction needs to be investigated next.

References

- Abbott, Barbara. 2004. “Definiteness and Indefiniteness”. In *Handbook of Pragmatics*, edited by Laurence R. Horn and Gregory Ward, 122-49. Malden-Oxford: Blackwell.
- Ahlman, Erik. 1928. “Spesieksen ilmaiseemisesta suomessa”. *Virittäjä* vol. 32: 134.
- . 1932. “Spesieksen vaikutuksesta eräisiin suomen substantiiviattribuutteihin”. *Virittäjä* vol. 36: 44.
- Brattico, Pauli. 2012. “Case Assignment and Phi-agreement in Finnish”. *SKY Journal of Linguistic* vol. 25: 29-59.
- Cardinaletti, Anna, and Giuliana Giusti. 2016. “The Syntax of the Italian Indefinite Determiner *Dei*”. *Lingua* vol. 181: 58-80.
- . 2018. “Indefinite Determiners. Variation and Optionality in Italo-Romance”. In *Advances in Italian Dialectology. Sketches of Italo-Romance Grammars* vol. 1, edited by Diego Pescarini and Roberta D’Alessandro, 135-61. Amsterdam: Brill.
- . 2020. “Indefinite Determiners in Informal Italian: A Preliminary Analysis”. *Linguistics* vol. 58, no. 3: 679-712.
- Carlson, Lauri. 1983. *Dialogue Games. An Approach to Discourse Analysis*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Chesterman, Andrew. 1991. *On Definiteness. A Study with Special Reference to English and Finnish*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chierchia, Gennaro. 1997. “Partitives, Reference to Kinds and Semantic Variation”. In *Proceedings of Semantics and Linguistic Theory (SALT)*, vol. 7, edited by Aaron Lawson, 73-98. Ithaca: Cornell University.
- Dal Pozzo, Lena, and Simona Matteini. 2016. “Determiner Use in L2 Acquisition: from Finnish L1 to Italian L2”. In *Linguistica: Pesquisa e ensino*, edited by Simone Guesser. Boa Vista: Editora UFRR.

- Diesing, Molly. 1992. *Indefinites*. Cambridge: MIT Press.
- Diessel, Holger. 1999. *Demonstratives: Form, Function, and Grammaticalization*. Amsterdam: John Benjamins.
- Dryer, Matthew S. 2013. "Definite Articles". In *The World Atlas of Language Structures Online*, edited by Matthew S. Dryer and Martin Haspelmath. Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology. <<http://wals.info/chapter/37>> (10/2022).
- Eco, Umberto. 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Weidenfeld&Nicolson.
- Gerland, Doris, and Christian Horn. 2015. "Referential Properties of Nouns across Languages". In *Meaning, Frames, and Conceptual Representation*, edited by Thomas Gamerschlag, Doris Gerland, Rainer Osswald *et al.*, 133-50. Düsseldorf: Düsseldorf University Press.
- Giusti, Giuliana. 2020. "A Protocol for Indefinite Determiners in Italian and Italo-Romance". In *Disentangling Bare Nouns and Nominals Introduced by a Partitive Article*, edited by Tabea Ihsane, 262-300. Boston: Brill. <<https://brill.com/view/book/9789004437500/BP000008.xml>> (10/2022).
- Greenberg, Joseph H. (ed.). 1978. *Universals of human language*. 4 vols. Stanford: Stanford University Press.
- . 1991. "The Last Stages of Grammatical Elements: Contractive and Expansive Desemanticization". In *Approaches to Grammaticalization*, vol. 1, edited by Elizabeth Closs Traugott and Bernd Heine, 2 vols, 301-14. Amsterdam: John Benjamins.
- Hajdú, Péter. 1983. "The Main Characteristic Features of the Uralic Languages". *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae* vol. 33, no. 1-4: 101-12.
- Hakulinen Auli, Maria Vilkkuna, Riitta Korhonen, *et al.* 2004. *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hakulinen, Lauri, and Kaarlo Nieminen. 1938. "Epämääräisen spesieksen ilmaisemisesta". *Virittäjä* vol. 42: 514.
- Hakulinen, Lauri. 1968. *Suomen kielen rakenne ja kehitys*. Helsinki: Otava.
- Hamari, Arja, and Rigina Ajanki. 2022. "Mordvin (Erzya and Moksha)". In *The Oxford Guide to the Uralic Languages*, edited by Marianne Bakró-Nagy, Johanna Laakso and Elena Skribnik, 392-431. Oxford: Oxford University Press.
- Heim, Irene R. 1982. *The Semantics of Definite and Indefinite Noun Phrases*. PhD Dissertation. Amherst: University of Massachusetts Amherst.
- Hopper, Paul J., and Elizabeth C. Traugott. 1993. *Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huebner, Thom. 1983. *A Longitudinal Analysis of the Acquisition of English*. Ann Arbor: Karoma Publishers.
- Ionin, Tania, Heejeong Ko, and Kenneth Wexler. 2004. "Article Semantics in L2 Acquisition: the Role of Specificity". *Language Acquisition* vol. 12, no. 1: 3-69.
- Ionin, Tania, María Luisa Zubizarreta, and Vadim Philippov. 2009. "Acquisition of Article Semantics by Child and Adult L2-English Learners". *Bilingualism: Language and Cognition* vol. 12, no. 3: 337-61.
- Itkonen, Erkki. 1966. *Kieli ja sen tutkimus*. Helsinki: WSOY.
- Jarvis, Scott. 2002. "Topic Continuity and in L2 English Article Use". *Studies in Second Language Acquisition* vol. 24, no. 3: 387-418.
- Juvonen, Päivi. 2000. *Grammaticalizing the Definite Article. A Study of Definite Adnominal Determiners in a Genre of Spoken Finnish*. PhD Dissertation. Stockholm: Stockholm University.
- Kiparsky, Paul. 2001. "Structural Cases in Finnish". *Lingua* vol. 111, no. 4: 315-76.
- Koller, Edit. 2010. "Määräinen artikkeli vai demonstratiivipronomini erikoistehtävässä? se-tarkenne suomen puhekielessä". *Kielikuvia* vol. 2, no.10: 7-26.
- Koskela, Lasse. 2011. "Tuleeko suomeen artikkeli?". *Kotimaisten kielten keskus*. <http://www.kotus.fi/?5433_a=comments&5433_m=8417&cs=3245> (10/2022).
- Lakso, Johanna. 2022. "Finnic: general introduction". In *The Oxford Guide to the Uralic Languages*, edited by Marianne Bakró-Nagy, Johanna Laakso and Elena Skribnik, 240-53. Oxford: Oxford University Press.
- Lambrecht, Knud. 1994. *Information Structure and Sentence Form: Topic, Focus and the Mental Representations of Discourse Referents*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Larjavaara, Matti. 2001. "Suomen niin sanottu artikkeli". *Sananjalka* vol. 43: 191-203.
- . 2003. "Demonstratiivit ja kieliopillistuminen". *Virittäjä* vol. 107, no. 3: 464-74.
- . 2019. *Partitiivin valinta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laury, Ritva. 1991. "On the Development of the Definite Article *se* in Spoken Finnish". *SKY-Yearbook of the Linguistic Association of Finland* vol. 4: 93-121.
- . 1995. "On the Grammaticization of the Definite Article *Se* in Spoken Finnish". In *Historical Linguistics 1993*, edited by Henning Andersen, 239-50. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- . 1997. "Demonstratives in Interaction: The Emergence of a Definite Article in Finnish". *Studies in discourse and grammar*, vol. 7. Amsterdam: John Benjamins.
- Lehmann, Christian. 2002. *Thoughts on grammaticalization*. Erfurt: Arbeitspapiere des Seminars für Sprachwissenschaft der Universität Erfurt.
- Löbner, Sebastian. 1985. "Definites". *Journal of Semantics* vol. 4, no. 4: 279-326.
- . 2010. *Types of nouns, NPs, and determination*. Düsseldorf: University of Düsseldorf.
- Longobardi, Giuseppe. 1994. "Reference and Proper Names: A Theory of N-movement in Syntax and Logical Form". *Linguistic Inquiry* vol. 25 no. 4: 609-65.
- Luraghi, Silvia, and Seppo Kittilä. 2014. "Typology and Diachrony of Partitive Case Markers". In *Partitive Cases and Related Categories*, edited by Silvia Luraghi and Tuomas Huomo, 17-62. Berlin-Boston: De Gruyter Mouton.
- Lyons, Christopher. 1999. *Definiteness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meillet, Antoine. 1912. "L'évolution des Formes Grammaticales". *Scientia* vol. 6, no. 12: 130-58.
- Milsark, Gary L. 1977. "Toward an Explanation of Certain Peculiarities of the Existential Construction in English". *Linguistic Analysis* vol. 3: 1-29.
- Pajusalu, Renate. 2009. "Pronouns and Reference in Estonian". *Language Typology and Universals* vol. 62, no. 1-2: 122-39.
- Skribnik, Elena, and Johanna Laakso. 2022. "Finnish, Meänkieli, and Kven". In *The Oxford Guide to the Uralic Languages*, edited by Marianne Bakró-Nagy, Johanna Laakso and Elena Skribnik, 254-68. Oxford: Oxford University Press.
- Statovci, Pajtim. 2014. *Kissani Jugoslavia*. Helsinki: Helsingissä Kustannusosakeyhtiö Otava. Traduzione di Nicola Rainò. 2016. *L'ultimo parallelo dell'anima*. Milano: Frassinelli.
- Trenkic, Danijela. 2009. 2008. "The Representation of English Articles in Second Language Grammars: Determiners or Adjectives?". *Bilingualism: Language and Cognition* vol. 11, no. 1: 1-18.
- Vainikka, Anne. 1993. "The Three Structural Cases in Finnish". In *Case and Other Functional Categories in Finnish Syntax*, edited by Anders Holmberg and Urpo Nikanne, 129-60. Berlin-New York: De Gruyter.
- Vilkuna, Maria. 1989. *Free Word Order in Finnish: Its Syntax and Discourse Functions*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- . 2003. "Suomen *se* ja muut demonstratiivit". *Virittäjä* vol. 7, no. 3 : 455-63.
- Ylikoski, Jussi. 2022. "Non-finites". In *The Oxford Guide to the Uralic Languages*, edited by Marianne Bakró-Nagy, Johanna Laakso and Elena Skribnik, 936-49. Oxford: Oxford University Press.
- Yurayong, Chingduang. 2020. *Postposed demonstratives in Finnic and North Russian dialects*. PhD Dissertation. Helsinki: The University of Helsinki.
- Zamparelli, Roberto. 2008. "Dei ex machina. A note on plural/mass indefinite determiners". *Studia Linguistica* vol. 62, no. 3: 301-27.



Citation: I. Solís García, C.F. Pepe (2022) L'opinione dei docenti sulla didattica multilingue e interculturale. Studio di un caso campano. *Lea* 11: pp. 373-387. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13666>.

Copyright: © 2022 I. Solís García, C.F. Pepe. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

L'opinione dei docenti sulla didattica multilingue e interculturale Studio di un caso campano

Inmaculada Solís García, Chiara Francesca Pepe
Università degli Studi di Firenze; Universidad de Extremadura
(inmaculada.solis@unifi.it); (chiara@unex.es)

Abstract

This paper analyses the point of view of middle school teachers on multilingual and intercultural classes as far as their implemented didactic approach. The study started from the distribution of a questionnaire among the professors in middle schools in the district of Salerno, in the Campania region. At present, the presence of foreign students in Italian classrooms has gradually though steadily increased gradually; therefore, a school policy that provides suitable resources and that believes in education for plurality is needed.

Keywords: Foreign Languages, Foreign Students, Italian Classroom, Multilingualism

Introduzione¹

I principali studi sulla didattica del multilinguismo e sull'educazione interculturale² condotti in Italia a partire dagli anni 2000³ concordano, per una riuscita didattica, sull'importanza del ruolo dei docenti e del loro atteggiamento verso suddette questioni. Tale consapevolezza è stata il motivo che ci ha sti-

¹ Il lavoro è frutto di una riflessione congiunta delle autrici. Tutti gli aspetti strutturali e di contenuto sono stati definiti consensualmente. Nella stesura finale, Inmaculada Solís García ha lavorato sull'Introduzione e sulla sezione 1 e Chiara Francesca Pepe sulle sezioni 2 e 3.1. La discussione dei risultati (punto 3.2) e le conclusioni sono state pensate e scritte con il coinvolgimento di entrambe le autrici.

² Nella presente indagine di carattere generale useremo i termini multilinguismo/plurilinguismo e multiculturalismo/interculturalismo in modo analogo, sebbene siamo pienamente consapevoli delle differenze che intercorrono tra di loro.

³ Favaro 2002, 2009 e 2011; Luatti 2004 e 2012; De Carlo 2011; Cantù e Cuciniello 2012; Minardi 2012; Zadra 2014; Videsott, Della Rosa e Franceschini 2015; Carbonara e Scibetta 2018; Cognigni 2020; Fiorentini, Gianollo e Grandi 2020; Zanzottera e Cuciniello 2021, per non citare che alcuni.

molate ad approfondire le credenze che sono alla base dell'operato degli insegnanti, a partire dallo studio di un caso: l'analisi delle opinioni dei docenti della scuola Secondaria di I grado, rilevate tramite la distribuzione di un questionario semistrutturato, che abbiamo proposto agli insegnanti di una città campana di medie dimensioni, com'è la città di Salerno.

Nonostante in Campania il numero degli alunni non italofoni presenti nelle classi non sia particolarmente significativo rispetto alla situazione nazionale, considerato il costante flusso migratorio a cui è sottoposto il sud Italia, risulta conveniente prepararsi a un possibile aumento dell'impatto di studenti stranieri nelle scuole. Per questo motivo, la nostra ricerca si giustifica nella cruciale importanza che riveste l'alfabetizzazione nell'ambito del multilinguismo e multiculturalismo dei docenti della scuola di ogni grado.

Come Mariangela Giusti (2004) ha dimostrato, i migliori risultati nella didattica dell'interculturalismo si ottengono quando un docente intreccia una relazione di qualità con i suoi studenti: è essenziale la sua capacità di rapportarsi con gli alunni efficacemente, con le conseguenze dirette e inevitabili che questo atteggiamento potrebbe comportare nella loro motivazione. Le risposte ai questionari ci riveleranno quale sia il livello di consapevolezza dei nostri docenti e la loro percezione del fenomeno rappresentato.

Nella prima sezione dell'articolo esporremo i criteri di valorizzazione delle competenze multilingui dei docenti. Negli ultimi due decenni, la scuola⁴ è stata oggetto di numerose indagini sul multilinguismo e sul multiculturalismo, sicché le competenze del docente sull'inclusione multiculturale sono state descritte da diverse prospettive. Partendo da alcuni dati contestuali cercheremo di descrivere poi la situazione degli alunni stranieri nella scuola attuale e le sfide che attendono gli insegnanti; di seguito, esamineremo le risposte fornite dai docenti al questionario somministrato e, come ultima analisi, riporteremo una serie di riflessioni e conclusioni sulla base dei risultati ottenuti.

1. La valorizzazione delle competenze multilingui dei docenti

Nelle prime fasi della crescita umana, l'istituzione scolastica ha la possibilità di intervenire nello sviluppo formativo e sociale dei suoi discenti, favorendone l'inclusione e garantendo maggiori opportunità. Se prendiamo in considerazione l'inserimento in società degli alunni stranieri, appare evidente il ruolo fondamentale ricoperto dalla scuola nei loro confronti, poiché questi studenti hanno il diritto e il dovere di formarsi usando come veicolo una lingua/cultura che può risultare sconosciuta o della quale presentano un livello di padronanza non del tutto sufficiente. È proprio per questo motivo che il sistema educativo dovrebbe sviluppare strumenti di azione che tengano conto delle differenze linguistiche e culturali presenti nella scuola, puntando innanzitutto sulla valorizzazione delle competenze legate al multilinguismo dei suoi docenti. Ci siamo chieste dunque quali dovrebbero essere le caratteristiche più specifiche del docente che si trova a lavorare in un contesto multilingue.

La bibliografia attuale pone l'accento in primis sulla capacità di osservazione consapevole del docente (si veda Favaro 2009 e 2011). La mera osservazione offre elementi conoscitivi importanti su una determinata situazione, e permette di agire attivamente sulla situazione osservata, modificandola. Inoltre, spesso, sono vari i docenti coinvolti in diversi contesti didattici. Per esempio, l'insegnante di italiano può essere coinvolto in un rapporto più individuale rispet-

⁴ Aggiungiamo due importanti riferimenti bibliografici nell'ambito del multiculturalismo a livello europeo: Candelier *et al.* 2013 e Beacco *et al.* 2016.

to alla relazione di gruppo che si configura con altri insegnanti e l'alunno potrebbe mostrare atteggiamenti molto diversi in questi due contesti. In questo modo l'insegnante, sulla base delle evidenze raccolte da tutti i docenti, può elaborare uno specifico e più efficace intervento didattico. Inoltre, il docente dovrebbe essere in grado di raccogliere sistematicamente i dati dell'osservazione che permettono il confronto con i dati rilevati da altri colleghi: potrebbe così riuscire a mediare e superare la naturale tendenza alla soggettività. Come si evince dai dati raccolti da Favaro (2002) e Luetti (2004 e 2012), dall'insieme dei dati sui diversi alunni possono emergere percorsi di integrazione che aiutano a comprendere atteggiamenti e situazioni e a mettere in atto strategie più adeguate e consapevoli, adattando e integrando quelle che hanno funzionato in precedenza.

Un'altra competenza trasversale che il docente dovrebbe possedere, sarebbe quella di creare consenso sulle misure necessarie per migliorare il dialogo e le relazioni di collaborazione nella sua comunità scolastica di azione, con il fine a) di inserire le attività in una programmazione che assicuri la continuità nell'apprendimento; b) di condividere metodologie attive ed esperienziali che siano motivanti e partecipative, e c) di attuare potenziali collegamenti interdisciplinari dei temi svolti con gli argomenti trattati nelle varie materie, nonché i raccordi che si possono creare con i temi di attualità, con gli eventi della vita scolastica o con le realtà territoriali.⁵ Il docente dovrebbe essere in grado di coinvolgere la scuola nel suo complesso (dirigenti, consiglio d'istituto, consiglio di classe, etc.), per evitare la "solitudine" dell'insegnante volenteroso, che si sottopone a nuovi percorsi di formazione, ma poi non riesce a portare dentro la scuola i risultati del suo lavoro. La scuola dovrebbe inoltre poter ampliare la rete, sollecitando l'impegno nel progetto di altri soggetti, come le famiglie, le comunità e le associazioni, da un lato, e le Regioni, Enti locali e USR, dall'altro.

In realtà, la vera prova del docente in un contesto multilingue non consiste solamente nello sviluppo di competenze interculturali ma, come afferma Manuela Guilherme (citata in Colussi 2012, 9), nell'assunzione di una vera e propria "responsabilità interculturale": si deve mettere in gioco e superare gradualmente comportamenti radicati nella "cultura" d'origine, permettendo l'assunzione del punto di vista dell'altro per trovare terreni condivisi (Zadra 2014).

2. La presenza di alunni stranieri nella scuola attuale

La presenza di alunni stranieri è in costante aumento nella scuola italiana e rappresenta un fattore da prendere in considerazione per tutelare il diritto allo studio e migliorare l'inclusione degli studenti stranieri.

L'incidenza cambia a seconda dei gradi scolastici presi in esame. Stando all'analisi pubblicata nel report del Ministero dell'Istruzione (2021), nell'anno scolastico 2019-20 su oltre 8 milioni e mezzo di studenti nelle scuole italiane, sono presenti circa 860.000 alunni con cittadinanza non italiana. Per quanto riguarda il nostro studio, abbiamo scelto di analizzare i dati relativi alla scuola Secondaria di I grado, generalmente conosciuta come scuola Media, poiché rappresenta una fase centrale e decisiva di formazione didattica, in cui vengono forniti nozioni e strumenti necessari per costruire un percorso di studi organico e ben orientato verso un grado di istruzione superiore. Inoltre, in base a quanto dichiarato nell'analisi statistica del MIUR, pur essendo la scuola Primaria il grado d'istruzione in cui viene assorbito il maggior numero di allievi non italiani, nella scuola Secondaria di I grado "si registra l'aumento più consistente di studenti con cittadinanza non italiana" (2021, 12).

⁵ Come propongono, tra gli altri, Favaro 2009 e 2011 e Luetti 2012.

Secondo i dati statistici messi a disposizione dal Ministero dell'Istruzione (Portale Unico dei Dati della Scuola⁶), gli alunni stranieri delle scuole secondarie di I grado sono circa il 10% del totale, ma non sono distribuiti in maniera uniforme sul territorio nazionale: si rileva, infatti, una maggiore presenza di alunni provenienti da un background migratorio al nord (65%) e al centro (22,6%) del paese, mentre al sud la percentuale è più bassa (12,4%).

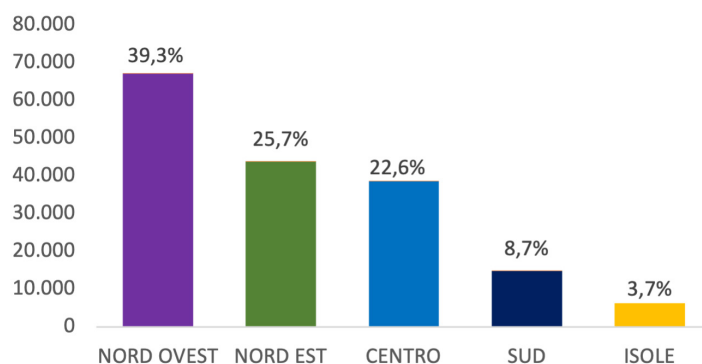


Fig. 1 – *Distribuzione per area territoriale nazionale*
Fonte: Portale Unico dei Dati della Scuola

Considerando le percentuali sul totale regionale, al nord sono sicuramente la Lombardia e l'Emilia-Romagna ad assorbire la maggioranza di alunni stranieri nelle scuole statali, mentre al centro troviamo quote significative soprattutto nelle regioni del Lazio e della Toscana.

Sebbene nell'ambito delle regioni meridionali la presenza di studenti con cittadinanza non italiana sia inferiore rispetto alla media nazionale, risulta interessante il caso della Campania, in cui i dati dell'ultimo triennio registrano un aumento notevole delle iscrizioni di alunni stranieri nelle scuole (2931 unità), situando la regione al quarto posto in Italia per crescita in valore assoluto e al primo posto in termini percentuali (MIUR 2021, 14). Qui di seguito si riportano i dati di distribuzione degli studenti con cittadinanza non italiana tra le regioni del Meridione (Fig. 2), scegliendo poi di esaminare ulteriormente la situazione della Campania tramite la suddivisione a livello provinciale (Fig. 3).

⁶ Il sito del MIUR <<https://dati.istruzione.it/opendata/>> è stato consultato il 29/03/2022.

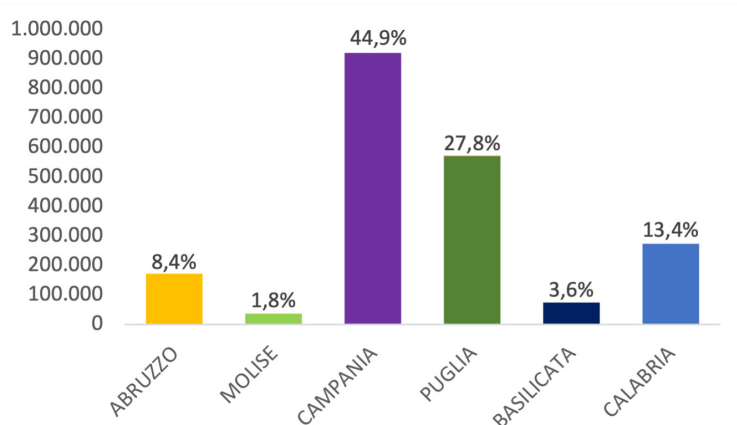


Fig. 2 – Distribuzione per area territoriale meridionale
Fonte: Portale Unico dei Dati della Scuola

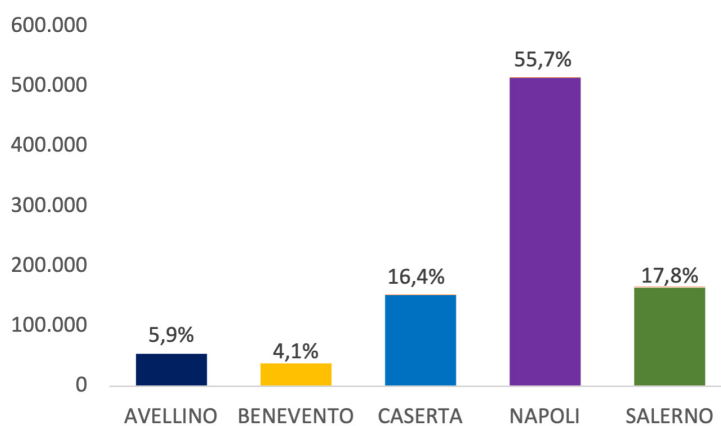


Fig. 3 – Distribuzione per area territoriale campana
Fonte: Portale Unico dei Dati della Scuola

La scuola plurilingue è ormai una realtà; di conseguenza è necessario promuovere l'integrazione fra diverse culture, anche a livello linguistico. Dalle rilevazioni nazionali emerge che il rendimento scolastico degli alunni stranieri è in media più basso rispetto ai loro coetanei italiani.⁷ Uno dei motivi principali di questo divario è sicuramente rappresentato dalla padronanza della lingua italiana. Le scarse competenze linguistiche influiscono sul rendimento scolastico. La scuola ha l'obiettivo di contenere le disparità didattiche e di prevenire, o quantomeno minimizzare, le possibilità di insuccesso scolastico.

⁷ "La differenza tra gli studenti con cittadinanza non italiana e gli studenti italiani concerne piuttosto la votazione finale. Il 66,2% dei primi ha conseguito la licenza con una votazione di 6 o 7, mentre la maggioranza degli studenti italiani (61,4%) si è licenziata con una votazione uguale o superiore a 8" (MIUR 2021, 44).

In tal senso, un approccio didattico il più possibile personalizzato favorirebbe un ambiente di apprendimento positivo, in cui ci si possa focalizzare meglio sugli interventi opportuni, al fine di arginare le difficoltà che derivano proprio dai problemi di comunicazione. Per lavorare in un ambiente di apprendimento adeguato al contesto multilingue, è fondamentale intervenire sulla giusta formazione e fornire ai docenti una serie di strumenti utili a gestire situazioni linguisticamente problematiche.

3. Risultati della somministrazione del questionario e discussione

Il questionario è stato somministrato nell'ambito del progetto di ricerca "Plurilinguismo e inclusione sociale nelle classi europee" di I grado. Il progetto è stato finanziato dal consorzio di università europee EUniWell (European University for Well-Being) e mira a contribuire alla missione di EUniWell nell'area di intervento relativa alla formazione degli insegnanti a livello europeo, attraverso un'indagine che coinvolge quattro diversi gruppi di ricerca sul multilinguismo afferenti alle Università di Firenze, Birmingham, Colonia e Leida rispettivamente.⁸

Il progetto generale ha tra i suoi obiettivi quello di confrontare le esperienze dei docenti e degli studenti e le percezioni sul multilinguismo nelle aule delle quattro città europee coinvolte: Birmingham, Leida, Colonia e Firenze, ed è stato ampliato all'area campana dalle autrici, partecipanti al progetto EUniWell. L'indagine che presentiamo, limitata all'area campana, si svolge a partire da un questionario, redatto congiuntamente dai gruppi di ricerca delle quattro università per raccogliere e studiare il punto di vista dei docenti di scuola media sul plurilinguismo nelle attività scolastiche.

3.1 Somministrazione del questionario

Per disporre di elementi di valutazione empirica sull'opinione dei docenti nell'area campana, abbiamo distribuito un questionario fra gli insegnanti della scuola Secondaria di I grado nella città di Salerno. Lo scopo della ricerca è quello di studiare il punto di vista dei docenti sull'uso di lingue diverse dall'italiano in aula e durante le attività scolastiche con studenti di età compresa tra i 10 e i 14 anni, in classi con situazioni di plurilinguismo. Il questionario inizia con alcune brevi domande relative al profilo docente, per poi focalizzarsi sull'esperienza personale nelle classi plurilingui e con studenti non di madrelingua italiana.⁹

Per quanto riguarda il presente studio, ci siamo limitate a somministrare il questionario in uno specifico contesto territoriale (la provincia di Salerno) e abbiamo ricevuto un totale di 32 risposte. Nella fase preliminare della nostra analisi, le risposte ottenute ci hanno dato la possibilità innanzitutto di esaminare il profilo docente e, successivamente, hanno evidenziato la percezione che emerge dagli insegnanti sul fenomeno del plurilinguismo e sul rapporto effettivo tra scuola e ambiente multilingue.

⁸ Per la descrizione del progetto nell'ambito dell'università EUniWell, consultare: <<https://www.euniwell.eu/participate/call-for-joint-projects/projects-of-the-first-seed-funding-call/multilingualism-for-social-inclusion-in-the-european-classroom-msiec>> (10/2022).

⁹ Per consultare il questionario completo vedere link: <<https://www.multilingualism.unifi.it/vp-7-questionario.html>> (10/2022).

3.2 Risultati e discussione

Partendo dal fatto incontestabile che l'italiano è la lingua ufficiale usata in classe per comunicare (il 97% dei docenti condivide questa affermazione), la sfida costante nelle classi multilingui è l'inclusione di alunni appartenenti a un diverso contesto linguistico e culturale, in un ambiente nuovo nel quale dovranno sviluppare le loro abilità e competenze usando come strumento una lingua per loro ancora poco familiare.

Per conoscere le varietà linguistiche presenti nelle aule della Campania, abbiamo chiesto ai docenti quali fossero le altre lingue usate dai loro studenti a scuola, oltre all'italiano. Le risposte sono riportate nel seguente grafico:

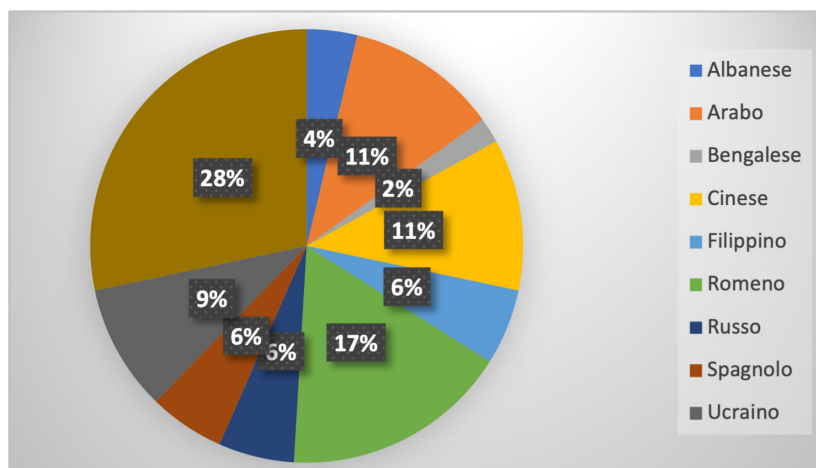


Fig. 4 – Altre lingue presenti a scuola
Fonte: Elaborazione propria

Si tratta di un panorama abbastanza ampio e variegato, in cui prevale la presenza della lingua romena, cinese e albanese. Nonostante le diverse opzioni linguistiche date ai docenti per rispondere, il 28% non trova la seconda lingua presente nelle loro aule tra le alternative fornite, ciò potrebbe essere indice di un'ulteriore realtà linguistica da rilevare in maniera più approfondita.

Abbiamo ritenuto importante a questo proposito contestualizzare le risposte dei singoli docenti per poter inquadrare la situazione specifica. Le prime domande sottoposte ai docenti sono state quelle di carattere anagrafico. I grafici evidenziano che ci troviamo di fronte ad una maggioranza di risposte espresse da docenti di sesso femminile (Fig. 5) di età anagrafica superiore ai 50 anni (Fig. 6).

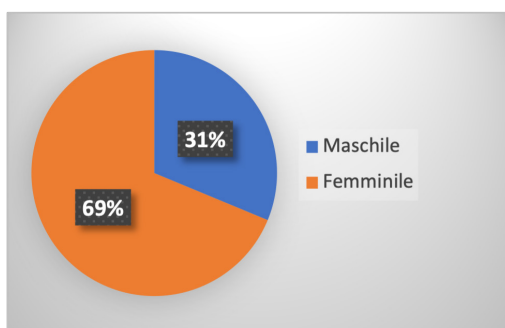


Fig. 5 – Sesso dei partecipanti
Fonte: Elaborazione propria

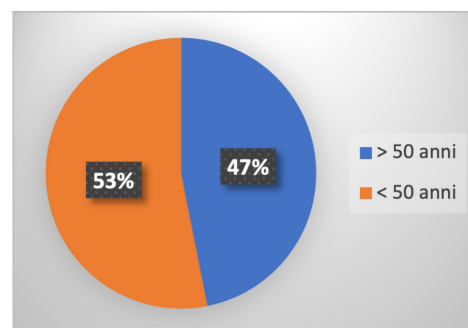


Fig. 6 – Età dei partecipanti
Fonte: Elaborazione propria

Per quanto riguarda il percorso di studi, la maggior parte dei docenti insegna discipline umanistiche (77%; Fig. 7), ha conseguito una laurea quadriennale (63%; Fig. 8) e solo il 16% dichiara di aver svolto una parte dei propri studi anche all'estero (Fig. 9).

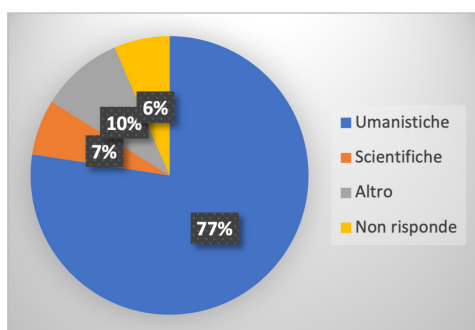


Fig. 7 – Materie insegnate
Fonte: Elaborazione propria

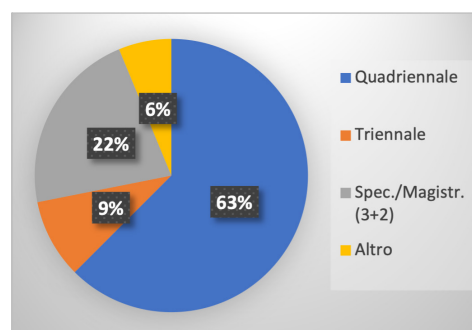


Fig. 8. Studi universitari
Fonte: Elaborazione propria

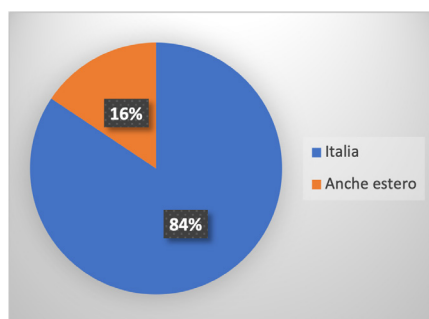


Fig. 9 – Paesi in cui ha svolto gli studi
Fonte: Elaborazione propria

È interessante soffermarsi anche sulla situazione dell'abilitazione all'insegnamento (Fig. 10), dato che il sistema di formazione e reclutamento docenti ha subito in Italia varie modifiche negli ultimi decenni:

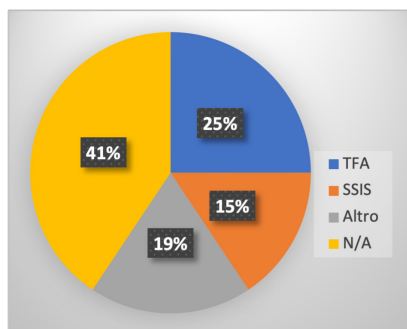


Fig. 10 – *Specializzazione all'insegnamento*
Fonte: Elaborazione propria

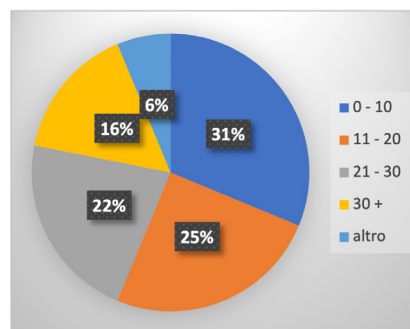


Fig. 11 – *Anni di servizio*
Fonte: Elaborazione propria

In base alle risposte relative agli anni di servizio (Fig. 11), si evince una situazione abbastanza omogenea che oscilla fra gli anni iniziali di insegnamento nelle scuole Secondarie (31%) e i quasi 30 anni di esperienza. Si tratta di docenti che perlopiù hanno insegnato in Italia, dato che solo il 3% dichiara di aver avuto anche delle esperienze all'estero (Fig. 12).

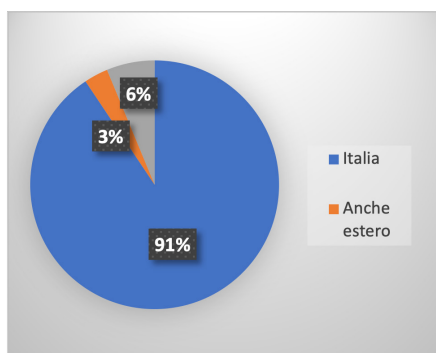


Fig. 12 – *Paesi in cui ha insegnato*
Fonte: Elaborazione propria

Nelle classi plurilingui l'obiettivo principale è orientato soprattutto all'apprendimento dell'italiano, cioè della lingua ufficiale d'istruzione, da parte dei nuovi arrivati. Lo sviluppo continuo delle competenze degli studenti stranieri nella loro L1 non viene spesso proposto o incoraggiato, probabilmente poiché si teme che possa diminuire le capacità di apprendimento in lingua italiana.

Servendoci sempre dell'aiuto dei grafici, cerchiamo di analizzare il punto di vista dei docenti a proposito dell'uso delle lingue straniere in classe (Fig. 13). Alla domanda in cui si ipotizza un'eventuale erogazione delle lingue madri degli studenti stranieri,¹⁰ il 44% degli intervistati preferirebbe che venissero studiate in orario pomeridiano come attività extracurricolare, rite-

¹⁰ Si tratta di una domanda che non ha riscontro nella realtà italiana, ma in altri contesti educativi europei era da tenere in considerazione; per questo motivo è stata inserita nel questionario originale.

nendo, dunque, non fondamentale un approfondimento scolastico della lingua d'origine degli studenti appena arrivati in Italia. Invece il 28%, pur essendo d'accordo sullo studio pomeridiano della lingua madre, è disposto a considerare tale studio come attività curricolare degli alunni stranieri. Solo il 19% preferirebbe erogare l'insegnamento delle lingue madri durante le ore di lezione curricolari, affiancandole allo studio della lingua italiana.

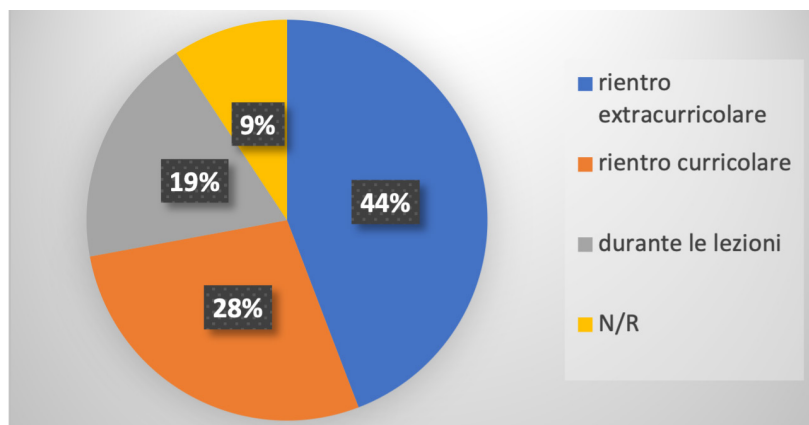


Fig. 13 – *Studio delle lingue madri*
Fonte: Elaborazione propria

La preparazione degli insegnanti è uno dei punti chiave da sviluppare nelle classi plurilingui; infatti, nella domanda che affronteremo di seguito, le risposte ricevute hanno sottolineato la necessità di formare il corpo docente e prepararlo ad accogliere una dimensione socio-culturale, e quindi anche linguistica, in continua evoluzione. Secondo i docenti della Campania, le opzioni che possono rendere difficile un approccio alla didattica plurilingue in classe (Fig. 14) sono, principalmente, la mancanza di un'adeguata preparazione da parte del personale docente (31%), l'interferenza con lo svolgimento del programma didattico (18%) e l'inadeguatezza delle risorse e degli spazi della scuola (16%). In ultimo, viene considerata anche la possibile carenza di cooperazione fra docenti (14%) e il rifiuto di alcuni studenti o genitori della classe (14%).

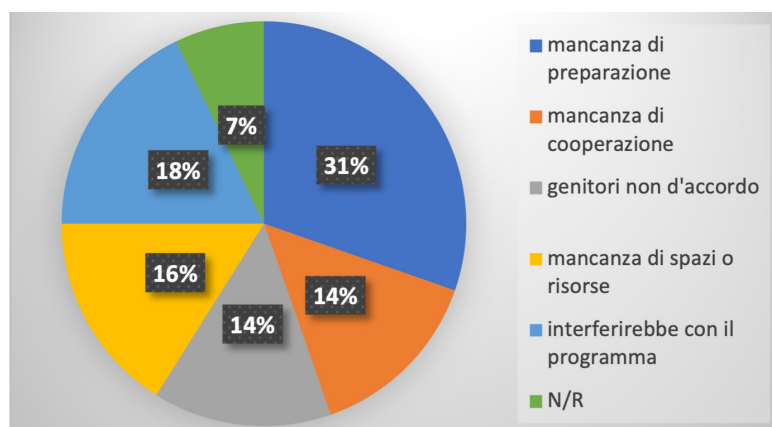


Fig. 14 – *Difficoltà della didattica plurilingue*
Fonte: Elaborazione propria

Oltre alla formazione docente, andare incontro alle esigenze della classe multilingue significa anche imparare a riconoscere e valorizzare la ricchezza che il diverso patrimonio linguistico e culturale fornisce alla scuola.

Se continuiamo ad esaminare l'inclusione in classe della didattica plurilingue (Fig. 15), con la considerazione della cultura d'origine degli allievi appena arrivati, si deduce che la maggior parte dei docenti (29%) riconosce l'importanza della loro presenza ai fini dell'inclusione sociale, oltre a favorire l'autostima e lo sviluppo dell'identità di tutti gli alunni (26%). Infatti, tenere conto dei fattori psicologici costituisce un aspetto che incide notevolmente sul rendimento scolastico: un 16% dei docenti sostiene che possa migliorare le capacità e i risultati scolastici, insieme ad un altro 16% il quale punta sulla diminuzione dell'emarginazione. Solo una piccola percentuale (6%) crede che possa anche favorire il rapporto tra studenti e docenti.

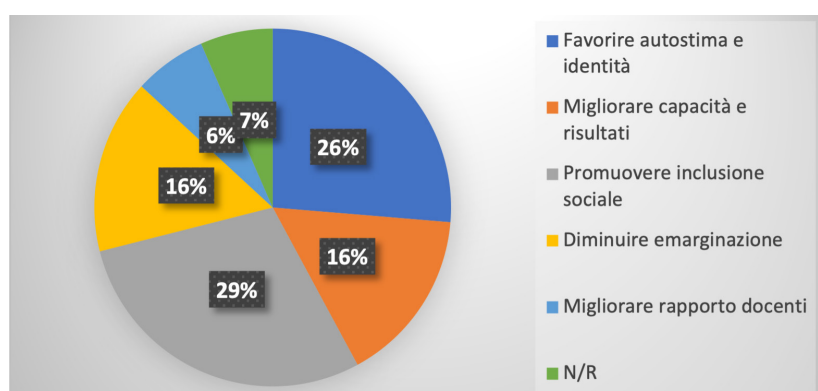


Fig. 15 – *Benefici dell'inclusione linguistica*
Fonte: Elaborazione propria

Per comprendere le strategie promosse dai docenti in ambito plurilingue, nel questionario somministrato abbiamo dedicato una sezione di autovalutazione basata su domande riguardanti il loro punto di vista a proposito della metodologia didattica. Il primo punto analizzato parte dalla seguente riflessione: "Incoraggio l'uso in classe delle lingue dei miei studenti che sono diverse dall'italiano e dalle lingue straniere curricolari". Dal grafico sottostante (Fig. 16) si evince che la maggior parte dei docenti (31%) promuove l'uso della L1 solo "a volte", il 22% "spesso", il 13% "raramente", il 12% "sempre" e la percentuale più bassa (6%) dichiara di non farlo "mai".

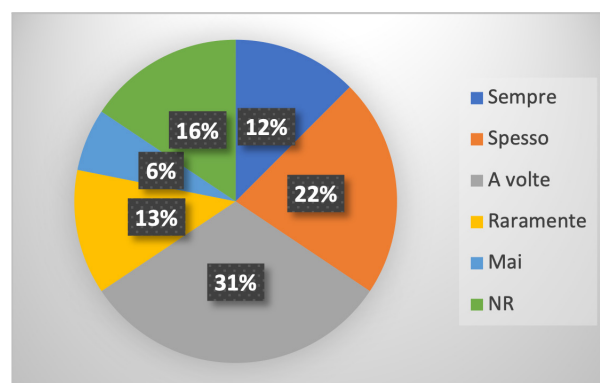


Fig. 16 – *Incoraggiamento all'uso*
Fonte: Elaborazione propria

La seconda affermazione, “Introduco delle attività per aiutare gli studenti ad apprendere l’uno le lingue dell’altro”, ha ottenuto i seguenti risultati: il 28% “a volte” introduce attività che possiamo definire di promozione fra culture, il 25% “spesso”, il 16% “raramente”, il 9% “mai” e la minoranza dei docenti (6%) sostiene “sempre” (Fig. 17).

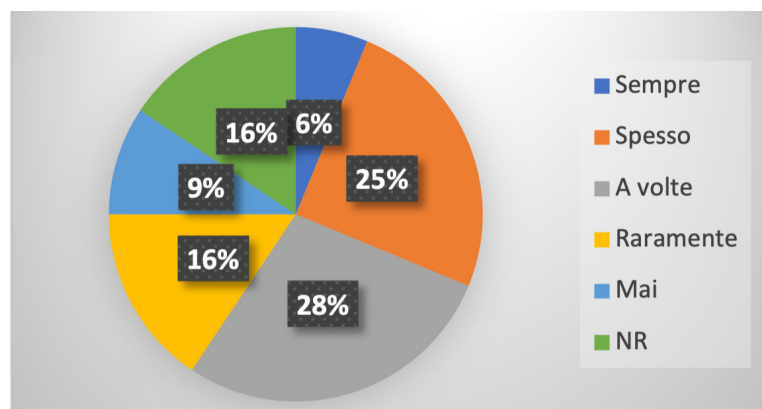


Fig. 17 – *Introduzione attività*
Fonte: Elaborazione propria

La terza questione affrontata riguarda l’uso delle “metodologie didattiche e attività che promuovono la comprensione delle altre culture”. In questo caso le percentuali più alte dei docenti rispondono positivamente affermando di scegliere “spesso” (28%), “a volte” (25%) e “sempre” (16%) questo tipo di attività. Solo una minoranza dichiara di svolgere “raramente” (9%) o di non svolgere “mai” (6%) attività di promozione fra culture (Fig. 18).

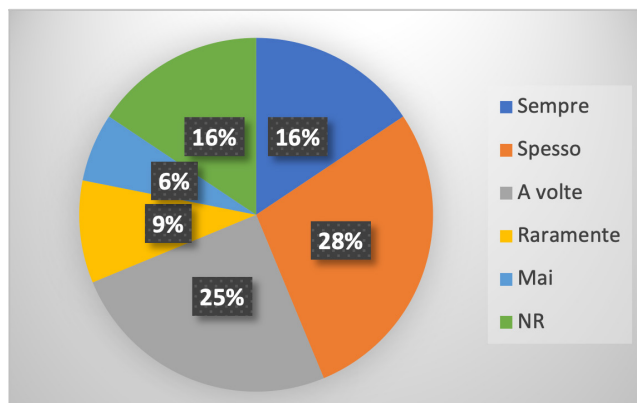


Fig. 18 – *Promozione altre culture*
Fonte: Elaborazione propria

Continuando ad analizzare l’uso comparato delle lingue degli studenti durante le attività didattiche, la situazione si differenzia, in quanto il 22% dei docenti intervistati sostiene di incoraggiare “sempre” e “a volte” l’uso comparato del plurilinguismo e la stessa percentuale (il 22%) dichiara di mettere “raramente” in pratica questo modello (Fig. 19).

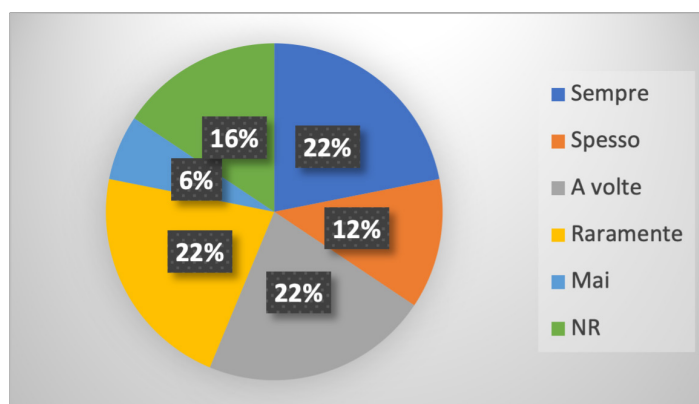


Fig. 19 – *Usa comparato*
Fonte: Elaborazione propria

Passando all'ultima parte di questa breve autovalutazione dell'attività in aula, abbiamo chiesto ai docenti di esprimere il loro parere riguardo l'opportunità offerta agli studenti di condividere informazioni sulla loro lingua madre. Il risultato più alto (25%) ha dato esito positivo ("sempre"), a pari merito con "a volte" (25%). Anche il 19% degli insegnanti fornisce una risposta positiva ("spesso"), mentre il 9% ("mai") e il 6% ("raramente") degli intervistati dichiarano di non dare spazio alla condivisione fra le varie lingue presenti in classe (Fig. 20).

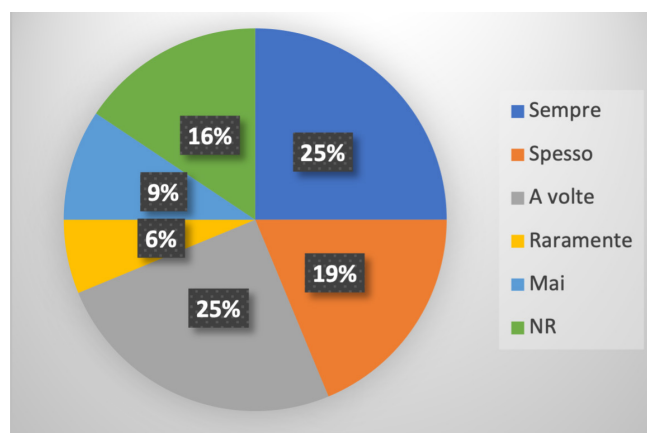


Fig. 20 – *Opportunità di condivisione*
Fonte: Elaborazione propria

Conclusioni

Da questo primo approccio al plurilinguismo nelle aule di una città campana, emerge una situazione con alcuni fattori problematici e contraddittori, ma anche con delle interessanti opportunità future. Per certi aspetti, i docenti coinvolti ritengono importante un approccio didattico multiculturale per la riuscita scolastica dei loro studenti, ma non sembrano in grado di pensare come questo approccio potrebbe servire per implementare la loro didattica.

La scuola multiculturale è una realtà che muta continuamente. In questa decade che inizia bisognerebbe allargare lo sguardo per includere quelli che saranno i futuri cittadini, dopo due anni di pandemia. Eppure, come abbiamo visto, non appare ancora del tutto consolidata tra i docenti l'esigenza di una formazione alla pluralità linguistica e culturale. Considerata la situazione attuale, i nuovi flussi che arriveranno dal confine slavo richiederanno una nuova scuola dell'accoglienza, ma non siamo più all'anno zero. Vi sono riferimenti legislativi a livello nazionale ed europeo che indicano la strada da seguire; come affermano gli studiosi sul campo, vi sono già pratiche e dispositivi, realizzati in scuole e città diverse, documentati e trasferibili, anche se ancora non del tutto conosciuti e condivisi. Vi sono strumenti di osservazione, e di auto osservazione. Si tratta quindi oggi di procedere lungo due direzioni: da un lato, diffondere e portare a sistema le azioni specifiche e di qualità per l'integrazione, continuando la strada della sperimentazione e dell'innovazione dei materiali e dei dispositivi già intrapresa; dall'altro, bisognerebbe favorire i processi di incontro, le sfide della coesione sociale e culturale, le condizioni dello scambio interculturale: lo scambio fra uguali e diversi è la sfida della scuola del presente e del futuro.

Riferimenti bibliografici

- Annali della Pubblica Istruzione. 2012. *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*. Firenze: Le Monnier.
- Beacco, Jean-Claude, Michael Byram, Marisa Cavalli *et al.* 2016. "Guida per lo sviluppo e l'attuazione di curricoli per una educazione plurilingue e interculturale". *Italiano LinguaDue* vol. 8, no. 2. <<https://rm.coe.int/guida-per-lo-sviluppo-e-l-attuazione-di-curricoli-per-una-educazione-p/16805a028d>> (10/2022).
- Cantù, Silvana, e Antonio Cuciniello (a cura di). 2012. *Plurilinguismo. Sfida e risorsa educativa*. Milano: Fondazione ISMU. <<https://www.ismu.org/guida-plurilinguismo/>> (10/2022).
- Carbonara, Valentina, e Andrea Scibetta. 2018. "Il translanguaging come strumento efficace per la gestione delle classi plurilingui: il progetto 'L'altroparlante' ". *RILA: Rassegna Italiana di Linguistica Applicata* vol. 1: 65-82.
- Candelier, Michel, Antoinette Camilleri-Grima, Véronique Castellotti *et al.* 2013. "Il CARAP. Un Quadro di Riferimento per gli Approcci Plurali alle Lingue e alle Culture. Competenze e risorse". *Italiano Lingua Due* vol. 5, no. 1: 1-124.
- Colussi, Erica. 2021. "Introduzione". In *La formazione interculturale dei docenti: professionalità, risorse e sfide globali*, a cura di Erica Colussi, 8-12. Milano: Fondazione ISMU.
- Cognigni, Edith. 2020. *Il plurilinguismo come risorsa. Prospettive teoriche, politiche educative e pratiche didattiche*. Pisa: Edizioni ETS.
- De Carlo, Maddalena (a cura di). 2011. *Intercomprensione e educazione al plurilinguismo*. Porto Sant'Elpidio: Wizarts editore.
- Favaro, Graziella. 2002. "Costruire l'integrazione nella scuola multiculturale". In *Didattica interculturale. Nuovi sguardi, competenze, percorsi*, a cura di Duccio Demetrio e Graziella Favaro, 151-84. Milano: Franco Angeli.
- . (a cura di). 2009. *Un passo dopo l'altro. Osservare i cammini di integrazione dei bambini e dei ragazzi stranieri. La sperimentazione del Quaderno dell'integrazione nelle scuole fiorentine*. Firenze: Polistampa.
- . 2011. "Per uno sguardo inclusivo: il Quaderno dell'integrazione e i suoi usi". In *Interazioni: strumenti per l'integrazione. Il Quaderno dell'integrazione nelle scuole del Friuli-Venezia Giulia*, a cura della Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, 100-11. Udine: Centro Stampa FVG.
- Favaro, Graziella, e Lorenzo Luatti. 2004. "A piccoli passi. Osservare le dinamiche dell'integrazione a scuola". In *L'intercultura dalla A alla Z*, a cura di Graziella Favaro e Lorenzo Luatti, 94-125. Milano: Franco Angeli.
- Florentini, Ilaria, Chiara Gianollo, e Nicola Grandi (a cura di). 2020. *La classe plurilingue*. Bologna: Bononia University Press.

- Giusti, Mariangela. 2004. *Pedagogia interculturale. Teorie, metodologia, laboratori*. Roma-Bari: Laterza.
- Luatti, Lorenzo (a cura di). 2012. *Sguardi inclusivi. Insegnanti "registri" dei processi di integrazione nella scuola plurale. Due anni di osservazione con il quaderno dell'integrazione nelle scuole della provincia di Fermo*. Fermo: Provincia di Fermo.
- Minardi, Silvia. 2012. "Quale educazione plurilingue nella scuola?". *Italiano LinguaDue* vol. 4, no. 1: 242-50.
- MIUR. 2006. *Linee Guida per l'accoglienza e l'integrazione degli alunni stranieri*. <https://archivio.pubblica.istruzione.it/normativa/2006/allegati/cm24_06all.pdf> (10/2022).
- MIUR. 2007. *La via italiana per la scuola interculturale e l'integrazione degli alunni stranieri. Osservatorio nazionale per l'integrazione degli alunni stranieri e per l'interculturale*. <https://archivio.pubblica.istruzione.it/news/2007/allegati/pubblicazione_interculturale.pdf> (10/2022).
- MIUR. 2010. *Regolamento concernente: "Definizione della disciplina dei requisiti e delle modalità della formazione iniziale degli insegnanti della scuola dell'infanzia, della scuola primaria e della scuola secondaria di primo e secondo grado, ai sensi dell'articolo 2, comma 416, della legge 24 dicembre 2007, n. 244"*, D.M. n. 249, 10 settembre. <http://www.miur.it/documenti/universita/offerta_formativa/formazione_iniziale_insegnanti_corsi_uni/dm_10_092010_n.249.pdf> (10/2022).
- MIUR. 2013. *Direttiva Ministeriale 27 dicembre 2012 "Strumenti d'intervento per alunni con bisogni educativi speciali e organizzazione territoriale per l'inclusione scolastica. Indicazioni operative"*, Circolare Ministeriale n. 8. <<http://www.sardegna.istruzione.it/allegati/Circolare-BES.pdf>> (10/2022).
- MIUR. 2014. *Linee Guida per l'accoglienza e l'integrazione degli alunni stranieri*. <https://www.istruzione.it/allegati/2014/linee_guida_integrazione_alunni_stranieri.pdf> (10/2022).
- MIUR. 2015. *Diversi da chi? A cura dell'Osservatorio nazionale per l'integrazione degli alunni stranieri e per l'interculturale del Miur*. <<https://www.miur.gov.it/documents/20182/2223566/DIVERSI+DA+CHI.pdf/90d8a40f-76d2-3408-da43-4a2932131d9b?t=1564667199410>> (10/2022).
- MIUR. 2018. *Indicazioni nazionali e nuovi scenari. Documento a cura del Comitato Scientifico Nazionale per le Indicazioni Nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione*. <<https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/Indicazioni+nazionali+e+nuovi+scenari/3234ab16-1f1d-4f34-99a3-319d892a40f2>> (10/2022).
- MIUR. *Portale Unico dei Dati della Scuola*. <<https://dati.istruzione.it/pendata/>> (10/2022).
- Ufficio Statistica e studi (MIUR). 2021. *Gli alunni con cittadinanza non italiana. A.S. 2019/2020*. <<https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/Alunni+con+cittadinanza+non+italiana+2019-2020.pdf/f764ef1c-f5d1-6832-3883-7ebd8e22f7f0?version=1.1&t=1633004501156>> (10/2022).
- Videsott, Gerda, Pasquale Anthony Della Rosa, e Franceschini Rita. 2015. "Il multilinguismo e i meccanismi attentivi dei bambini provenienti da un contesto migratorio". *Form@re – Open Journal per la formazione in rete* vol. 15, no. 3: 185-196. doi: 10.13128/formare-17212.
- Zadra, Franca. 2014. *Convivere nella diversità. Competenze interculturali e strumenti didattici per una scuola inclusiva*. <http://www.icsbuonarroti.edu.it/images/2019.2020/formazione/academia/Convivere_nella_diversita_Competenze_in.pdf>.
- Zanzottera, Cristina, Antonio Cuciniello, e Barbara D'Annunzio. 2021. *Plurilinguismo nella scuola che (s)cambia. Esperienze e pratiche didattiche per l'educazione linguistica*. Milano: Fondazione ISMU.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Ironico e divino

Rappresentazione della senilità
nel Giappone antico e moderno



La passione senile di una dama di Corte Gen no Naishinosuke nel *Genji Monogatari*

Ikuko Sagiyama

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

Citation: I. Sagiyama (2022)
La passione senile di una dama
di corte. *Gen no Naishinosuke*
nel *Genji Monogatari*. *Lea* 11:
pp. 391-413. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-14013>.

Copyright: © 2022 I. Sagiyama.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Commons
Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Abstract

Gen no Naishinosuke is a peculiar character in *The Tale of Genji*. She is an elderly Court lady, amorous despite her advanced age, with whom the protagonist Genji, still young, has intimate relations. Despite appearing briefly in only three chapters, this character stands out for her eccentricity that goes beyond the aesthetic and behavioural canons of aristocratic women of the period. This study, after a brief summary of previous studies and other similar characters in pre-*Genji* works, reexamines the figure of Gen no Naishinosuke. Her characterization presents an ambivalence that is reflected in the complex reactions of the novel's protagonist Genji. The three episodes centered on her, moreover, are framed in as many phases that mark the growth of the protagonist, from exuberant youth to reflective maturity. Although she is a secondary character, the eccentric Gen no Naishinosuke also helps delineate one of the novel's themes, which is the inexorable passage of time.

Keywords: Amorous Aged Woman, Gen no Naishinosuke, *The Tale of Genji*

1. Compendio degli studi precedenti

Gen no Naishinosuke 源典侍 (la Seconda Dama delle Stanze Interne d'origine Minamoto) è un personaggio peculiare tra le donne aristocratiche del *Genji Monogatari* 源氏物語 (*La storia di Genji*). È presentata come una anziana dama di Corte al servizio dell'imperatore Kiritsubo 桐壺, lasciva nonostante l'età avanzata, con cui il protagonista Genji, ancora giovane, allaccia un rapporto galante.

Le vicende principali riguardante questo personaggio femminile sono narrate nel capitolo VII *Momiji no ga* 紅葉賀 (La festa delle foglie d'autunno). Genji, incuriosito dall'atteggiamento licenzioso di questa dama anziana, le rivolge parole allusive, al che la donna reagisce con intraprendenza dimostrando palesemente il suo interesse. Genji allaccia il rapporto con lei, ma la paura delle

dicerie lo fa astenere dagli incontri. Capita tuttavia di scambiare poesie con lei nel Palazzo e la loro relazione diventa di dominio pubblico. L'amico e cognato di Genji, Tō no Chūjō 頭中将 (il Secondo comandante della Guardia imperiale e Capo della Cancelleria), spinto dal senso di rivalità, comincia anch'egli a frequentare la dama anziana. Una notte, quando Genji, arresosi all'insistenza della donna per cui prova compassione, si trova nella sua camera, Tō no Chūjō vi irrompe con l'intento di spaventarla. Le schermaglie tra i due amici finiscono con una zuffa scherzosa, alla fine della quale se ne vanno con le vesti strappate. Questo episodio decreta la fine della relazione galante di Genji con Naishinosuke, che ritroviamo nel capitolo IX *Aoi* 葵 (La festa delle foglie di aoi). Durante la festa del santuario di Kamo, avvengono scambi di poesie tra la dama e Genji, che resta interdetto dall'indole tuttora sfacciatamente intraprendente della donna. Dopo questa breve riapparizione, la sua figura di nuovo scompare dal romanzo, tranne che in una passeggera reminiscenza della buffa avventura in una conversazione tra Genji e Tō no Chūjō, fino alla sua ultima entrata in scena dopo tanti anni, nel capitolo XX *Asagao* 朝顔 (Il convolvolo), dove Genji scopre che si è fatta monaca mantenendo tuttavia l'atteggiamento impudico.

Nonostante appaia brevemente solo nei suddetti tre capitoli, la figura di questo personaggio spicca per la caratterizzazione che esula dai canoni estetici e comportamentali delle donne aristocratiche del periodo, e come tale ha attirato l'attenzione degli studiosi. Fino agli anni '70 del secolo scorso, tuttavia, la storia inerente a Gen no Naishinosuke era considerata per lo più come un episodio isolato, una specie di intermezzo comico privo di rapporti organici con le trame principali.¹

A partire dagli anni '80, invece, con l'assimilazione dei metodi narratologici, compaiono nuovi approcci che collocano le vicende della dama in un'ampia tessitura del percorso narrativo, rilevandone le funzioni strutturali tramite i rapporti di connessione e di contrasto con altri personaggi femminili, come Oborozukiyo 朧月夜, Fujitsubo 藤壺, Murasaki 紫, Suetsumuhana 末摘花. In tale ambito il merito pionieristico va attribuito al saggio di Mitani Kuniaki del 1980, che si intitola, appunto, *Gen no Naishinosuke monogatari no kōzō. Tekusutosei aruiwa Fujitsubo jiken to Oborozukiyo jiken* 源典侍物語の構造—織物性あるいは藤壺事件と朧月夜事件— (La struttura della storia di Gen no Naishinosuke. La sua testualità ovvero i rapporti con i casi di Fujitsubo e di Oborozukiyo). Mitani, ritenendo Gen no Naishinosuke una delle amanti dell'imperatore Kiritsubo, e considerando il fatto che il suo rapporto con Genji si svolge presso il bagno imperiale e il padiglione Unmeiden di Corte, vi individua l'elemento di trasgressione alla sovranità imperiale analogo al caso di Fujitsubo. L'episodio inerente a questo personaggio, pertanto, avrebbe la funzione di "gettare una nuova luce sul caso Fujitsubo" (Mitani 2005, 184),² ma nel contempo dimostra una perfetta simmetria con il caso Oborozukiyo. Le relazioni di Genji con Fujitsubo e Oborozukiyo sono determinanti per il suo esilio a Suma e l'intermezzo comico con una dama anziana, nonostante un tocco leggero e umoristico, si ricollega intrinsecamente agli eventi cardinali che costituiscono la struttura portante del romanzo (186-87).

Il contributo di Mitani è stato un apripista per ulteriori studi indirizzati al riconoscimento del significato organico nella funzione del personaggio, anche se non mancano le confutazioni alle interpretazioni di Mitani. Fujimoto Katsuyoshi, per esempio, analizzando i dati storici relativi alla carica di *naishi no suke* 典侍 (Seconde Dame delle Stanze Interne), non condivide

¹ Per un riassunto degli studi condotti fino all'inizio del 2000 e la relativa bibliografia si veda Jinno 2005, cui il presente articolo è debitore per alcune informazioni.

² “藤壺事件を再照射する役割を果たしている”. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

l'ipotesi secondo la quale Gen no Naishinosuke sarebbe un'amante dell'imperatore Kiritsubo e non legge nella sua storia il carattere trasgressivo nei confronti della sovranità imperiale. Vi vede, piuttosto, una traccia della leggenda antica sull'unione tra il dio del sole e una sua consorte umana, e conclude:

La storia di Gen no Naishinosuke, attraverso la comicità, ritaglia un aspetto della gioventù libertina di Genji all'apice della sua esuberanza. Anche la sua ricomparsa nel capitolo 'Convollato' che richiama la morte prematura di Fujitsubo illumina il significato della giovinezza del protagonista. (Fujimoto 2005, 199)³

Negli anni '90, inoltre, diventa oggetto di discussione accademica un altro lato della sua personalità, ossia il carattere da *mikosei* 巫女性 (sciamana). Suzuki Hideo, analizzando gli intrecci tra Gen no Naishinosuke, Genji e Tō no Chūjō nel capitolo VII, costellati da riferimenti alle poesie antiche e ai canti *saibara* 催馬楽,⁴ ne individua un percorso che richiama l'andatura della festa scintoista *kagura* 神楽 di accogliere, intrattenere e accomiarsi da una divinità; Suzuki lo definisce: "la struttura con cui l'anziana Gen no Naishinosuke accoglie la discesa dal cielo della divinità Hikaru Genji" (2003, 300)⁵ e sostiene: "nell'evidente disposizione di un matrimonio divino, Gen no Naishinosuke rivela il suo carattere da sciamana" (306).⁶ L'osservazione di Suzuki ha aperto la strada a ulteriori considerazioni sull'implicazione sacrale del ruolo assunto dalla dama. Kojima Naoko, per esempio, allargando lo spettro dell'analisi di Suzuki ai capitoli IX e XX, traccia "l'estensione dei campi magnetici dei canti di *kagura*" (1995a, A1),⁷ che coinvolge non soltanto Genji ma anche Fujitsubo e il suo spirito che viene evocato dalla "sciamana" Gen no Naishinosuke. Kojima asserisce: "Gen no Naishinosuke esiste come il punto nodale del network dei canti *kagura*" (A17)⁸ e vede nel suo eros "una forza di trazione sciamanica [...] una inestimabile carica esplosiva"⁹ che agiscono a rivelare "la radice della sacralità di Genji e la violenza che vi si cela";¹⁰ nella celata tessitura dei canti *kagura* "il peccato e la trasgressione di Genji vengono amplificati e anche il peccato di Fujitsubo viene proliferato" (*ibidem*).¹¹

Tale aspetto sciamanico del personaggio viene analizzato anche dal punto di vista delle mansioni ricoperte dalla sua carica di *naishi no suke*, ossia la Seconda Dama delle Stanze Interne. L'ufficio delle Stanze Interne (*naishidokoro* 内侍所) si trovava nel padiglione Unmeiden 温明殿 di Corte, dove era custodito uno dei tre sacri tesori imperiali, lo specchio divino. Le dame assegnate a tale ufficio offrivano servizio diretto all'imperatore e svolgevano i compiti di fare da tramite tra il sovrano e i funzionari aristocratici, sorvegliare il personale femminile e partecipare ai riti e cerimonie. La direzione è affidata alle due Prime Dame (*naishi no kami* 尚侍), che, tuttavia, durante il periodo Heian persero il loro ruolo amministrativo per diventare effettive consorti imperiali. Tocca pertanto alle Seconde Dame, *naishi no suke*, svolgere le suddette

³ "源典侍物語は、鳥滸という形で、光源氏の得意の絶頂の、放恣な青春の断面を描いた。後の、朝顔巻で、藤壺の死と絡んで源典侍が再登場したのも、源氏の青春が何であったかを照らし出すことになる".

⁴ *Saibara*: canti del periodo Heian, eseguiti dagli aristocratici durante le feste, i banchetti e i riti religiosi, con l'accompagnamento di strumenti musicali a corde, a fiato e percussioni.

⁵ "神なる光源氏の来臨を、老女源典侍が迎え受けるというしくみ".

⁶ "源典侍の場合は、明確な神婚の構図のなかに巫女性をあらわにしている".

⁷ "神楽歌の磁場の広がり".

⁸ "神楽歌のネットワークの、結節点として典侍の存在はある".

⁹ "シャーマニックな牽引力 [...] 源典侍の起爆力にはかりしれないものがある".

¹⁰ "光源氏そのひとの神聖さのその根源を、そこにひそむ暴威をあばきたてる".

¹¹ "源氏の罪が、犯しが増幅されていく。そして藤壺の罪もまた、秘められた神歌の文脈のなかで、増殖されていく".

funzioni e, data l'importanza dei compiti, non era raro che vi si trovassero signore avanti con gli anni che potevano avvalersi di lunghe esperienze.

Anche Kojima Naoko corrobora la sua interpretazione Gen no Naishinosuke-sciamana alla luce del ruolo dell'Unmeiden e delle funzioni ricoperte dalle dame ivi collocate durante il rito di *kagura*: “il *naishi no suke* era una posizione vicina alle divinità” (1995b, 22).¹² La sacralità della funzione delle Seconde Dame delle Stanze Interne, tuttavia, è confutata in seguito da altri studiosi. Hinata Kazumasa, pur ammettendo il carattere sciamanico delle dame del *naishidokoro*, mette in dubbio il peso della loro sacralità all'interno del romanzo, in base sia alla realtà storica, sia alla logica del percorso narrativo. Secondo Hinata, nella relazione consumata da Genji e Gen no Naishinosuke presso l'Unmeiden: “non si riscontra una chiara consapevolezza di violare un luogo sacro” (1999, 314).¹³ Quando Tō no Chūjō entra nella camera, inoltre, Genji suppone che si tratti di “un certo Soprintendente alle Costruzioni, che a quanto si diceva non aveva affatto dimenticato la donna e ancora la frequentava” (Murasaki Shikibu 2012, 159).¹⁴ Da qui si evince che un vecchio amante le faceva visita regolarmente e notoriamente alla sua camera dell'Unmeiden. Ciò rende “difficile pensare che [Naishinosuke] sia dedita diligentemente alle sue mansioni sciamaniche di proteggere il sovrano” (Hinata 1999, 315).¹⁵

Come sostiene Jinno Hidenori, la considerazione di Hinata, come quella di Fujimoto, avvalendosi dei dati storici, “frenano l'eccesso delle interpretazioni mirate a scavare a forza lo strato profondo del romanzo” (2005, 248).¹⁶ Letture audaci e inedite hanno contribuito ad arricchire e approfondire gli studi sul significato del personaggio Gen no Naishinosuke, ma è innegabile il rischio che lo zelo di portare alla luce nuovi significati si trasformi in forzature azzardate. Entrando negli anni 2000, sembra che il fervore per le novità ardite si sia alquanto affievolito e si sia avviato un processo di revisione con una maggiore attenzione al testo stesso, alle sue fonti e alle realtà storiche. Su questa linea possiamo riscontrare i saggi di Sugiura Kazuaki (2015) che, basandosi su una attenta lettura del testo, smentisce la definizione di *oko na rōjo* 烏澁な老女 (una buffa vecchia) applicata spesso a Gen no Naishinosuke, mentre Kitahara Keiichirō (2017) rilegge le poesie scambiate tra Gen no Naishinosuke e Genji rilevandone le particolarità che sono esse stesse espressioni del rapporto peculiare tra i due. Entrambi, riconoscendo i debiti nei confronti degli studi precedenti, cercano di apportare contributi solidamente ancorati al testo di *Genji Monogatari*.

2. Anziane dame bramosse nella narrativa pre-Genji

Come è noto, la figura della donna anziana vogliosa nonostante l'età avanzata ha i suoi precedenti nelle opere di narrativa antecedenti al *Genji Monogatari*. La sezione 63 dell'*Ise Monogatari* 伊勢物語 (*I racconti di Ise*; tra la metà del IX sec. e la metà del X sec.) è incentrata su una signora già madre di tre figli adulti, che desidera avere un rapporto amoroso. Il protagonista dell'opera, un noto uomo di mondo, mosso dalla compassione le concede una notte, senza fare ritorno. La donna, angosciata, si reca alla casa dell'uomo e lo spia. Egli, accortosi della sua presenza, compone una poesia:

¹² “内侍（典侍）は、神に近い役職であった”。

¹³ “温明殿という聖所を犯すという意識は明確には窺えない”。

¹⁴ “なほ忘れがたくする修理大夫” (Abe et al. 1994, 341).

¹⁵ “天皇を護持する巫女として精励したようには考えにくい”。

¹⁶ “物語の深層の意味を積極的にえぐり出そうとするような論考に対し、その行き過ぎた解釈にブレーキをかける”。

Mi sembra di scorgere
 il volto di una vecchia
 che mi desidera
 e a cui manca meno di un anno
 per compiere i cento anni! (Maurizi 2018, 93)¹⁷

La donna, rientrando di fretta a casa, si corica e, mentre l'uomo l'osserva di nascosto, recita i versi:

Su questa angusta stuoia di paglia
 adagio da sola la mia veste.
 Anche questa notte
 dormirò senza incontrare
 colui che amo? (94)¹⁸

L'uomo, commosso e impietosito, passa la notte con lei. L'episodio finisce con il commento della voce narrante che elogia il comportamento del protagonista che, diversamente dalla gente normale che ama solo chi desidera, non fa distinzione tra colei per cui prova desiderio e chi gli è indifferente.

La donna di questo episodio ha in comune con Gen no Naishinosuke l'audacia inusuale per le donne aristocratiche dell'epoca: spiare una persona presso la casa di quest'ultima è un'azione di solito compiuta da un uomo.¹⁹ Anche il motivo dell'uomo che di nascosto ascolta la donna lamentarsi per l'assenza dell'amato richiama un incontro casuale tra Genji e Gen no Naishinosuke nell'Unmeiden: come vedremo, la dama, suonando lo strumento *biwa* 琵琶, intona una canzone che veicola il suo sconforto per la freddezza dell'uomo. Ma, mentre il protagonista dell'*Ise Monogatari* si lascia subito trascinare dalla compassione, la reazione di Genji è piuttosto distaccata: pur apprezzando la bellezza della voce, disapprova la scelta del canto: "la voce era bellissima, ma la canzone non gli andava molto a genio" (Murasaki Shikibu 2012, 158).²⁰ Subito prima di questa scena, si legge che, ogni volta che lo incontrava, la donna innanzitutto gli manifestava rimostranze per la sua freddezza; Genji "pensava che avrebbe dovuto mostrarsi più condiscendente, se non altro in considerazione della sua età" (*ibidem*),²¹ ma non riusciva a vincere la propria ritrosia. Anche dopo avere ascoltato il canto della donna e scambiato con lei poesie, vorrebbe andarsene, ma alla fine accetta il suo invito per non essere troppo offensivo nei suoi confronti. È indubbio il carattere precorritore della sezione 63 dell'*Ise Monogatari*, ma i sentimenti di Genji verso la signora anziana sono più complessi, oscillanti tra curiosità, insofferenza e compassione, cui si aggiunge il timore per la propria reputazione: "la differenza di età essendo tale da risultare imbarazzante anche agli occhi del mondo" (156).²² Se

¹⁷ "百年に一年たらぬつくも髪われを恋ふらしおもかげに見ゆ" (Fukui 1994, 165).

¹⁸ "きむしろに衣かたしき今宵もや恋しき人にあはでのみ寝む" (165-66).

¹⁹ Si tratta del topos di *kaimami* 垣間見, l'atto di spiare una persona all'insaputa di quest'ultima, compiuto quasi sempre da un uomo che vuole osservare furtivamente una donna. Nella narrativa classica tale scena prelude al rapporto amoroso. Nei miti, leggende e fiabe, in cui tale topos ha radice, l'azione è correlata al tabù che vieta di guardare la donna che si nasconde per non farsi vedere dal marito; la violazione del divieto comporta la scoperta della vera identità della donna. Nel *Kojiki*, per esempio, Izanagi scopre la defunta consorte Izanami trasformatasi nell'Ade in un essere mostruoso e Howori vede Toyotaama fattasi un cocodrillo durante il parto. Anche nella narrativa popolare ci sono parecchie storie della moglie-animale che, una volta rivelata la sua vera identità al marito spiante, deve andarsene.

²⁰ "声はいとをかしうてうたふぞ、すこし心づきなき" (Abe *et al.* 1994, 340).

²¹ "齢のほどいとほしければ慰めむと思せど" (339).

²² "人の漏り聞かむも古めかしきほどなれば" (336).

il protagonista dell'*Ise Monogatari* rappresenta il grande amatore (*irogonomi* 色好み) modello, idealizzato nella sua generosità di trattare tutte le donne con imparzialità senza badare al proprio gusto e interesse, Genji è raffigurato come un uomo scisso tra contrastanti moti d'animo e considerazioni, e tale lato umano è la condizione necessaria per la carica umoristica e ironica di questa avventura giovanile del protagonista.

Anche nello *Yamato Monogatari* 大和物語 (I racconti del Giappone, 951-86 ca.), nella sezione 21, si riscontra un episodio di una vecchia signora innamorata. Un ufficiale di guardia imperiale frequenta una dama di Corte che gli invia una poesia:

L'erba sotto gli alberi
nel bosco di quercia
seppure si fosse avvizzita
spero che non venga abbandonata. (Takahashi 1994, 268)²³

Al che l'uomo risponde:

L'erba sotto gli alberi
nel bosco di quercia
anche se avvizzisse
non dovrebbe avere
tale preoccupazione. (*Ibidem*)²⁴

Le due poesie fanno riferimento a un componimento del *Kokin Wakashū* 古今和歌集 (*Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, 905), libro XVII, n. 892:

L'erba sotto gli alberi
nel bosco di Ōaraki
è ormai sì avvizzita,
che né un cavallo la vuole mangiare
né alcuno viene a falciarla. (Sagiyama 2000, 536)²⁵

Attraverso l'immagine dell'erba appassita, il componimento esprime la tristezza e solitudine della vecchiaia. La dama sostituisce il toponimo Ōaraki della poesia originale con la "quercia" (*kashiwagi*), termine usato per indicare gli ufficiali della guardia imperiale. I versi della donna quindi, parafrasando, dicono che lei vive sotto la protezione dell'amore dell'uomo e spera che egli non l'abbandoni nonostante l'età avanzata. L'uomo nella sua risposta la rassicura dicendo che lei non ha motivo di nutrire tale preoccupazione. La poesia del *Kokin Wakashū* viene citata anche da Gen no Naishinosuke. Ma, come vedremo, nel suo caso il sospiro malinconico per la vecchiaia viene ribaltato in uno sfrontato tentativo di corteggiare Genji.

Nell'*Utsuho Monogatari* うつほ物語 (La storia di un albero cavo, fine X sec.), capitolo *Tadakoso* 忠こそ, troviamo la cinquantenne vedova del Ministro della Sinistra, chiamata la signora del Primo Rione (Ichijō Kita no kata 一条北の方), che si innamora del trentenne Ministro della Destra, Tachibana no Chikage 橘千蔭. Quest'ultimo, vedovo dell'amata consorte da cui ha avuto un figlio chiamato Tadakoso, nonostante non abbia alcun interesse per le donne dedicando tutta la sua attenzione al figlio, si arrende all'insistenza della vedova e

²³ “柏木のもりの下草老いぬとも身をいたづらになさずもあらなむ”.

²⁴ “柏木のもりの下草老いのかかる思ひはあらじとぞ思ふ”.

²⁵ “大荒木の森の下草老いぬれば駒もすさめず刈る人もなし” (Ozawa e Matsuda 1994, 338).

comincia a frequentarla. La donna fa di tutto per ingraziarsi Chikage per cui sperpera il proprio patrimonio, ma egli prova solo imbarazzo e disgusto che lo portano a diradare le visite. La vedova allora invia una poesia di corteggiamento al figlio Tadakoso che risponde con versi evasivi per stornare l'inopportuna attenzione. La donna, tuttavia, si offende e giura vendetta. Accusa Tadakoso di avere rubato una cintura preziosa del padre e, quando quest'ultimo non ci crede, stavolta fa arrivare alle sue orecchie la calunnia secondo la quale il figlio starebbe tramando contro il padre, incastrandolo per il crimine di alto tradimento. Chikage, seppure incredulo, già inquietato dalla precedente accusa dice a Tadakoso di non potere più amarlo come prima. Tadakoso, disperato, si fa monaco.

La vedova dell'*Utsuho Monogatari* è “un personaggio eccessivamente preoccupato della vergogna (*haji*)” (Yu 2018, 8),²⁶ in altre parole ha paura di diventare l'oggetto di scherno della gente. Decide di corteggiare Chikage pensando: “mi farò avanti dimenticando il senso di vergogna” (Nakano 1999, 213)²⁷ e riesce a convincere Chikage con l'appello di “non espormi alla vergogna” (214)²⁸ e ricorre a un'analogia invocazione in una lettera inviata all'uomo che non la visitava da molto tempo: “mi avete esposto a una terribile vergogna” (219),²⁹ riuscendo di nuovo a farlo venire da lei. Alla fine, leggendo i versi di rifiuto di Tadakoso, rimugina: “mi ha svergognata. Come potrò vendicarmi?” (223).³⁰

Il timore di farsi oggetto della derisione della gente è ben radicato negli aristocratici del periodo Heian. Nel *Genji monogatari* riscontriamo frequentemente termini relativi alla reputazione compromessa e, spesso, più che la situazione critica in sé, è la paura dei rumori e delle chiacchiere da essa causati a determinare le reazioni psicologiche dei personaggi, in particolare quelli femminili, per cui diventare oggetto di scherno della gente è percepito come una sciagura devastante. Nel caso della signora vedova dell'*Utsuho Monogatari*, una volta convinta della propria “vergogna”, il rancore la induce a escogitare trame di vendetta. Anche Gen no Naishinosuke si appella a Genji, dicendo: “Alla mia età essere umiliata in questo modo...” (Murasaki Shikibu 2012, 157).³¹ Il risentimento della dama, tuttavia, mai si trasforma in uno spirito vendicativo, ma il tenore delle rimostranze ricorda quello della signora vedova. Inoltre, anche se, diversamente dal caso di Chikage, questa implorazione di Gen no Naishinosuke non sortisce direttamente nel cuore di Genji l'effetto desiderato, i due uomini condividono una considerazione compassionevole nei confronti dell'età avanzata della donna alla luce della quale cercano di non umiliarla, ma, ugualmente, tale senso di dovere morale non basta a contrastare la riluttanza a intrattenere rapporti intimi con una donna per cui nutre scarso interesse.

Un altro elemento comune tra la vedova dell'*Utsuho Monogatari* e Gen no Naishinosuke è la loro duplice caratterizzazione di intraprendenza attiva e attesa passiva. In entrambi i casi, contravvenendo al codice di comportamento femminile dell'epoca, è la donna a prendere l'iniziativa per fare approcci amorosi all'uomo, ma, una volta allacciata la relazione, il disinteresse dell'uomo la trasforma in una tipica donna che attende passivamente la visita dell'amato soffrendo di passione inappagata.

Nelle storie di questi personaggi femminili emerge preminente il lato attivo e intraprendente, trattandosi di un carattere che le contraddistingue maggiormente, ma bisogna tenere

²⁶ “過剰なまでに「恥」を意識する人物”.

²⁷ “恥を捨てていひ出でむ”.

²⁸ “恥見せたまふな”.

²⁹ “いみじき恥をも見たまへつるかな”.

³⁰ “われに恥見すること。いかでかこれが報いせむ”.

³¹ “今さらなる身の恥になむ” (Abe et al. 1994, 338).

presente che nei testi non mancano le descrizioni del loro profondo dolore e della paura dell'abbandono. In fondo, nonostante sembrino *sui generis*, anche loro vivono e subiscono le conseguenze del sistema di poligamia maschile che vigeva all'epoca, fonte di instabilità della posizione femminile e delle sofferenze che ne derivavano.

3. Una insolita compagna d'avventura giovanile: Gen no Naishinosuke nel capitolo VII Momiji no ga

Come abbiamo già detto, Gen no Naishinosuke appare nel romanzo per la prima volta nel capitolo VII "La festa delle foglie d'autunno", che narra le vicende avvenute quando il protagonista ha diciotto-diciannove anni. L'imperatore Kiritsubo, padre di Genji, prima della sua visita al palazzo Suzakuin 朱雀院, organizza una prova generale della cerimonia, durante la quale Genji si esibisce nella danza incantando tutti gli astanti. La sua bravura risulta ancora più splendente nel giorno della festa, tanto da meritargli la promozione al terzo grado nobiliare. La consorte imperiale Fujitsubo, favorita del sovrano, aspetta un figlio, frutto del rapporto illecito con Genji. Quest'ultimo, insoddisfatto del contegno freddo e scostante della moglie ufficiale Aoi, trova gioia e piacere nella crescita della piccola Murasaki, nipote di Fujitsubo, che ha accolto nella propria residenza. Fujitsubo partorisce un bellissimo principe e l'imperatore, ignaro della verità, ne resta oltremodo felice. Ma la sofferenza di Fujitsubo e Genji diventa sempre più intensa. Genji si consola intrattenendosi con Murasaki. Dopo la narrazione di questi eventi, si inserisce l'episodio di Gen no Naishinosuke, sullo sfondo dell'atmosfera della Corte dell'imperatore Kiritsubo che "malgrado gli anni, non aveva perso interesse per la presenza femminile",³² e pertanto vanta una schiera di "donne assai piacevoli d'aspetto e di temperamento" (156).³³ Nonostante tale ambiente, Genji si comporta con ritegno deludendo le dame di Corte che provano a sedurlo ed è infatti significativo il fatto che l'unica che riesce a smuoverlo da tale riserbo è Gen no Naishinosuke. La sua personalità, inoltre, non si esaurisce nella brama amorosa, inopportuna per la sua età, di quasi sessantenne.

Il personaggio è introdotto come la "Seconda Dama delle Stanze Interne, di ottima famiglia, rispettata per il suo talento e il suo spirito, ma frivola oltre misura" (*ibidem*).³⁴ Come si evince, in lei convivono il lato positivo e quello negativo e tale ambivalenza è riscontrabile anche in seguito. Nella scena in cui Genji incontra Gen no Naishinosuke che ha appena dato servizio all'imperatore per l'acconciatura, lei: "Era più elegante del solito, abbigliata e pettinata con cura, l'abito forse troppo appariscente e il suo atteggiamento invitante" (157).³⁵ Genji resta sconcertato dalla sua resistenza all'invecchiamento, ma vinto dalla curiosità, attira la sua attenzione e intravede dietro il ventaglio i suoi occhi "infossati e cerchiati di nero" e i capelli "sfibrati" (*ibidem*).³⁶ Sul ventaglio riprodotto l'immagine di un bosco su uno sfondo rosso acceso, troppo sgargiante per la sua età, è scritto "con caratteri un po' antiquati, ma non privi di una certa eleganza: 'Ai piedi del bosco l'erba è avvizzita [...]' (*ibidem*),³⁷ una citazione diretta dalla succitata poesia n. 892 del *Kokin Wakashū*. La scelta di questa poesia, incentrata

³² "帝の御年ねびさせたまひぬれど、かうやうの方え過ぐさせたまはず" (335).

³³ "よしある宮仕人多かるころなり" (*ibidem*).

³⁴ "典侍、人もやむごとなく心ばせありて、あてに高くはありながら、いみじうあだめいたる心さまにて" (336).

³⁵ "常よりもきよげに、様体頭つきなまめきて、装束ありさまいとほなやかに好ましげに見ゆるを" (337).

³⁶ "目皮らいたく黒み落ち入りて、いみじうはつれそそけたり" (*ibidem*).

³⁷ "手はいとさだ過ぎたれど、よしなからず「森の下草老いぬれば」" (*ibidem*).

sul lamento per la vecchiaia che allontana le persone, fa sogghignare Genji: data la fama di essere frivola nonostante l'età della dama e alla luce dei colori vistosi del ventaglio, i versi possono essere interpretati come un'espressione di rammarico per l'assenza di avventure amorose. Egli, citando a sua volta una poesia antica,³⁸ le dice: "forse vi riferite al bosco che è 'dimora estiva del cuculo'" (*ibidem*),³⁹ alludendo che lei, invece, come il bosco che fa dimorare gli uccelli, accoglie tanti amanti.

Genji però ha paura di farsi scoprire dagli altri in una compagnia tanto eccentrica, ma la dama non sembra curarsene affatto; compone e recita con un'aria seducente:

Se vorrete venire
la offrirò
al vostro destriero
anche se non è più verdeggiant
l'erba del sottobosco. (*Ibidem*)⁴⁰

I suoi versi, riprendendo le immagini dell'erba avvizzita e del cavallo presenti nella poesia del *Kokin Wakashū*, fanno stavolta riferimento a una poesia attribuita a Sorella di Komachi 小町が姉, inclusa nel *Gosen Wakashū* 後撰和歌集 (Raccolta di poesie giapponesi, scelta posteriore; presumibilmente datata entro il 958), libro X, n. 616:

Ciuffo di eulalia
davanti a casa mia
offrirò
al vostro destriero
che, ahimè, non viene mai. (Katagiri 1990, 179)⁴¹

A questo fin troppo esplicito invito a un convegno amoroso, Genji risponde:

La gente non biasimerà forse
chi si fa strada fra i bambù
all'ombra del bosco
dove già molti sono
i puledri che si accostano? (Murasaki Shikibu 2012, 157).⁴²

La replica di Genji a sua volta si basa probabilmente su un componimento della Madre di Fujiwara no Michitsuna 藤原道綱母 incluso nel suo *Kagerō Nikki* 蜻蛉日記 (Il diario dell'effimera):

Se farete strada fra i bambù
si inselvaticirà ancora di più
l'erba avvizzita
del sottobosco
cui mai si accosterà il puledro. (Kimura e Imuta 1995, 355)⁴³

³⁸ Si tratta di un componimento di Minamoto no Saneakira presente nella sua raccolta personale *Saneakira shū*: Il cuculo è arrivato / e il suo canto / ci dice che nel bosco di Ōaraki / dimora l'estate ("ほととぎす来鳴くを聞けば大荒木の森こそ夏の宿りなるらめ", *ibidem*). Le traduzioni, nei casi in cui si cita direttamente dal Genji Monogatari o altri testi in lingua originale, sono di chi scrive.

³⁹ "森こそ夏の、と見ゆる" (*ibidem*).

⁴⁰ "君し来ば手なれの駒に刈り飼はむさかり過ぎたる下葉なりとも" (338).

⁴¹ "我がかどのひとむら薄刈り飼はん君が手馴れの駒も来ぬ哉".

⁴² "笹分けば人や咎めむいつとなく駒なつくめる森の木がくれ" (Abe *et al.* 1994, 338).

⁴³ "ささわけばあれこそまされ草枯れの駒なつくべき森の下かは".

Rovesciando il messaggio lamentoso di una donna che si ritiene ormai abbandonata dal marito, Genji ribadisce che Naishinosuke è tuttora una donna volubile con tanti uomini che la frequentano.

Questo scambio tra i due inverte la consuetudine per cui è l'uomo a corteggiare la donna e quest'ultima in risposta rifiuta la corte accusandolo di frivolezza. Tale ribaltamento dei ruoli è riconoscibile anche in altri scambi poetici tra la dama e Genji, e insieme con una chiara allusione alla dimensione erotica nei versi della donna, mettono in risalto la singolarità del rapporto tra i due (Kitahara 2017). Questa scena che ribadisce l'inappropriata audacia della dama, tuttavia, presenta anche i suoi lati positivi: la fiducia dell'imperatore che le affida le proprie cure personali, l'eleganza nell'abbigliamento, seppure troppo vistoso per l'età, la bravura nella calligrafia e la presenza di spirito con cui compone versi avvalendosi prontamente della cultura sulle poesie antiche, qualità che si addicono alla sua origine e alla posizione all'interno della Corte.

Il rifiuto di Genji è confermato dalla fretta con cui vuole andare via interrompendo la conversazione, ma la dama lo trattiene rammaricandosi della sua crudeltà e "ostentando lacrime di sdegno" (Murasaki Shikibu 2012, 157).⁴⁴ Tale reazione non fa altro che accrescere il disagio di Genji che, per uscire fuori dalla situazione imbarazzante, le promette missive e aggiunge: "per quanto io pensi a voi" (157-58).⁴⁵ Questa ultima battuta di Genji, in originale *omoi nagara zo ya*, per via del termine *nagara* (per quanto) richiama l'immagine dell'omonimo ponte, *Nagara no hashi* 長柄の橋, che nella convenzione poetica assume la valenza di ciò che è vecchio e rovinato. Le parole di Genji, pertanto, sotto l'apparente messaggio di una dichiarazione amorosa, possono celare il riferimento all'età di Naishinosuke e, inoltre, alla possibilità che il loro rapporto possa essere troncato: l'espressione *omoi nagara*, infatti, si riscontra in una poesia anonima inclusa nella terza raccolta imperiale *Shūi Wakashū* 拾遺和歌集, libro XIV, n. 864:

Infinitamente
per quanto io pensi a voi,
come i pilastri del ponte di Nagara,
nonostante i miei pensieri costanti
potrà forse spezzarsi il nostro rapporto. (Komachiya 1990, 249)⁴⁶

Non è chiaro, tuttavia, se Genji abbia consapevolmente menzionato questa poesia. Nel *Genji Monogatari* non di rado troviamo citazioni poetiche (*hikiuta* 引歌) che rivelano un sentimento di cui il soggetto stesso non ha coscienza. È comunque chiaro che la dama abbia colto immediatamente le implicite allusioni; insegue Genji e fa veicolare il suo rancore in un'unica parola: "pilastri del ponte",⁴⁷ caricandola del senso che: "voi mi considerate solo come un pilastro di un vecchio ponte facilmente spezzabile".

Questa scena è stata spiata dall'imperatore Kiritsubo, il quale trova divertente l'interesse verso una compagna tanto singolare da parte di Genji che, in genere, sfoggia un atteggiamento compassato. La comparsa del sovrano mette in rilievo la sua funzione di sovrintendere l'ambiente che favorisce gli affari galanti. La sua complicità si conferma nella sua bonaria frecciata verso Naishinosuke che, tuttavia, non si vergogna più di tanto, anzi sembra contenta dei pettegolezzi sulla sua relazione con Genji, il giovane aristocratico più in vista e ambito da tutte le dame. Le voci arrivano anche all'orecchio di Tō no Chūjō che, indotto anch'egli dalla curiosità, allaccia

⁴⁴ "泣くさまいといみじ" (Abe et al. 1994, 338).

⁴⁵ "思ひながらぞや" (*ibidem*).

⁴⁶ "限なく思ひながらの橋柱思ひながらに中や絶えなん".

⁴⁷ "橋柱" (Abe et al. 1994, 338).

un rapporto con la dama. Per lei, tuttavia, Tō no Chūjō è solo un sostituto di Genji di cui è innamorata, e coglie ogni occasione per esprimere risentimento per la sua freddezza. Genji, impietosito dalla sua venerabile età, sente la voglia di consolarla, ma non riesce a risolversi di incontrare una donna da cui non è per niente attratto. Come abbiamo accennato, la sua reazione si discosta da quella del protagonista dell'*Ise Monogatari* che, mosso dalla compassione, soddisfa imparzialmente anche le donne che non l'attraggono.

Il successivo scambio poetico avviene dopo tanti giorni all'Unmeiden dove, una sera dopo un temporale, Genji per caso sente la dama suonare il liuto *biwa* "in modo perfetto"; Gen no Naishinosuke, infatti, è un'eccezionale suonatrice dello strumento: "la sua abilità era tale che spesso veniva invitata a partecipare ai concerti tenuti da dignitari di Corte, perfino alla presenza di Sua Maestà" (Murasaki Shikibu 2012, 158).⁴⁸ La sua maestria è descritta nel testo, letteralmente, "di eccellenza senza pari" (*ibidem*).⁴⁹ Nel *Genji Monogatari*, un altro personaggio femminile definito "eccellente" nell'arte del *biwa* è la dama di Akashi 明石. Il padre di quest'ultima, vantando la bravura della figlia davanti a Genji, dice: "se parliamo del *biwa*, anche in passato era assai raro trovare chi sapesse adoperarlo alla perfezione" (Murasaki Shikibu 2012, 289).⁵⁰ La complessità tecnica di questo strumento è confermata anche dalle parole dell'ex Tō no Chūjō nel capitolo XXI *Otome* 乙女 (Le fanciulle), promosso a Gran Ministro Aggiunto in questa fase del romanzo: "Ai giorni nostri non vi è quasi più nessuno in grado di insegnarlo in modo corretto. Forse quel tale Principe, quel tale Ministro" (Murasaki Shikibu 2012, 422).⁵¹ L'esemplare esecuzione di Naishinosuke, pertanto, assume un significato ancora più rilevante e attesta la sua competenza culturale di gran lunga superiore alla media richiesta alle dame aristocratiche.

Le parole dell'ex-Tō no Chūjō fanno emergere un altro connotato di questo strumento: "La melodia del *biwa* è davvero piacevole, anche se, a quanto sembra, una donna che suoni questo strumento non sia particolarmente aggraziata" (Murasaki Shikibu 2012, 422).⁵² Si evince che il *biwa* non esalta la leggiadria femminile e non sarebbe il caso che sia usato come un segno distintivo di Naishinosuke che, inoltre, viene invitata a suonarlo tra i "dignitari di Corte", in originale letteralmente tra "gli uomini" (*otokogata* 男方). L'implicita "mascolinità" relativa allo strumento si addice alla scarsa attrattività muliebre della dama anziana.⁵³

⁴⁸ "御前などにてても、男方の御遊びにまじりなどして、ことにまさる人なき上手なれば" (339).

⁴⁹ "まさる人なき上手" (*ibidem*).

⁵⁰ "琵琶なむ、まことの音を弾きしづむる人いにしへも難うはべりしを" (Abe *et al.* 1995, 243)

⁵¹ "今の世にまことしう伝へたる人をさをさはべらずなりにたり。何の親王、くれの源氏" (Abe *et al.* 1996, 34). "Quel tale Ministro": nel testo originale, letteralmente, "quel tale di famiglia Minamoto". Come già accennato nella nota 3, Minamoto era un cognome assegnato a un figlio dell'imperatore, declassato allo stato di normale aristocratico per alleggerire le finanze della casata imperiale che non poteva sostenere economicamente i numerosi figli del sovrano. Le parole del Gran Ministro Aggiunto, pertanto, ci fanno presumere che il *biwa* fosse uno strumento la cui tradizione veniva tramandata all'interno delle famiglie di sangue imperiale, cui appartiene Naishinosuke. Anche la stirpe della dama di Akashi, seppure non sia scritto a chiare lettere nel romanzo, potrebbe avere origine da un principe imperiale, dato che suo padre dice di appartenere "alla terza generazione che ha ricevuto gli insegnamenti del Sovrano dell'era Engi" (Murasaki Shikibu 2012, 289; Abe *et al.* 1995, 242: "なにがし、延喜の御手より弾き伝へること三代になんなりはべりぬる").

⁵² "琵琶こそ、女のしたるに憎きやうなれど、らうらうじきものにはべれ" (Abe *et al.* 1996, 34).

⁵³ La dama di Akashi, un'altra eccellente suonatrice di *biwa*, è invece una donna di una raffinata eleganza con cui conquista Genji. Ma, consapevole della sua poco eccelsa posizione sociale, assume un atteggiamento modesto e discreto. Genji apprezza il suo contegno riservato che, d'altro canto, non la rende una dama in grado di suscitare nel cuore dell'uomo un sentimento di tenerezza e istinto di protezione. Gli aggettivi *rōtashi* らうたし o *rōtage* らうたげ, usati per le donne dotate di tale incantevole aria di fragilità, come Yūgao e Murasaki, infatti, non vengono applicati alla dama di Akashi. Da questo punto di vista, il *biwa* risulta conforme anche a questo personaggio, che si discosta dal modello di femminilità delicata che esercita un fascino irresistibile sull'uomo. La scarsa femminilità

Anche la scelta di questo accessorio agisce, pertanto, a confermare gli attributi ambivalenti del personaggio, che si riscontrano anche nel commento di Genji sul suo canto: “La voce era bellissima, ma la canzone non gli andava molto a genio” (158).⁵⁴ Il toccante timbro vocale della dama penetra nel cuore di Genji, che è in quel momento particolarmente vulnerabile in quanto tormentato dalla passione impossibile per Fujitsubo, a tal punto che richiama alla mente una poesia di Bai Juyi in cui il poeta cinese ascolta lo struggente canto di una fanciulla infelice.⁵⁵ La cantante nei versi di Bai Juyi è, tuttavia, una giovane bellezza, mentre Naishinosuke è una vecchia sfiorita. Il lampante contrasto è stato sicuramente percepito dai fruitori dell’epoca, ma in questo passo ciò che sconcerta Genji è piuttosto il testo da lei intonato: “Dovrò accettare il coltivatore di meloni...” (*ibidem*). Si tratta di un canto *saibara* intitolato *Yamashiro* 山城:

A Yamashiro
 presso il borgo di Koma
 il coltivatore di meloni [...] dice di desiderarmi
 che devo fare? [...]
 Diventeremo sposi? [...]
 Prima che i meloni maturino,
 prima che i meloni diventino maturi. (Usuda 2000, 142)⁵⁶

Il canto di Naishinosuke esprime il suo sentimento fluttuante: piuttosto che soffrire della pena amorosa per Genji, sarebbe forse meglio diventare addirittura la sposa di un contadino? Genji, seppure comprenda e condivida l’infelicità di una persona rifiutata dall’oggetto d’amore, prova disagio per l’ostinato attaccamento della donna nei suoi confronti.

Smettendo di cantare, la donna sembra sprofondare in pensieri melanconici, nella posa tipica di una “donna in attesa” in preda alla sofferenza per la freddezza dell’amato. Genji, da grande amatore sensibile, le si avvicina intonando a bassa voce un altro *saibara*, *Azumaya* 東屋 (Casa con tettoia). Il suo testo ha una struttura dialogica tra uomo e donna, ed evidentemente Genji recita la prima parte maschile:

che potrebbe suggerire il *biwa*, tuttavia, nel caso della dama di Akashi è controbilanciata dalla sua maestria anche nella cetra *sō no koto* 箏の琴, strumento adatto alle donne, come si evince dalle parole di Genji: “Certo sarebbe bello se fosse una donna a suonare con un tocco dolce e leggero” (Murasaki Shikibu 2012, 289; Abe *et al.* 1995, 241-42: “女のなつかしきさまにてしどけなう弾きたるこそをかしけれ”). La dama di Akashi, nell’intimità con Genji, suona il *sō no koto*, la cui musica “あくまで弾き澄まし、心にくくねたき音ぞまされり”, richiama mandogli “この御心だに、あはれになつかしう” (Murasaki Shikibu 2012, 302; Abe *et al.* 1995, 266: “あくまで弾き澄まし、心にくくねたき音ぞまされり。この御心だに、あはれになつかしう”), mentre nel concerto femminile organizzato da Genji presso la sua residenza la dama si esibisce con il *biwa* “rivelando un eccezionale tocco da maestro e una solennità che nasceva da una lunga esperienza” (*ibidem*; Abe *et al.* 1996, 266: “すぐれて上手めき、神さびたる手づかひ”). Si vede l’oculata scelta degli strumenti all’interno del romanzo, che esalta l’accattivante fascino femminile del personaggio nel contesto amoroso, evidenziando invece la sua padronanza artistica nell’ambito pubblico improntato ai valori culturali.

⁵⁴ “声はいとをかしうてうたふぞ、すこし心づきなき” (Abe *et al.* 1994, 340).

⁵⁵ Bai Juyi, *Ye wen ge ren* 夜聞歌者 (Ascoltando un canto nella notte), in *Baishi Wenji* 白氏文集 (Raccolta letteraria di Bai Juyi), libro X, n. 0498, in cui il poeta, pernottando su una nave nella città di Ezhou lungo il fiume Changjiang, sente provenire da una barca vicina una struggente voce femminile intonare un canto; finito di cantare la donna si mette a piangere; è una fanciulla bellissima dell’età 17-18 anni, cui il poeta chiede la ragione di tanta tristezza, ma lei, continuando a versare lacrime a testa china, non gli dà risposta (Okamura 2007, 610).

⁵⁶ “山城の狛のわたりの瓜づくり [...] 我を欲しと言ふいかにせむ [...] なりやしなまし [...] 瓜たつま瓜たつまでに”.

Della casa con tettoia
sotto la gronda
dalle gocce di pioggia
in piedi sono bagnato.
Aprimi la porta. (Sagiyama 2021b, 396)⁵⁷

Al che Naishinosuke, con la solita prontezza di spirito, risponde citando a sua volta un passo della parte femminile: “Spingi e apri per entrare” (*ibidem*),⁵⁸ sconcertando Genji per l’audacia con cui la donna lo invita apertamente all’atto amoroso. Lei, noncurante della reazione dell’uomo, rincara la dose con una poesia:

Neppure una persona
bagnata dalla pioggia
si avvicinerà alla mia casa
dove ahimè le gocce
continuano a cadere. (Murasaki Shikibu 2012, 159)⁵⁹

I risentimenti espressi nei versi fanno allibire Genji, che trova seccante la sua ostinazione e cerca di schivare l’attacco:

Essere sposa d’altri
ahimè crea problemi
e quindi non sarò troppo assiduo
nell’avvicinarmi al tetto
della vostra casa. (*Ibidem*)⁶⁰

Questa sua risposta, rovesciando il contenuto dell’ultimo verso del *saibara* “Mica sono sposata!” (Sagiyama 2021b, 396),⁶¹ accusa la dama di avere altri amanti. Come nel caso del precedente dialogo tra i due, anche qui i ruoli canonici di uomo e donna negli scambi poetici vengono capovolti: la donna corteggia e l’uomo rifiuta accusandola di frivolezza.

Genji con questo rifiuto vorrebbe andarsene, ma, per non essere troppo offensivo nei confronti della dama, decide di accettare il suo invito e trova persino piacevole la stravagante compagnia, unica nel suo genere e introvabile in altre dame. Il convegno, tuttavia, viene interrotto dalla brusca intrusione di Tō no Chūjō. Quest’ultimo, indispettito dall’atteggiamento serio di Genji che rimprovera la leggerezza dell’amico, aspettava l’occasione di cogliere Genji in fragranza durante un incontro amoroso e dargli una lezione. Contento dell’occasione unica, egli, nascondendo la propria identità, spaventa la coppia con dei rumori e minaccia Genji sfoderando una spada. Ignari all’inizio del suo intento scherzoso, i due amanti si preoccupano, ma per motivi differenti: Naishinosuke per l’incolumità di Genji e quest’ultimo per la propria figuraccia, un’ulteriore conferma del dislivello del loro calore passionale. Anche qui, inoltre, emergono da una parte la maturità comportamentale della donna che, sicura delle precedenti “esperienze di questo genere”, cerca di trattenere Tō no Chūjō, dall’altra la ridicola goffaggine di “una donna di cinquantasette, cinquantotto anni” in grande agitazione tra “due bellissimi

⁵⁷ “東屋の真屋のあまりのその雨そそき我立ち濡れぬ殿戸開かせ” (Usuda 2000, 124).

⁵⁸ “おし開いて来ませ” (*ibidem*).

⁵⁹ “立ち濡るる人しもあらし東屋にうたてもかかる雨そそきかな” (Abe *et al.* 1994, 340).

⁶⁰ “人妻はあなわづらはし東屋の真屋のあまりも馴れじとぞ思ふ” (*ibidem*).

⁶¹ “我や人妻” (Usuda 2000, 124).

giovani di vent'anni” (Murasaki Shikibu 2012, 160).⁶² Alla fine, Genji riconosce l'amico nell'intruso e i due giovani, scoppiando a ridere, si azzuffano strappandosi reciprocamente gli abbigliamento, per poi andarsene insieme.

Questa scena determina una svolta decisiva dell'episodio, ricondotto a una schermaglia tra i due amici rivali, in cui restano pochi margini per la donna. La scena, infatti, decreta la fine della relazione di Genji con Naishinosuke. La mattina seguente, la dama invia la cintura e gli indumenti lasciati nella sua camera, insieme con un componimento:

Vano sarebbe
rammaricarsi se le onde
giunte sulla riva
una dopo l'altra
si sono ritirate. (161)⁶³

Aggiungendovi il quarto verso della seguente poesia antica:

Dopo la separazione,
ahimè, quanta tristezza;
del fiume di lacrime
il letto è visibile
tanto ormai prosciugato. (*Ibidem*)⁶⁴

Il messaggio manifesta il risentimento della dama, abbandonata dai due giovani aristocratici che, come ormai dimentichi della presenza femminile, si sono divertiti nella loro lotta scherzosa e sono andati via insieme. Genji, di nuovo, prova alternativamente stizza e compassione: “Aveva un bel coraggio, pensò irritato”, ma, impietosito “del disagio che ella aveva provato”⁶⁵ la notte scorsa, le risponde con una poesia:

Non si è turbato
il cuore per l'onda
minacciosa
ma come non rimproverare
la spiaggia che l'ha accolta? (*Ibidem*)⁶⁶

Il suo metodo è sempre uguale: ribattere l'appello accorato della donna accusandola di volubilità. Questo scambio fa calare il sipario sulla commedia tra Genji e Naishinosuke. Egli addossa la colpa del ridicolo incidente e della propria brutta figura alla dama che, per lui, è ormai solo una “persona fastidiosa”,⁶⁷ fonte di guai e imbarazzo, per cui non prova più nemmeno compassione. Le leziose parole di rammarico che la dama continua a indirizzargli sortiscono soltanto l'effetto di farlo fuggire. Bisogna aspettare il capitolo IX per ritrovare un altro contatto diretto tra i due.

In questo capitolo, l'entrata in scena della dama anziana, la cui caratterizzazione si discosta dal paradigma delle dame aristocratiche, sembra interrompere bruscamente il percorso narrativo

⁶² “ならひて”; “えならぬ二十の若人たちの御中にて” (Abe *et al.* 1994, 342-343).

⁶³ “うらみても言ふかひぞなきたちかさね引きてかへりし波のなごりに” (344).

⁶⁴ “別れての後ぞ悲しき涙川底もあらはになりぬと思へば” (*ibidem*).

⁶⁵ “面なのさまやと、見たまふも憎けれど”; “わりなしと思へりしもさすがにて” (*ibidem*).

⁶⁶ “あらだちし波に心は騒がねど寄せけむ磯をいかうらみぬ” (*ibidem*).

⁶⁷ “ものむつかしき人” (346).

incentrato sulle donne importanti per la vita del protagonista come Fujitsubo, Aoi e Murasaki. L'impronta buffa dell'episodio, inoltre, determina l'improvviso cambio di tenore dal serio al faceto. Come abbiamo visto, ciò determinava l'interpretazione secondo la quale la storia di Naishinosuke fosse un mero intermezzo comico, dominante fino agli anni '80 del secolo scorso. Tra numerosi contributi che sostengono invece la funzione organica dell'episodio, è interessante l'osservazione di Kuriyama Motoko che, riconoscendo nella vecchia Naishinosuke "una forza vitale quasi eccessiva",⁶⁸ sostiene:

Nel capitolo 'Festa delle foglie autunnali', Genji era stremato dal penoso amore verso Fujitsubo, non andava d'accordo con la moglie ufficiale Aoi, mentre Murasaki accolta come sostituta di Fujitsubo era ancora bambina, cioè la sua tempra amorosa si trovava in una fase di inattività [...] per ripristinare il suo vigore da 'grande amatore' in grado di portare avanti la storia come protagonista, era necessario farsi trasfondere la forza vitale di Gen no Naishinosuke. (2005, 238-39)⁶⁹

L'esuberante carica erotica che ricopre la dama anziana è sostenuta dall'atmosfera fastosa di Corte presieduta dall'imperatore Kiritsubo, in cui lei si distingue per l'origine rispettabile, la fiducia del sovrano che le affida cariche importanti, la cultura e competenza adeguata a tale posizione, il talento brillante pieno di spirito e risorse. I lati dissonanti sono la sua bramosia passionale e il relativo comportamento impudico, sconvenienti a una dama avanti con gli anni. Questi aspetti sconcertano Genji, mentre la donna non sembra dare importanza all'adeguatezza ai dettami sociali. Nella sua figura, tuttavia, si riconosce anche un pathos di una donna sofferente per la pena amorosa. Conformi alla poliedrica personalità della dama, anche le reazioni di Genji non sono univoche: in lui si alternano curiosità, apprezzamento, compassione, stizza e disgusto. Tale complessità di sentimenti è difficile trovare nella psicologia del protagonista nei confronti di altri personaggi femminili, e anche da questo punto di vista la figura di Gen no Naishinosuke spicca nella sua unicità.

La vicenda di Gen no Naishinosuke di questo capitolo è spesso definita dalla critica come *oko monogatari* 烏澁物語 (storia buffa). Ma il termine *oko* をこ (stupido, buffo, ridicolo) nel romanzo non viene usato riferendosi a Gen no Naishinosuke. Nel capitolo VII riscontriamo le espressioni "sarebbe ridicola [la sua figura se scappasse di corsa con abbigliamenti disordinati]",⁷⁰ "trovò irrisorio [lo scherzo di Tō no Chūjō]"⁷¹ e "le situazioni imbarazzanti di ridicolaggine [potrebbero capitare numerose a chi si dedica alle frivole avventure amorose]",⁷² sempre riguardanti i pensieri di Genji in seguito all'intrusione di Tō no Chūjō. Ciò che è *oko*, pertanto, non è la dama, ma l'atteggiamento di un uomo che, implicandosi nelle avventure inadatte al proprio status sociale, rischia di diventare oggetto di derisioni della gente. La definizione *oko monogatari* va pertanto interpretata nel senso di un episodio che dà rilievo all'aspetto "buffo" del giovane Genji la cui dote di grande amatore, nel periodo in cui le relazioni serie con le dame di rango a lui adeguato sono in fase di stallo, viene sottoposta alla prova dalla compagnia di una stravagante dama di Corte per riacquisire vitalità e, nel contempo, maturare. È da tenere presente che ciò è

⁶⁸ "過剰なまでの生命力".

⁶⁹ "紅葉賀巻では源氏は、藤壺との苦しい恋に疲弊し、正妻葵上とは折り合いが悪く、藤壺の身代わりとして引き取った若紫の君は未だ幼いといった、「色好み」の停滞状況にあった [...] 光源氏が物語を切り開く主人公として、その「いろごのみ」を賦活させるためには、源典侍の力を付与される必要があった".

⁷⁰ "をこなるべし" (Abe et al. 1994, 342).

⁷¹ "をこになりぬ" (343).

⁷² "をこがましきこと" (345).

reso possibile grazie all'atmosfera galante di Corte governata dall'imperatore Kiritsubo di cui, alla fine del capitolo, il romanzo annuncia l'imminente abdicazione. Diversamente dagli altri personaggi femminili ridicolizzati, come Suetsumuhana e Ōmi no kimi, Gen no Naishinosuke dimostra tutte le qualità culturali (musica, poesia, calligrafia) e i requisiti richiesti a una dama di compagnia in grado di farsi portavoce dell'idealizzata Corte dell'Imperatore Kiritsubo, ambito che permette a Genji di fare sfoggio del proprio splendore giovanile.

4. La fine di un'epoca e la sua elegia: capitoli IX Aoi e XX Asagao

Il capitolo IX “La festa delle foglie di *aoi*” (*Aoi*) contiene gli avvenimenti importanti che incidono sullo svolgimento della trama principale del romanzo. Nell'incipit: “dopo che il mondo era cambiato”⁷³ sono condensate l'abdicazione dell'imperatore Kiritsubo e l'intronizzazione di Suzaku, cambiamento che determina l'ascesa al potere della fazione ostile al protagonista. Il fulcro delle vicende narrate nel capitolo, tuttavia, è la complessa relazione tra Genji e la dama Rokujō: la profonda sofferenza di quest'ultima causa il distacco del suo spirito che va a tormentare la moglie principale di Genji, dama Aoi, in gravidanza, uccidendola dopo il parto. Alla fine del capitolo, Genji passa la prima notte con Murasaki che diventerà la consorte ideale e più amata dal protagonista.

In mezzo agli eventi drammatici, si inserisce un incontro casuale tra Genji e Gen no Naishinosuke, durante la festa del Santuario di Kamo, chiamata la festa degli *aoi* in quanto le foglie di questa pianta sempreverde (*Japan asarum caulescens*) sono usate nell'occasione per decorare i carri, abbigliamenti, copricapo, ecc.

Nel giorno della festa, Genji va ad assistere ai festeggiamenti insieme a Murasaki, che, ancora bambina, sta crescendo bella e intelligente con grande soddisfazione del protagonista. Quando il loro carro arriva alla strada principale dove sarebbe passato il corteo della sacerdotessa del santuario, trovano i posti più ambiti già occupati da altri mezzi. Allora “da un carro di una certa eleganza, affollato da presenze femminili” qualcuno con ventaglio chiama un servitore di Genji e gli riferisce: “Non vorreste fermarvi qui? Vi possiamo fare posto” (Murasaki Shikibu 2012, 180).⁷⁴ Non si usa all'epoca che una donna prendesse iniziativa per rivolgere parole a un uomo, pertanto Genji si sorprende: “certo una persona intrapendente” (*ibidem*), nel testo originale letteralmente: “chi sarà mai una donna tanto libertina”.⁷⁵ Incuriosito sull'identità della donna e dato il posto offerto davvero ideale, fa avvicinare il carro e le chiede: “davvero vi invidio. Come avete potuto trovare un luogo simile?”⁷⁶ al che la donna risponde con una poesia scritta sulla stecca staccata da un elegante ventaglio:

‘Oh, quanto vano
avere atteso questo giorno
concesso dalla divinità
per incontrarvi alla festa delle foglie
di *aoi* di cui un'altra si adorna’. (*Ibidem*)⁷⁷

Il componimento gioca sul doppio significato del termine *aoi*, che, nell'ortografia antica *afuhi* あふひ, può essere interpretato anche come “il giorno del convegno”. La donna dice, parafrasando, di avere invano atteso questo giorno in cui la divinità accorda i convegni amorosi, per

⁷³ “世の中変わりて後” (Abe *et al.* 1995, 17).

⁷⁴ “よろしき女車のいたう乗りこぼれたる”; “ここにやは立たせたまはぬ。所避りきこえむ” (29).

⁷⁵ “いかなるすき者ならむ” (*ibidem*).

⁷⁶ “いかで得たまへる所ぞとねたさになん” (*ibidem*).

⁷⁷ “はかなしや人のかざせるあふひゆゑ神のゆるしの今日を待ちける” (*ibidem*).

scoprire che l'amato è già in compagnia di un'altra donna. Vi aggiunge, inoltre, una frase: "Dentro il sacro recinto..."⁷⁸, per ribadire il tono risentito: come è proibito violare un'area sacra recintata dalle corde rituali (*shime*), non sono ammessa alla vostra area di intimità. Dalla calligrafia Genji riconosce Naishinosuke e resta interdetto e infastidito dalla sua ostinazione nel comportarsi in modo procace che non si addice alla sua età. Le risponde pertanto in maniera secca:

Davvero inaffidabile
il cuore di chi pensa di adornarsi
con le foglie di *aoi*
nel giorno in cui è possibile
fare cento incontri. (*Ibidem*)⁷⁹

L'ultimo verso, in originale *yasoujibito ni nabete au* (lett. "incontrare tutti i numerosi membri della stirpe"), richiama una coppia di *kagurauta*, canti intonati durante i riti e feste scintoiste:

Delle foglie sempreverdi
sì fragrante il profumo
sono attratto fin qui
ove numerosi membri della stirpe (*yasoujibito*)
in cerchio sono seduti per festa,
ecco in cerchio radunati per festa.

Nel recinto sacro
del Monte Divino
le foglie sempreverdi
al cospetto della divinità discesa
sono in splendente rigoglio,
ecco, in lussureggiante rigoglio. (Sagiyama 2021a, 64-65)⁸⁰

La replica di Genji è di nuovo l'accusa di volubilità della dama: non posso fidarmi di voi con tutti i numerosi amanti che incontrerete quest'oggi.⁸¹ La donna trova crudele (*tsurashi* っらし) l'atteggiamento dell'uomo cui invia un'altra poesia:

Come rimpiango
di essermi voluta adornare
di foglie di *aoi*
un'erba che solo nel nome
mantiene le sue promesse. (Murasaki Shikibu 2012, 181)⁸²

⁷⁸ "注連の内には" (*ibidem*).

⁷⁹ "かざしける心ぞあだに思ほゆる八十氏人になべてあふひを"(30).

⁸⁰ "榊葉の香をかぐはしみ求め来れば八十氏人ぞ円居せりける"; "神垣の御室の山の榊葉は神の御前に茂りあひにけり茂りあひにけり" (Usuda 2000, 29).

⁸¹ Ci sono precedenti degli scambi in cui l'uomo, confidando nel doppio significato di *afuhi*, corteggia la donna ricevendo in risposta il rifiuto di lei che l'accusa di frivolezza. Per esempio, il dialogo in versi presente nel *Gosen Wakashū*, libro IV, nn. 161-162, in cui riscontriamo anche l'espressione "numerosi membri della stirpe": Inserito nel carro di una donna spettatrice della festa del Santuario di Kamo. Vanno e vengono / numerosi membri della stirpe (*yasoujibito*) / adornando la testa con le foglie di *aoi* / al cui nome affido la mia speranza. // Anche con candide fasce degli officianti, / mai nominare / il giorno in cui le persone frivole / si incontrano: la parola *aoi* / ho già gettato nel fiume di abluzione ("賀茂祭の物見侍ける女の車に言ひ入れて侍ける ゆきかへる八十氏人の玉かづらかけてぞたのむ葵てふ名を ゆふだすきかけてもいふなあだ人の葵てふ名はみそぎにぞせし", Katagiri 1990, 52).

⁸² "くやしきもかざしけるかな名のみして人だのめなる草葉ばかりを" (Abe *et al.* 1995, 30).

Anche se questo ulteriore tentativo di abbordare l'uomo conferma l'impudente tenacia della dama, questo componimento dimostra un tenore diverso rispetto ai precedenti: qui non si riscontra l'ostentazione di abili intrecci intertestuali che hanno caratterizzato i suoi approcci, facendo prevalere invece una espressione diretta dell'amarezza di una donna che deve riconoscere la propria sconfitta. Genji, da parte sua, trova privo di interesse il dialogo intercorso con una donna ritenuta indegna di serie considerazioni: "era annoiato da quel futile scambio di messaggi" (*ibidem*).⁸³ Anche in questo episodio è menzionato il buon gusto della dama, espresso nel carro di "una certa eleganza" (*yoroshiki* よろしき) e nel ventaglio "elegante" (*yoshiaru* よしある) e viene ribadita la sua intraprendenza inadeguata alla venerabile età. Ma si evidenzia nel contempo il mutamento della relazione tra lei e Genji: è costretta a constatare l'indifferenza dell'amato che, a sua volta, non prova più neanche una condiscendente pietà nei suoi confronti. L'atteggiamento di Genji di non sollevare neanche la cortina del proprio carro, in cui si rinchioda insieme con la piccola Murasaki, rende inoltre "inquiete e gelose" (*ibidem*)⁸⁴ le donne che si trovano intorno, estendendo il rifiuto di Genji al cerchio di altre anonime e potenziali compagne delle sue relazioni galanti.

All'inizio di questo capitolo si legge che, a causa del cambiato clima della Corte che lo deprime e delle conseguenze sull'avanzamento della carriera, per Genji è diventato "più difficile dedicarsi ai suoi incontri segreti"⁸⁵ provocando dolore nelle sue amanti (174). Egli, da parte sua, si affligge per la lontananza dell'imperatrice Fujitsubo, suo eterno oggetto d'aspirazione, che resta più che mai a fianco del sovrano in ritiro. Viene poi introdotta la dama Rokujō, che soffre per l'affievolimento della passione di Genji. Si accenna inoltre alla determinazione della Principessa Convolvolo (Asagao 朝顔), cugina del protagonista, di non cedere mai alla corte di quest'ultimo per non cadere nello stesso errore di Rokujō, mentre la dama Aoi, moglie principale di Genji, ormai rassegnata alla volubilità del consorte, soffre di indisposizione causata dalla gravidanza. Genji gode di momenti di piacevole conforto in compagnia della piccola Murasaki, ancora troppo bambina per diventare sua amante. La sua situazione di stallo amoroso è simile al capitolo VII in cui si trova il flirt con Naishinosuke, ma, diversamente dal caso precedente, qui il contatto con lei agisce a sottolineare il distacco di Genji dalle avventure passeggera.

Nel capitolo IX vengono narrate le svolte drammatiche nella sorte delle sue principali eroine, Aoi, Rokujō e Murasaki: Aoi, dopo avere dato alla luce il primogenito di Genji, muore, lasciando vacante la posizione di moglie principale; Rokujō, presa consapevolezza della fine del rapporto con Genji, decide di lasciare la capitale accompagnando la figlia nominata Vestale del Santuario di Ise; Murasaki si trasforma da fanciulla protetta da Genji in sua consorte. Tutto ciò incide sull'evoluzione dei temi portanti del romanzo. La breve ricomparsa di Naishinosuke si inquadra in questa generale dinamica del percorso narrativo, decretando la fine dell'esuberante gioventù del protagonista, il cui cammino si dirige ora verso una turbolenta fase di avversità da affrontare, da cui uscirà superando la prova di esilio a Suma, che rappresenta un simbolico rito di iniziazione per raggiungere la piena maturità.

Nel capitolo IX, Naishinosuke viene menzionata un'altra volta. Dopo la morte della signora Aoi, Genji osserva un periodo di lutto presso la residenza del padre della defunta consorte. Tō no Chūjō, cognato di Genji, va a trovarlo spesso per distrarre l'amico con conversazioni su argomenti sia seri che frivoli, facendo tra l'altro l'oggetto di zimbello l'anziana Naishinosuke. Genji l'ammonisce: "Suvvia, un po' di rispetto. Vi sembra il caso di trattare così

⁸³ "いどましからぬかざし争ひかな、とさうざうしく思せど" (*ibidem*).

⁸⁴ "心やましう" (*ibidem*).

⁸⁵ "軽々しき御忍び歩きもつつましうて" (17).

quella venerabile signora?”⁸⁶ ma in realtà è molto divertito (193). L'appellativo scherzoso *oba otodo* 祖母殿 (venerabile signora), si riscontra nel capitolo XX “Il convolvolo”, in cui riappare, per l'ultima volta, Gen no Naishinosuke.

Nel capitolo XX troviamo Genji all'età di trentadue anni. Superata la prova dell'esilio e con l'intronizzazione dell'imperatore Reizei, figlio nato dalla relazione clandestina tra lui e l'Imperatrice Fujitsubo, la sua ascesa all'interno della Corte è ormai irrefrenabile. Intanto è cambiato anche il destino di alcune sue amanti del passato: la dama di Akashi si è trasferita alla capitale con figlia avuta da Genji, la dama Rokujō è morta affidando sua figlia a Genji che fa diventare quest'ultima consorte imperiale, la ritrovata Suetsumuhana è accolta in una delle residenze di Genji, Utsusemi si è fatta monaca e l'Imperatrice Fujitsubo è deceduta. In questo contesto, rientra in scena la Principessa Convolvolo.

Genji, non potendo rinunciare alla Principessa, frequenta il palazzo dove lei si è ritirata in seguito al decesso del padre principe. Egli, per salvare le apparenze e non urtare la sensibilità della signora Murasaki, usa il pretesto di fare visita alla zia della dama, vecchia Quinta Principessa (Onna Go no miya 女五宮), che abita nella stessa residenza. Una sera, durante la conversazione con quest'ultima, le cui solite reminiscenze interminabili annoiano Genji, non appena egli nota che la signora è caduta nel sonno, sollevato si accinge a recarsi all'appartamento della Principessa Convolvolo. Tuttavia, viene trattenuto da un'altra donna che, lamentandosi di essere ignorata da lui nonostante anch'ella sia ospite nello stesso palazzo, si presenta: “Sua Maestà vostro padre scherzosamente mi chiamava ‘la venerabile signora’ ” (405).⁸⁷ Genji ricorda finalmente di avere sentito che Gen no Naishinosuke si era fatta monaca per dedicarsi alle pratiche religiose guidata dalla Quinta Principessa, ma non credeva fosse ancora in vita. Nonostante lo stupore, le rivolge parole gentili: “Sono molto felice di udire la vostra voce [...] Vogliate accordare la vostra protezione a questo ‘viandante senza genitori’ ” (*ibidem*).⁸⁸ Facendo riferimento a una poesia attribuita al Principe Shōtoku presente nello *Shūi Wakashū*, libro XX, n.1350:

Sul monte Kataoka,
stremato dalla fame
giace sulla terra,
ah miserevole,
il viandante senza genitori. (Komachiya 1990, 397)⁸⁹

Genji riprende l'immagine dell'imperatore Kiritsubo menzionata dalla dama, la cui morte l'ha reso orfano di entrambi i genitori, e dice di contare sulla benevolenza della dama anche a nome della condivisione dei ricordi di Corte del defunto sovrano. Anche se è sempre la donna a farsi avanti per prima, questa replica di Genji, a differenza dei casi precedenti, è formulata con tatto e garbo quasi affabile, ma la richiesta della “protezione” esprime chiaramente che per lui la donna possa rappresentare solo una specie di surrogato di genitore. La dama, invece, stimolata dai ricordi di quell'epoca, “con gli stessi gesti invitanti rimasti immutati malgrado lo scorrere del tempo, non rinunciò a rivolgergli le parole argute” (Murasaki Shikibu 2012, 405),⁹⁰ noncurante della propria voce che rivela chiari segni della vecchiaia e del declino fisico.

⁸⁶ “あないとほしや、祖母殿の上ないたう軽めたまひそ” (54).

⁸⁷ “院の上は、祖母殿と笑はせたまひし” (483).

⁸⁸ “うれしき御声かな。親なしに臥せる旅人とはぐくみたまへかし” (*ibidem*).

⁸⁹ “しなてるや片岡山に飯に餓へて臥せる旅人あはれ親なし”.

⁹⁰ “古りがたくなまめかしきさまにもてなして [...] うち戯れむとはなほ思へり” (*ibidem*).

A questa manifestazione di importuna pervicacia Genji non può fare a meno di sorridere amaramente, ma, riflettendoci, prova anche una profonda compassione, segno di tolleranza acquisita con la maturità.

Il pensiero di Genji si fa melanconico: le consorti imperiali, che rivaleggiavano nell'epoca in cui Naishinosuke era in piena attività come dama di Corte, saranno ormai decedute o “andate alla deriva, senza sostegno in questo mondo incerto” (*ibidem*).⁹¹ La precarietà della sorte umana gli richiama alla mente la morte prematura dell'Imperatrice Fujitsubo, scomparsa all'età di trentasette anni, mentre una persona tanto frivola e avanti con gli anni come Naishinosuke ha sopravvissuto e vive tuttora tranquillamente facendo pratiche religiose: “Ogni cosa è vana” (406).⁹² La sua immersione in queste riflessioni, tuttavia, viene fraintesa da Naishinosuke che, piena di speranze come se fosse una giovane fanciulla, gli si rivolge con i versi:

Sebbene gli anni
siano passati, non si dimentica
il nostro legame
e quel nome che mi definiva
madre della madre. (*Ibidem*)⁹³

Parafrasando il connotato del termine “venerabile signora” con un'espressione presa da una poesia dello *Shūi Wakashū*.⁹⁴ Ritroviamo Naishinosuke briosa, pronta a comporre i versi attingendo al bagaglio culturale con l'intento di sedurre Genji. Egli però resta contrariato e risponde:

Vogliate aspettare
le vite future per sapere
se in questo mondo
possa esistere mai un figlio
che dimentichi la propria madre. (*Ibidem*)⁹⁵

Apparentemente una risposta adeguata, consona al messaggio lanciato dalla dama, ma dire di aspettare “le vite future” equivale alla negazione della possibilità in questa vita. Il romanzo non descrive la reazione della dama, mentre Genji, con un convenzionale saluto evasivo di farsi sentire in prossimo futuro, se ne va e, insieme con lui, anche il romanzo congeda definitivamente Gen no Naishinosuke.

L'ultima e breve comparsa di Gen no Naishinosuke ha la funzione di rievocare il fasto di Corte dell'Imperatore Kiritsubo, un'epoca in cui il protagonista era nel fiore della sua giovinezza sotto la protezione del padre sovrano. Giocoforza viene richiamata l'immagine della compianta Imperatrice Fujitsubo, la dama ideale oggetto dell'eterno amore di Genji. La presenza di Naishinosuke, che dovrebbe avere settanta o più anni di età, ma tuttora esuberante nella sua impudenza, riassume nella mente di Genji i fantasmi di una volta facendolo sprofondare

⁹¹ “かひなくてはかなき世にきすらへたまふ” (484).

⁹² “すべて定めなき世なり” (lett. Niente è stabile in questo mondo; *ibidem*).

⁹³ “年ふれどこの契りこそ忘れね親の親とか言ひしひと言” (*ibidem*).

⁹⁴ Riferimento alla poesia dello *Shūi Wakashū*, libro IX, n. 545, composta dalla madre di Minamoto no Shigeyuki per rimproverare il nipote che, adducendo tanti impegni, non le ha fatto visita nonostante passasse in viaggio nelle vicinanze: Se aveste pensato / che fossi la madre di vostra madre / sareste venuto a trovarmi. / Ma suppongo che non siate / figlio di mio figlio (“親の親と思ひましかば訪ひてまし我が子の子にはあらぬなるべし”, Katagiri 1990, 156).

⁹⁵ “身をかへて後も待ちみよこの世にて親を忘るるためしありやと” (Abe *et al.* 1995, 484).

in riflessioni malinconiche sull'instabilità della vita umana. Naishinosuke qui assolve al ruolo di mettere in risalto lo scorrere del tempo che rende irrecuperabile quello andato. La scena, seppure tinta di comicità, attribuito costante di questo personaggio femminile, appare come un commiato o, piuttosto, un tributo elegiaco all'epoca dell'Imperatore Kiritsubo.

In questo capitolo arriva alla conclusione anche l'infatuazione di Genji per la Principessa Convolvolo, che fino alla fine non soccombe alla tentazione, determinata fermamente a restare nubile. Come abbiamo accennato, in questa fase della narrazione la maggior parte delle donne con cui Genji aveva avuto relazioni galanti in gioventù era uscita fuori dal rango delle sue amanti. L'ultimo incontro con Gen no Naishinosuke e la fine del corteggiamento della Principessa Convolvolo completano questo processo di archiviazione delle trascorse avventure amorose del protagonista. Rimangono la signora Murasaki e la dama di Akashi che continueranno a mantenere la loro funzione di eroine portatrici delle tematiche fondamentali, nonché la mite ed equilibrata Hanachirusato 花散里 cui sarà assegnato il nuovo ruolo di fidata socia cui Genji affiderà la protezione dei due giovani: suo figlio Yūgiri 夕霧 e la figlia di Yūgao, Tamakazura 玉鬘.

Il capitolo si chiude con il sogno di Genji in cui appare l'Imperatrice Fujitsubo che gli dice di non poter trovare la pace per il peccato commesso con lui. Egli prega Buddha Amida per la sua anima, esprimendo il desiderio di potere rinascere insieme nel paradiso buddista. Questo requiem di Genji ha corrispondenza con la rievocazione della figura dell'Imperatrice nella scena dell'incontro con Naishinosuke e funge da sigillo che suggella un momentaneo patto di riappacificazione tra Genji e il passato che, tuttavia, ritornerà come nemesi nella seconda parte del romanzo.

5. E poi...

Gen no Naishinosuke è una dama di Corte dell'Imperatore Kiritsubo e le tre scene incentrate su di lei scandiscono altrettante fasi relative al suo regno: l'epoca dello splendore in cui il sovrano presiede il Palazzo (cap. VII), gli anni successivi al suo ritiro come imperatore abdicatario (cap. IX) e dopo la sua scomparsa (cap. XX). In questo percorso temporale, mentre lei mantiene intatta la sua personalità di fondo, Genji invece ha compiuto il suo processo dalla raggianti gioventù all'amara fase di sventura fino alla maturità che lo porta all'apice della sua carriera. La costanza di Naishinosuke funge da specchio su cui si riflette la crescita del personaggio Genji.

La sua uscita di scena del capitolo XX coincide con la fine di un periodo. Il seguente cap. XXI *Otome* (Le fanciulle) è incentrato sulle vicende riguardanti il primogenito di Genji, Yūgiri, e il suo amore con la figlia di Tō no Chūjō, Kumoi no Kari. Nello stesso capitolo viene inaugurata la nuova residenza di Genji, il sontuoso Palazzo di Rokujō, dove Genji colloca le dame più importanti della sua vita, a ciascuna delle quali, attraverso tale sistemazione, viene assegnata una posizione stabile.⁹⁶ Nel successivo cap. XXII *Tamakazura* 玉鬘 (Il tralcio prezioso) l'eroina principale è figlia di Yūgao e Tō no Chūjō, Tamakazura, personaggio che, sottraendosi alla corte di Genji, decreta il declino della potenzialità da grande amatore del protagonista. Dal cap. XXI, in altre parole, la seconda generazione comincia a farsi avanti per veicolare i temi.

Seppure sia un personaggio secondario, che non costituisce una forza motrice dello sviluppo della trama principale, anche la eccentrica Gen no Naishinosuke contribuisce a delineare uno dei temi del romanzo, che è lo scorrere inesorabile del tempo.

⁹⁶ Il palazzo consta di quattro quartieri corrispondenti ad altrettante stagioni. Le dame padrone di ciascuno di essi sono Murasaki (primavera), Hanachirusato (estate), l'Imperatrice Akikonomu, figlia della dama Rokujō (autunno) e Akashi (inverno). La dama Murasaki, tuttavia, dovrà cedere la sua posizione di signora della primavera, dopo il matrimonio di Genji con la Terza Principessa (Onna San no miya 女三宮) nel cap. XXXIV *Wakana* 若菜 (Germogli) I.

Riferimenti bibliografici

- Abe, Akio阿部秋生, Imai Gen'e 今井源衛, Akiyama Ken秋山虔 e Suzuki Hideo鈴木日出男 (a cura di). 1994. *Genji Monogatari* 源氏物語 1. *Shinben Nihon Kotenbungaku Zenshū* 20. Tokyo: Shōgakukan.
- . 1995. *Genji Monogatari* 源氏物語 2. *Shinben Nihon Kotenbungaku Zenshū* 21. Tokyo: Shōgakukan.
- . 1996. *Genji Monogatari* 源氏物語 3. *Shinben Nihon Kotenbungaku Zenshū* 22. Tokyo: Shōgakukan.
- Fujimoto, Katsuyoshi 藤本勝義. 2005 [1993]. *Gen no Naishinosuke – Suetsumuhana to no renkei* 源典侍—末摘花との連繫 (Gen no Naishinosuke – Connessioni con Suetsumuhana). In *Jinbutsu de yomu Genji Monogatari*, vol. 10, *Oborozukiyo. Gen no Naishinosuke*, a cura di Murofushi Shinsuke e Uehara Sakukazu, 189-200. Tokyo: Bensei Shuppan.
- Fukui, Teisuke 福井貞助 (a cura di). 1994. *Ise Monogatari* 伊勢物語. In *Taketori Monogatari, Ise Monogatari, Yamato Monogatari, Heichū Monogatari*, a cura di Katagiri Yōichi, Fukui Teisuke, Takahashi Shōji e Shimizu Yoshiko, 111-226. Tokyo: Shōgakukan.
- Hinata, Kazumasa日向一雅. 1999. 源氏物語の準拠と話型 *Genji Monogatari no junkyo to wakei* (Fonti e tipologie testuali del Genji Monogatari). Tokyo: Shibundō.
- Jinno, Hidenori 陣野英則. 2005. *Kenkyūshi* 研究史 (Storia della ricerca). In *Jinbutsu de yomu Genji Monogatari*, vol. 10, *Oborozukiyo. Gen no Naishinosuke*, a cura di Murofushi Shinsuke e Uehara Sakukazu, 242-65. Tokyo: Bensei Shuppan.
- Katagiri, Yōichi 片桐洋一 (a cura di). 1990. *Gosen Wakashū* 後撰和歌集 (Raccolta di poesie giapponesi, scelta posteriore). Tokyo: Iwanami Shoten.
- Kimura, Masanori 木村正中 e Imuta Tsunehisa 伊牟田経久 (a cura di). 1995. *Kagerō Nikki* 蜻蛉日記 (Il diario dell'effimera). In *Tosa Nikki, Kagerō Nikki*, a cura di Yasuhiko Kikuchi, Masanori Kimura e Tsunehisa Imuta, 87-436. Tokyo: Shōgakukan.
- Kitahara, Keichirō 北原圭一郎. 2017. *Gen no Naishinosuke to Hikaru Genji no zōtōka* 源典侍と光源氏の贈答歌 (Scambi poetici tra Gen no Naishinosuke e Hikaru Genji). *Tōkyō Daigaku Kokubungaku Ronshū* no. 12: 33-47.
- Kojima, Naoko 小嶋 菜温子. 1995a. *Sakaki to yuki no kagurauta. Shāman Gen no Naishinosuke* 榊と雪の神楽歌—シヤーマン・源典侍 (Kagurauta del sempreverde e della neve – Sciamana Gen no Naishinosuke). *Keisen Jogakuen Daigaku Jinbungakubu Kiyō* no. 7: A1-A21. <https://keisen.repo.nii.ac.jp/index.php?action=pages_view_main&active_action=repository_action_common_download&item_id=309&item_no=1&attribute_id=18&file_no=1&page_id=28&block_id=68> (10/2022).
- . 1995b. *Hikaru Genji to Gen no Naishinosuke. Saisetsu. Kamiuta o meguritsutsu* 光源氏と源典侍・再説—神歌をめぐるつ (Hikaru Genji e Gen no Naishinosuke: un'ulteriore osservazione intorno ai canti rituali). *Chūko Bungaku* no. 56: 19-26. doi: 10.32152/chukobungaku.56.0_19.
- Komachiya, Teruhiko 小町屋照彦 (a cura di). 1990. *Shūi Wakashū* 拾遺和歌集 (Raccolta delle spigolature di poesie giapponesi). Tokyo: Iwanami Shoten.
- Kuriyama, Motoko 栗山元子. 2005. *Gen no Naishinosuke ni okeru oi to kōshoku ni tsuite* 源典侍における老いと好色について (La vecchiaia e la lussuria in Gen no Naishinosuke). In *Jinbutsu de yomu Genji Monogatari*, vol. 10, *Oborozukiyo. Gen no Naishinosuke*, a cura di Murofushi Shinsuke e Uehara Sakukazu, 233-41. Tokyo: Bensei Shuppan.
- Maurizi, Andrea (a cura di). 2018. *I racconti di Ise*. Venezia: Marsilio.
- Mitani, Kuniaki 三谷邦明, 2005 [1980]. *Gen no Naishinosuke monogatari no kōzō. Tekustosei aruiwa Fujitsubo jiken to Oborozukiyo jiken* 源典侍物語の構造—織物性あるいは藤壺事件と朧月夜事件— (La struttura della storia di Gen no Naishinosuke. La sua testualità ovvero i rapporti con i casi di Fujitsubo e di Oborozukiyo). In *Jinbutsu de yomu Genji Monogatari*, vol. 10, *Oborozukiyo. Gen no Naishinosuke*, a cura di Murofushi Shinsuke e Uehara Sakukazu, 175-88. Tokyo: Bensei Shuppan.
- Murasaki Shikibu. 2012. *La storia di Genji*, traduzione e cura di Maria Teresa Orsi. Torino: Einaudi.
- Nakano, Kōichi 中野幸一 (a cura di). *Utsuho Monogatari* うつほ物語 (Racconto di un albero cavo) 1. *Shinben Nihon Kotenbungaku Zenshū* 14. Tokyo: Shōgakukan.
- Okamura, Shigeru 岡村繁 (a cura di). 2007. *Hakushi Monjū ni, ge* 白氏文集二下 [(Raccolta letteraria di Bai Juyi), vol. 2.2. Tokyo: Meiji Shoin.

- Ozawa, Masao 小沢正夫 e Matsuda Shigeo 松田成穂 (a cura di). 1994. *Kokin Wakashū* 古今和歌集. Tokyo: Shōgakukan.
- Sagiyama, Ikuko (a cura di). 2000. *Kokin Waka Shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariete.
- . 2021a. “Kagurauta”. In *Antologia della poesia giapponese, I. Dai canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo)*, a cura di Edoardo Gerlini, 63-73.
- . 2021b. “Saibara”. In *Antologia della poesia giapponese, I. Dai canti antichi allo splendore della poesia di corte (VIII-XII secolo)*, a cura di Edoardo Gerlini, 394-401.
- Sugiura, Kazuaki 杉浦一彰. 2015. “*Genji Monogatari*” *Gen no Naishinosuke kō: “Momiji no ga” maki no tōjō kara* 「源氏物語」源典侍考：「紅葉賀」巻の登場から (Uno studio su Gen no Naishinosuke del *Genji Monogatari*: la sua entrata in scena nel capitolo Momiji no ga). *Aichi Shukutoku Daigaku Kokugo Kokubun* no. 38: 11-27.
- Suzuki, Hideo 鈴木日出男. 2003. *Genji Monogatari kyōkō ron* 源氏物語虚構論 (Studi sulle finzioni originali nel *Genji Monogatari*). Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppankai.
- Takahashi, Shōji 高橋正治 (a cura di). 1994. *Yamato Monogatari* 大和物語 (I racconti del Giappone). In *Taketori Monogatari, Ise Monogatari, Yamato Monogatari, Heichū Monogatari*, a cura di Katagiri Yōichi, Fukui Teisuke, Takahashi Shōji e Shimizu Yoshiko, 247-444. Tokyo: Shōgakukan.
- Usuda, Jingorō 白田甚五郎 (a cura di). 2000. *Saibara* 催馬楽. In *Kagurauta, Saibara, Ryōjin Hishō, Kanginshū*, a cura di Usuda Jingorō, Shinma Shin'ichi, Tonomura Natsuko e Tokue Gensei, 114-71. Tokyo: Shōgakukan.
- Yu, Hongyon 余鴻燕. 2018. “*Tadakoso Monogatari*” *no jimbustu to kōzō: Mamako monogatari no henyō* 「忠こそ物語」の人物と構造：継子物語の変容 (I personaggi e la struttura della storia di Tadakoso: le variazioni del racconto del figliastro), *Kyūshū Daigaku Gobun Kenkyū* no. 126, 1-17. doi: 10.15017/2544113.



Citation: D. Cucinelli (2022) *Vecchio da fare paura!*. Rappresentazione dell'uomo anziano nei bestiari del Giappone premoderno. *Lea* 11: pp. 415-432. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13661>.

Copyright: © 2022 D. Cucinelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Vecchio da fare paura! Rappresentazioni dell'uomo anziano nei bestiari del Giappone premoderno

Diego Cucinelli

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

Abstract

Japanese folklore and arts have tackled the topic of senility since ancient times. Moreover, the Edo period (1603-1867), sees the beginning of a fruitful production of bestiaries, in which mythological monsters are also accompanied by anthropomorphic creatures inspired by the image of the old man (*okina*): sometimes they are characterised by their terrific appearance, while other times they stand out for the irony with which they are depicted and which is aimed at exorcising fears of growing older. Starting from two well-known bestiaries, *Gazu hyakki yagyō* (1776) and *Tōsanjin yawa. Ebon hyaku monogatari* (1841), in this paper we offer an analysis of the representation of senility in premodern Japan, with the aim of observing how this topic is dealt with and how society approaches it.

Keywords: Bestiaries, Edo period, Folklore, *Okina*, Senility

1. Gli yōkai dei bestiari del periodo Edo

Insediati nel crocevia tra mito, spiritualità e arte, gli *yōkai* 妖怪, ossia i mostri del folklore nipponico, costituiscono un mondo dalle innumerevoli risorse e sfaccettature per il ricercatore o per chi, più semplicemente, ne venga rapito dal fascino e dalla malia. Mezzo espressivo di paure e ansie, ma anche di curiosità, perversioni e tabù del popolo giapponese nel suo percorso attraverso la storia, gli *yōkai* rivestono valenze diverse a seconda delle epoche e del contesto in cui sono collocati. Si presentano di varia natura e vantano le forme più disparate: ne esistono dai lineamenti antropomorfi e dai tratti riconducibili al mondo animale e vegetale o a elementi di fantasia. Nel loro novero, inoltre, sono inclusi spiriti rancorosi (*onryō* 怨霊) e demoni dell'inferno buddhista (*oni* 鬼), così come creature legate alle divinità dello *shintō* (*kami* 神) e artefatti animati (*tsukumogami* 付喪神), oggetti che dopo un determinato numero di anni

mutano aspetto e prendono vita.¹ Benché suscettibili a frequenti oscillazioni tra bene e male, gli *yōkai* sfuggono a ogni fossilizzazione in una delle due sfere e loro prerogativa è un continuo mutare che, se da un lato costituisce per gli esseri umani fonte di terrore, dall'altro nel corso dei secoli fornisce ampia ispirazione ad artisti e letterati.

Come rivelano i testi più antichi a noi pervenuti, tra cui i *fudoki* 風土記 del periodo Nara (710-94) e varie opere successive di ispirazione buddhista realizzate tra i periodi Heian (794-1185) e Kamakura (1185-1333), prima tra tutti la raccolta di aneddoti *Konjaku monogatari-shū* 今昔物語集 (Storie di un tempo che fu, fine XII sec.), gli *yōkai* sono presenti fin da subito nelle produzioni letterarie e i giapponesi vi si rapportano da varie prospettive.² L'interesse verso il tema cresce in modo progressivo fino a toccare livelli elevati nel periodo Muromachi (1392-1573) attraverso la produzione di *otogizōshi* 御伽草子, brevi racconti popolari ispirati al folklore, e il fiorire dello *yōkai-ga* 妖怪画, il filone pittorico che fa delle creature soprannaturali oggetto di ricerca estetica. Tra i principali testimoni di tale contesto, a esempio, troviamo *Hyakki yagyō emaki* 百鬼夜行絵巻 (Rotoli dipinti della parata di cento demoni in notturna, XVI sec.) di Tosa Mitsunobu 土佐光信 (?-1522), rotoli illustrati ricchi di colori e dinamicità raffiguranti una grottesca orda di demoni, *tsukumogami* e altre creature conosciuta con il nome di *hyakki yagyō* 百鬼夜行, ossia “parata di cento demoni in notturna”.³

A dispetto di ciò, è in assoluto il periodo Edo (1603-1867) ad assurgere a età d'oro degli *yōkai* e sostanzialmente tale fama deriva dal fiorire di una intensa produzione di racconti del terrore (*kaii shōsetsu* 怪異小説) e storie del soprannaturale (*kaidan* 怪談) da parte di autori quali Asai Ryōi 浅井了意 (1612-91) e Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848). Questi scritti, inoltre, sono sovente impreziositi da suggestive illustrazioni realizzate da pittori celebri come Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849), autore di numerosi schizzi e stampe *ukiyo-e* a tema *yōkai*. Fin dalla prima metà del periodo, del resto, a Edo e in altre città del paese circolano i *kishinron* 鬼神論 (o *kijinron*), ovvero i “trattati su demoni e divinità”, in cui gli studiosi neoconfuciani discutono l'esistenza delle creature soprannaturali.⁴ Sulla scia dei *kishinron* e degli studi enciclopedici (*hakubutsugaku* 博物学) portati avanti dagli stessi neoconfuciani, nei decenni a seguire ha origine una nutrita serie di bestiari (*yōkai zukan* 妖怪図鑑), voluminosi cataloghi illustrati di *yōkai* e di leggende che li riguardano.⁵ Questa produzione poi, a partire

¹ Gli *tsukumogami* sono manufatti centenari divenuti *yōkai* a causa del risentimento provato nei confronti della persona che li ha sfruttati e poi abbandonati. Anche dopo la trasformazione, conservano ancora una forte connotazione legata alla forma originaria: ad esempio, abbiamo strumenti musicali con gambe e braccia e manufatti legati al buddhismo (*butsugu* 仏具) dotati di occhi e orecchie. Esistono altre possibili traslitterazioni del termine *tsukumogami*, a esempio 九十九神 e 九十九髪, rispettivamente “novantanove divinità” e “novantanove capelli”, laddove la cifra novantanove è metafora del tempo trascorso. Per ulteriori dettagli si veda Reider 2009.

² I *fudoki* sono descrizioni dettagliate delle province, compilate in periodo Nara su ordine imperiale. A noi ne sono pervenuti solo cinque e *Izumo no kuni fudoki* 出雲国風土記 (Cronache della regione di Izumo, VIII sec.) è l'unico completo. Si veda anche Cucinelli 2020.

³ La nascita dello *yōkai-ga* si pone solitamente nel tardo periodo Heian e le principali pietre miliari sono considerati *Chōjū jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画 (Caricature di animali, lett. “Uccelli e bestie ritratti come esseri umani in un disegno divertente”, XII sec.) del pittore Tōba Sōjō (1053-1140) e *Jigoku no sōshi* 地獄草子 (Illustrazioni dell'inferno, XII sec.), rotoli dipinti realizzati su ordine dell'imperatore Go Shirakawa (1127-92) che ritraggono l'inferno buddhista e i suoi demoniaci abitanti. Per ulteriori dettagli si vedano Fraccaro 1995 e Papp 2010.

⁴ Tra i più celebri *kishinron* troviamo *Tashikiben* 多織編 (Enciclopedia generale, 1612) di Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657), *Yamato honzō* 大和本草 (Erbe officinali di Yamato, 1709) di Kaibara Ekken 貝原益軒 (1630-1714) e *Kishinron* (Trattato su demoni e divinità, seconda metà XVIII sec.) di Arai Hakuseki 新井白石 (1657-1725).

⁵ Lo *hakubutsugaku* è un filone di studi sviluppatosi sulla scia della scienza erboristica (cin. *zhōngyào xué*, giapp. *honzōgaku* 本草学) fiorita in Cina durante il periodo delle Sei Dinastie (220-589). Assume un orientamento accostabile alle “scienze naturali” (*shizenshi* 自然史) di stampo occidentale e i suoi cultori realizzano una nutrita

dall'era Meiji (1868-1912), diviene il principale materiale di ricerca per gli specialisti di *yōkaigaku* (妖怪学), gli “studi sugli *yōkai*”, una specifica branca di studi dedicata agli *yōkai*, così come di artisti che li rivisiteranno sulla base delle nuove tecniche pittoriche importate dall'Europa.

Costituiti da testi e illustrazioni, i bestiari sono spesso realizzati da più mani – in genere uno scrittore e un pittore – e organizzati secondo schemi di volta in volta diversi: allo stesso modo, il numero di creature contenute al loro interno e la corposità delle didascalie di accompagnamento variano sensibilmente. Il numero di bestiari a noi pervenuti è abbastanza corposo. Se ne contano oltre venti, ma i più noti e studiati sono due:⁶ *Gazu hyakki yagyō* 画図百鬼夜行 (Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna, 1776) e *Tōsanjin yawa. E-hon hyaku monogatari* 桃山人夜話・絵本百物語 (Storie in notturna di Tōsanjin. I cento racconti illustrati, 1841).⁷ Il mondo da loro proposto riflette la società e i mutamenti socioculturali: l'aumento del numero e delle tipologie di *yōkai* – da quelli che svolgono una professione ai semplici viandanti – corrisponde infatti al rapido fiorire della vita cittadina e degli scambi commerciali tra i centri urbani, e alla maggiore affluenza di persone nei luoghi in cui si svolge la vita professionale e privata del *chōnin*.⁸

Il primo è opera di Toriyama Sekien 鳥山石燕 (1712-88), membro della scuola di pittura Kanō e in seguito maestro di grandi esponenti di *yōkai-ga* quali Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-92) e Kawanabe Kyōsai 河鍋暁斎 (1831-89), e comprende un totale di duecentosette *yōkai* divisi in quattro sezioni a loro volta ripartite in tre volumetti.⁹ In linea con le pubblicazioni con rilegatura a libro (*fukuro toji* 袋綴^レ) del periodo Edo, ogni pagina di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* comprende una illustrazione che ritrae una creatura e il contesto in cui è inserita.¹⁰ L'opera consta di ben centonovantasei illustrazioni e oltre i due terzi di queste è provvisto di una didascalia (*gazubun* 画図文) volta a descrivere lo *yōkai* rappresentato e i dati salienti delle relative superstizioni: alle volte il testo si presenta argomentato e di media lunghezza, altre invece consiste solo in brevi appunti di pochi caratteri. Tale impostazione è diretto risultato dell'influenza esercitata su Sekien da alcuni testi enciclopedici realizzati in Cina molti secoli prima, primo tra tutti *Shanhai jing* 山海經 (giapp. *Sengaikyō*, Libro delle montagne e dei mari, IV-III a.C.): in tal senso, *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* si profila un prodotto ibrido tra i trattati continentali, gli studi autoctoni e l'arte pittorica della scuola Kanō.¹¹

serie di cataloghi in cui sono registrati fenomeni naturali e forme di vita animali e vegetali. Per ulteriori dettagli si veda Foster 2008, in particolare il secondo capitolo.

⁶ La cifra qui riportata tiene conto dei soli bestiari realizzati nel periodo Edo: un elenco è reperibile in Iwasaki *et al.* 2013.

⁷ Dato che nei testi accademici giapponesi è sovente abbreviato in *Ehon hyaku monogatari*, da qui in avanti ci riferiremo a *Storie in notturna di Tōsanjin. I cento racconti illustrati* con l'abbreviazione *I cento racconti illustrati*.

⁸ Con il termine *chōnin*, letteralmente “abitante della città”, si intende uno strato sociale urbano-mercantile consolidatosi a partire dal Diciassettesimo secolo.

Per ulteriori dettagli circa il raffronto tra i due bestiari si rimanda a Cucinelli 2015.

⁹ Fondata alla fine del quindicesimo secolo da Kanō Motonobu 狩野元信 (1476-1559), la scuola Kanō (*Kanō-ha* 狩野派) rappresenta una delle colonne portanti dell'arte pittorica giapponese e vanta una storia di oltre quattrocento anni. Per dettagli si veda Watson 1981. Benché, come in questo caso, per questioni pratiche in campo accademico ci si riferisca all'opera di Sekien con il titolo unico *Gazu hyakki yagyō*, è bene sottolineare che le quattro sezioni sono state pubblicate dall'artista in tempi diversi: nello specifico la prima è del 1776 (*Gazu hyakki yagyō*), la seconda del 1779 (*Konjaku gazu zoku hyakki* 今昔画図続百鬼, Illustrazioni dell'orda di cento demoni antichi e moderni – seconda serie), la terza del 1781 (*Konjaku hyakki shūi* 今昔百鬼拾遺, Ulteriore orda di cento demoni antichi e moderni) e la quarta del 1784 (*Hyakki tsurezurebukuro* 百器徒然袋, Raccolta di artefatti animati). Per ulteriori dettagli si rimanda a Cucinelli 2015 e Foster 2008.

¹⁰ In pochi casi capita anche che l'illustrazione occupi due pagine.

¹¹ *Libro delle montagne e dei mari* è un compendio che descrive usanze e stranezze di varie aree regionali: è Sekien stesso nella prefazione di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* a dichiarare il proprio debito culturale verso l'opera cinese.

I cento racconti illustrati è invece un lavoro a quattro mani frutto della collaborazione tra il pittore Takehara Shunsen 竹原春泉 (1774-1850) e un misterioso scrittore che si firma con lo pseudonimo Tōkasanjin 桃花山人, letteralmente “uomo della montagna dei fiori di pesco”.¹² L'estro combinato dei due genera un prodotto articolato e vivace che, a differenza di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, si avvale di un felice uso del colore che conferisce agli *yōkai* ritratti una forte carica espressiva. *I cento racconti illustrati* si compone di cinque sezioni, ognuna delle quali contiene nove illustrazioni e relative didascalie.¹³ Queste ultime, poi, sono di due tipi: una breve riportata direttamente sull'illustrazione che riassume in poche parole la principale caratteristica della creatura presentata e i pericoli che essa comporta, e una decisamente più estesa e articolata in cui Tōkasanjin libera il proprio estro. A differenza del predecessore, qui la componente testuale ha pari peso di quella pittorica: i testi lunghi sono ben organizzati e contengono toponimi, antroponimi, cariche sociali e riferimenti letterari di vario tipo, dalle cronache cinesi agli scritti autoctoni. Alla luce di ciò, al contrario del lavoro di Sekien, si è portati a ritenere che *I cento racconti illustrati* abbia come fulcro i testi e che le illustrazioni siano elementi aggiunti per impreziosire la raccolta.

In sostanza *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* si profila più aderente all'idea di bestiario, e i suoi testi appaiono pensati per un lettore erudito poiché talvolta richiedono conoscenze specialistiche per essere decodificati e compresi, come la capacità di intendere lo stile sino-giapponese (*kanbun*). Di contro, gli scritti di *I cento racconti illustrati* sono composti nella lingua colloquiale dell'epoca e si rivolgono al lettore comune, ossia il *chōnin* amante della cultura che sceglie di acquistare l'opera per puro diletto.

Da un punto di vista formale le due opere contengono *yōkai* diversi, ma in realtà – sia a livello grafico sia per quanto riguarda i testi di accompagnamento – le sovrapposizioni tra essi risultano molteplici. Ai fini della ricerca, tali somiglianze consentono quindi un'analisi trasversale dei contenuti e di ripartire le creature in sottogruppi per rilevare differenze tra le varie declinazioni proposte.

Nel presente contributo proponiamo uno studio sulla rappresentazione della senilità nel Giappone premoderno mirando a raccogliere indizi circa tipologie e varietà e, al contempo, in merito all'atteggiamento con cui le persone vi si relazionano. Nello specifico, selezioneremo creature dai tratti antropomorfi ispirate all'idea di “uomo anziano” (*okina* 翁) e le analizzeremo operando anche un raffronto con altri *yōkai* rapportabili invece a quella di “donna anziana” (*baba* 婆 o *uba* 姥).

2. La senilità negli *yōkai* maschili

Ema Tsutomu 江馬務 (1884-1979), uno dei pilastri degli *yōkaigaku* di inizi Novecento, suggerisce che fino al periodo Muromachi la maggior parte degli *yōkai* antropomorfi risulta riconducibile all'universo maschile e, più in particolare, al mondo della corte e alla casta dei guerrieri (Ema 2004, 116). Nel successivo periodo Edo, di contro, oltre a un sostanziale aumento del numero degli *yōkai*, si affermano nell'immaginario collettivo creature legate ad altri ambiti,

¹² Shunsen è probabilmente figlio e discepolo di Takehara Shunchōsai 竹原春朝齋 (pseudonimo di Matsumoto Nobushige 松本信繁, ?-1801), un pittore attivo a Osaka e autore di alcuni lavori a tema soprannaturale e vedute paesaggistiche. Alcune opere di Shunchōsai sono anche inserite nel celebre *Tōkaidō meisho zue* 東海道名所図絵 (Guida ai luoghi famosi del Tōkaidō, 1797) e da queste traspare lo spiccato gusto dell'autore per la resa realistica dei soggetti ritratti. Per dettagli si veda Fujitake 1946, 192. Riguardo a Tōkasanjin, invece, è stata avanzata l'ipotesi che si tratti di Tōkaen Michimaro 桃花園三千磨, uno scrittore di *gesaku* e *kyōgen* attivo a Edo negli stessi anni di Shunsen, di cui però non sono noti dati biografici. Si sottolinea poi la discrepanza tra il *pen name* con cui lo scrittore firma l'opera e quello che invece compare nel titolo della stessa (cfr. Tada 2010, 185 e seguenti).

¹³ Un'eccezione è costituita dal terzo *maki* che ne contiene otto: l'opera annovera quindi quarantaquattro *yōkai*.

quali il buddhismo, lo *shintō* e anche ai vari mestieri che si sviluppano con il fiorire delle attività economiche cittadine. Tra questi, si distinguono cantastorie (*hōshi* 法師 o *zatō* 座頭), eremiti (*sennin* 仙人 o *inja* 隠者), contadini (*nōmin* 農民), allevatori di animali (*dōbutsugai* 動物飼い), artigiani (*shokunin* 職人), commercianti (*shōnin* 商人) e addetti a qualche tipo di servizio specifico, come *tōfu kozō* 豆腐小僧 e *soroban bōzu* 算盤坊主, rispettivamente il “fanciullo che consegna il *tōfu*” e il “ragazzo con il pallottoliere”, figure dalle numerose occorrenze nei bestiari dell’epoca.¹⁴ Su un diverso versante, ne abbiamo altre che non svolgono una determinata attività o professione, quali a esempio *Shibaemon tanuki* 芝右衛門狸 (lett. “procione Shibaemon”) di *I cento racconti illustrati*, un anziano assalito da un branco di cani, e *nupperabō* ぬつぺらぼう di *Illustrazioni dell’orda di cento demoni in notturna*, una sorta di gigantesco volto deforme dotato di moncherini a mo’ di gambe e braccia che si aggira nottetempo per le vie della città.

All’interno di tale quadro, la maggior parte degli *yōkai* riconducibili all’idea di *okina* si rintraccia tra quelli inerenti all’ambito del buddhismo e, nella sezione a seguire, ne analizzeremo alcuni cercando di evidenziarne le reciproche sovrapposizioni e raffrontandoli con altri *yōkai* appartenenti a contesti diversi.

2.1 Monaci, religiosi e cantastorie mostruosi

Sfogliando *I cento racconti illustrati* il primo *yōkai* che si incontra è *hakuzōsu* 白蔵主 e consiste in una creatura dalle fattezze umane che si aggira in uno spazio aperto, forse dei campi coltivati. La didascalia breve riportata sull’illustrazione recita: “le vicende di *hakuzōsu* sono riprese anche in un *kyōgen* e note alle persone, quindi qui le ometto” (Takehara Shunsen 2006, 168).¹⁵

Senza svelare direttamente dettagli inerenti la figura ritratta, Tōkasanjin opta per appoggiarsi a un prodotto culturale probabilmente noto al lettore, il *kyōgen Tsurigitsune* 釣狐 (La volpe in trappola), che narra di una anziana volpe (*furugitsune* 古狐) bianca la cui stirpe è stata debellata da un cacciatore.¹⁶ Per evitare che l’uomo si macchi di ulteriori crimini, con i propri poteri da *bakemono* 化け物 (mutaforma) l’animale assume le sembianze dell’abate Hakuzōsu, lo zio del cacciatore: sciorinando paurose storie di volpi del passato, il monaco-volpe convince infine l’avversario a gettare via le sue temibili trappole. La bestia porta a termine la propria missione ma, senza neppure accorgersene, si tradisce: sulla strada del ritorno riassume il proprio aspetto e, ignara che il cacciatore le stia tendendo un tranello, finisce per cadere in trappola. Il senso della vicenda risiede quindi nella comicità dell’inaspettato epilogo e, in seconda battuta, in un tentativo di derisione di certi monaci che offuscavano le menti dei fedeli inserendo vecchie leggende nei loro sermoni.¹⁷

Nel proprio testo Tōkasanjin ripercorre in parte il contenuto di *La volpe in trappola* ma ne modifica sostanzialmente l’epilogo. Innanzitutto, prima di addentrarsi nella trama aggiunge una premessa in cui spiega che “a questo mondo, quelli posseduti dallo spirito di una volpe o

¹⁴ Per ulteriori dettagli su queste due creature si rimanda a Kabat 1999, 48-49.

¹⁵ Salvo quando diversamente indicato, le traduzioni sono dello scrivente. “白蔵主の事は、狂言にも作りよく人の知るところなればこゝに略しつ”.

¹⁶ Il termine *kyōgen* (lett. “parole pazzes”) può avere diverse interpretazioni, ma in epoca Muromachi indica brevi intermezzi comici all’interno di una giornata di *nō*. In seguito, il *kyōgen* assurge a genere teatrale a sé stante con caratteristiche proprie.

¹⁷ Nell’ambito della scuola di *kyōgen Sagi* (*sagi-ryū*), *La volpe in trappola* è noto anche come *Konkai* 吼噓, una onomatopea che corrisponde al guaito di una volpe dolorante o di un altro canide. La versione originale e quella oggi tramandatasi presentano discrepanze nel finale, poiché in quest’ultima la volpe riesce a liberarsi dalla trappola e a fuggire. Si veda anche Ruperti 2015, 101-02.

gabbati dai suoi trucchi, sono solo le donne, i bambini e gli scemi” (Takehara Shunsen 2006, 56)¹⁸. Oltre a ciò, lo scrittore interviene in alcuni punti della narrazione per aggiungere il proprio tocco personale: a esempio, qui il *furugitsune* sbrana Hakuzōsu e lo soppianta alla guida del tempio Hōtō per circa cinquanta anni;¹⁹ per di più, la bestia mutaforma non perisce a causa della trappola del cacciatore, da lei bellamente ingannato, bensì soccombe sotto le fauci di due cani che la smascherano. Infine, Tōkasanjin specifica che sulla coda dell’animale morente spunta un pelo argenteo simile a uno spillo: rimasta scossa da tale fenomeno e temendo la maledizione della volpe, la gente del luogo decide allora di erigere un santuario nel punto in cui questa è deceduta.²⁰

Hakuzōsu rappresenta una “doppia senilità”, poiché è un’anziana volpe mutaforma sotto le sembianze di un altrettanto attempato monaco: la creatura rappresentata da Shunsen conserva tratti animali e, più che un umano, dà l’idea di una bestia in piedi su due zampe con indosso un camuffamento. Veste la tonaca (*kesa* 袈裟) nera tipica dei monaci e un velo celeste le avvolge il capo: attorcigliato all’avambraccio, poi, come costume dei monaci, porta il rosario buddhista (*juzu* 数珠). Il suo volto è smunto e allungato e alcuni peli piuttosto lunghi spuntano dalla fronte e dai lati della bocca: quest’ultima, del resto, appare deformata e del tutto simile al muso di un canide. Anche le porzioni di arti che spuntano dalla veste hanno un aspetto decisamente singolare: la conformazione e la posa delle mani ricordano le zampe di un animale e i piedi hanno solo quattro dita.

Altro elemento di interesse è la posa assunta da *hakuzōsu*. Appoggiato a un bastone lungo e sottile che segna l’asse verticale dell’illustrazione, ha il baricentro spostato sul lato destro del riquadro mentre il busto è proteso in avanti: la sua silhouette disegna una sorta di S rovesciata, una postura decisamente involuta per un umano di età avanzata. Benché il corpo sia orientato verso destra, poi, il volto è rivolto di tre quarti nella direzione opposta, come se la creatura volesse controllare la situazione alle proprie spalle, probabilmente impensierita dalla presenza dei due famelici cani che la inseguono: in realtà la medesima posa assunta da *hakuzōsu* si rintraccia anche in altri dipinti dell’epoca che raffigurano dame o altri soggetti umani, ma Shunsen la enfatizza al massimo per esprimere l’idea del peso degli anni che grava sul monaco-volpe. Al pari, del resto, sfrutta i tratti volpini della creatura per creare l’effetto di un uomo di età avanzata dai lineamenti distorti e con la pelle solcata da profonde rughe.

Hakuzōsu non è l’unico *yōkai* dei bestiari ispirato alla figura di un monaco, bensì solo un componente del folto gruppo dei *bōzu* 坊主, i monaci, in cui figurano creature quali *aobōzu* 青坊主 (lett. “monaco blu/verde”), *noderabō* 野寺坊 (lett. “monaco del tempio di campagna”), *kosamebō* 小雨坊 (lett. “monaco della pioggerella”), *hiyoribō* 日和坊 (lett. “monaco del bel

¹⁸ “世に狐つき、或は狐に化され杯する人をみるに、多くは愚どんなる者か、または婦人女子のたぐひなり”.

¹⁹ Il tempio Hōtō 宝塔寺 si trova a Kyoto e, a oggi, è un importante luogo sacro legato al Nichirenshū. In passato era conosciuto come Gokurakuji 極楽寺 – e con tale nome è citato anche nel capitolo “Foglie di glicine” di *Genji monogatari* (*La storia di Genji*, ca. 1000) – ed era legato alla scuola *shingon*. Il cambio di nome avviene nel 1342. Per dettagli si rimanda alla home page del tempio Hōtō (<www.houtouji.jp>; 10/2022). Si veda anche Murasaki Shikibu 2012, 616.

²⁰ Esiste anche un altro testo che potrebbe rientrare tra le fonti di Tōkasanjin, *Wakan sansai zue* 和漢三才図絵 (Enciclopedia illustrata sino-giapponese, 1712) di Terajima Ryōan 寺島良安 (XVII-XVIII sec.), in cui *hakuzōsu* è descritto come un monaco che nutre una particolare predilezione per le volpi. In particolare, poi, è riportato che fosse affezionato a un esemplare privo di un arto che risiedeva presso il Fushimi Inari Taisha 伏見稲荷大社 di Kyoto, uno dei principali santuari dedicati al culto del *kami* Inari 稲荷, di cui una delle principali manifestazioni è appunto la volpe (cfr. Terajima Ryōan 1985, 232).

tempo”) e altri. Il primo è un monaco-ciclope; del secondo invece non si hanno informazioni, ma Sekien lo ritrae in piedi in un campo con il volto smunto e la tonaca logora; il terzo, poi, impugna un *vajra*, un importante oggetto rituale del buddhismo tantrico che rappresenta l’immutabilità dell’illuminazione, mentre *hiyoribō* è ritratto nei pressi di una cascata e ricorda un *jizō* 地藏 in pietra, la statuetta del bodhisattva Jizō, che protegge i bambini. Oltre al filo comune del buddhismo, questi *yōkai* sono legati dal fatto di avere tratti antropomorfi riportabili all’idea di *okina*.

In *Illustrazioni dell’orda di cento demoni in notturna* tra i tanti risulta particolarmente significativo *kazenbō* 火前坊, il “monaco fiammeggiante”, lo spirito di un monaco incapace di spezzare i legami con questo mondo e accettare la morte rituale sulla pira insieme ai propri compagni. Al pari di *hakuzōsu* anche questi possiede un rosario ma lo stringe tra le dita con il palmo della mano rivolto verso l’alto, la medesima posa di chi chiede la carità. La sua testa è oblunga, percorsa da profondi solchi e priva di capelli, segno della ricevuta tonsura; le ossa del cranio sono invece esageratamente sporgenti e vistose. Di contro il corpo si presenta esile, tanto scarno che le ossa della gabbia toracica saltano all’occhio del fruitore e – similmente ai *gaki* 餓鬼, i demoni della fame – il ventre appare gonfio, evidente segno di malnutrizione.²¹ Ognuno di questi elementi contribuisce a esprimere la natura di *kazenbō* e tutto fa pensare che le parti di un corpo tanto malconcio siano tenute assieme dalla forza soprannaturale sprigionata dalle fiamme che lo avvolgono, al contempo metafora della pira rituale e manifestazione dei fuochi fatui che in genere accompagnano i fantasmi del folklore autoctono.

In realtà, quello di *kazenbō* è un modello dalle numerose occorrenze nel lavoro di Sekien e altri *yōkai* da lui ritratti vi appaiono accostabili, a cominciare da *te no me* 手の目 (lett. “occhi sulle mani”), un monaco cieco con due bulbi oculari che spuntano dai palmi delle mani. Il cranio della creatura è di dimensioni esagerate e percorso da profondi solchi, mentre il collo risulta eccessivamente esile e inconsistente: *te no me* cammina con le braccia protese in avanti, mentre la veste gli scende dalla spalla lasciando intravedere la pelle rilassata del petto e le linee del costato. Sekien non inserisce alcuna didascalia, ma la raccolta di racconti *Shokoku hyaku monogatari* 諸国百物語 (Cento racconti da tutte le province, 1677) spiega che si tratta dello spirito di un religioso deceduto all’età di ottanta anni: proseguendo, il testo sostiene che lo *yōkai* ami terrorizzare i giovani che di notte praticano nei cimiteri i *kimodameshi* 肝試し, ovvero le prove di coraggio.²²

È importante invece sottolineare il contesto naturale all’interno del quale Sekien ritrae *te no me*, ossia una distesa di miscanti su cui splende la luna: tale immagine è ben radicata da secoli nell’immaginario collettivo e si rintraccia in diverse opere letterarie e artistiche. A esempio, la poesia numero 422 di *Shin Kokin wakashū* 新古今和歌集 (Nuova raccolta di poesie antiche e moderne, 1205) attribuita a Fujiwara no Yoshitsune 藤原良経 (1168-1204) recita:

²¹ I *gaki*, la cui iconografia segue le descrizioni di antichi testi induisti, sono demoni della fame: vengono rappresentati con il ventre vistosamente ingrossato, il collo lungo e sottile e la bocca molto stretta. Si tratta di umani mutati in demoni e, nonostante l’aspetto grottesco, la loro espressione ispira compassione.

²² *Cento racconti da tutte le province* è una raccolta di storie del soprannaturale di autore sconosciuto: è divisa in cinque *maki*, ognuno dei quali contiene venti narrazioni. Nello specifico, quella su *te no me* è contenuta nel terzo *maki* e ha per titolo “L’uomo cui un mostro ha strappato via le ossa” (*bakemono ni hone o nukareshi koto* ばけものに骨をぬかれし事; cfr. Takada *et al.* 1987, 75-76).

Alla fine del cammino
 su una Musashino
 che si confonde col cielo,
 dalla piana di miscanti
 spunta lucente la luna. (Minemura 1985, 132)²³

La vegetazione e la luna richiamano alla mente il passaggio dalla stagione calda al freddo portato dall'autunno, l'inizio di un lungo inesorabile percorso che conduce all'inverno e alla neve, quest'ultima ulteriore immagine sovente associata al miscanto.²⁴ Esistono rappresentazioni di *te no me* anche in bestiari precedenti a *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, ma Sekien è il primo a collocarlo in un tale contesto e forse lo sceglie per amplificare l'immagine di decadimento e vecchiaia rappresentata dalla creatura. L'associazione miscanto/luna rinvia all'idea di contemplazione e qui l'artista crea un paradosso con la caratteristica dello *yōkai*, quella di essere cieco ma provvisto di bulbi oculari sulle mani che lui rivolge verso l'alto in direzione della luna. Al pari di *kazenbō* e dell'inferno *hakuzōsu*, poi, anche qui sembra aleggiare una forza soprannaturale che sostiene il corpo disgraziato di *te no me* mentre questi percorre le pianure con passo malfermo.

Lo schema che prevede un vecchio mostruoso che arranca con le braccia protese in avanti non si limita a *te no me* bensì si ripete in altri *yōkai*, e ciò vale sia per il lavoro di Sekien sia per quello di Shunsen. Nell'illustrazione di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* relativa a *dorotabō* 泥田坊, lo spettro di un anziano coltivatore morto nella sua risaia, ritroviamo una situazione del tutto simile e anche *Shibaemon tanuki* 芝右衛門狸 (procione Shibaemon) di *I cento racconti illustrati* dimostra di aderire a tale schema. Quest'ultimo soggetto, in particolare, è rappresentato con fattezze umane ma il testo di accompagnamento rivela che in realtà si tratta di un animale mutaforma, un *furudanuki* 古狸 (lett. "anziano procione") che ha assunto tali sembianze per assistere a una rappresentazione teatrale di Takeda Izumo 竹田出雲, celebre maestro di *jōruri* 浄瑠璃.²⁵ Lungo la strada però, al pari di *hakuzōsu*, dei feroci cani ne smascherano il camuffamento dello *yōkai* e lo sbranano. *Shibaemon tanuki* e il suo predecessore sono quindi legati da un identico destino ma le modalità secondo le quali i due artisti li ritraggono risultano diverse: il procione mutato in anziano, infatti, appare molto più vicino a un essere umano rispetto all'altro e la posa assunta dal suo corpo, con un braccio proteso in avanti alla disperata ricerca di soccorso, esprime bene la dinamicità della scena e la sofferenza patita dalla creatura. Nel caso di *Shibaemon tanuki* il rosario buddhista è appeso a un orecchio e il bastone, identico a quello di *hakuzōsu*, è riverso in terra: il volto del soggetto è cosparso di rughe, il labbro è rientrante come se gli mancassero i denti dell'arcata superiore e una ampia chiazza scura, probabilmente una macchia dell'età, spicca sulla sua fronte. Il camuffamento del

²³ “ゆくすゑは
 空もひとつの
 武蔵野に
 草の原より
 いづる月かげ”

²⁴ Si pensa a esempio alla poesia 318 di *Kokinwakashū* 古今和歌集 (*Raccolta di poesie antiche e moderne*, inizi X sec.): “D'ora innanzi / cada incessante / la candida neve / che piega l'eulalia / nella mia dimora” (Sagiyama 2000, 230).

²⁵ Il testo di Tōkasanjin non specifica se si tratti di Takeda Izumo I (?-1747) o Takeda Izumo II (1691-1756), ma si limita a spiegare che l'artista fosse giunto da Naniwa 浪花 ad Awaji 淡路 – località che bene o male corrispondono rispettivamente alle aree di Osaka e Kōbe – per portare in scena una rappresentazione di *jōruri*, il celebre teatro dei burattini.

procione è una perfetta imitazione di un uomo in età avanzata, eppure un dettaglio lo tradisce: da sotto la veste, infatti, spunta una lunga coda animalesca, elemento che non sfugge agli occhi dei temibili cani che partono così al suo inseguimento.

Tornando invece alla senilità espressa da *hakuzōsu*, dal punto di vista compositivo una illustrazione molto simile risulta quella di *ōzatō* 大座頭 di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, un cantastorie cieco che accompagna le proprie narrazioni suonando lo *shamisen* 三味線, il banjo giapponese a tre corde con cassa quadrata.²⁶ La posa del corpo, una silhouette a S che rievoca *hakuzōsu*, fa intuire che *ōzatō* stia poggiando il proprio peso sul bastone, anche questo del resto identico a quello impugnato dalla volpe mutaforma. Gli occhi sono chiusi, segno della sua cecità, e gli indumenti appaiono malridotti: si tratta probabilmente di un artista girovago e le condizioni degli abiti ne rivelano lo stato di indigenza. In senso stretto, la parola *zatō* corrisponde al più basso tra i quattro ranghi previsti dal *tōdōza* 当道座, la corporazione dei cantastorie ciechi attiva in Giappone nel medioevo e in età premoderna: tuttavia, nel corso dei secoli il termine viene declinato in modi diversi e, se in periodo Muromachi indica più spesso un suonatore cieco di *biwa* 琵琶, il liuto giapponese, nel periodo Edo è invece più di frequente associato a un cantastorie che si accompagna con lo *shamisen*, come nel caso di *ōzatō*. Il carattere *ō* 大 (lett. “grande”) che precede “*zatō*” in questo caso assume il senso traslato di “il migliore”, facendo così pensare che la creatura ritratta sia una sorta di “re dei cantastorie”: in realtà, tale immagine entra in pieno contrasto con la mestizia espressa dagli indumenti e dalla poca cura dimostrata per l'aspetto, e ciò contribuisce a conferire all'insieme una velata ironia.

In merito a *ōzatō* Sekien afferma:

Ōzatō indossa degli *hakama* logori, calza dei sandali di legno, impugna un bastone e, nelle notti di pioggia e tormenta, vaga per le strade. Si dice che una persona gli abbia chiesto dove fosse diretto. Al che, *ōzatō* gli avrebbe risposto: ‘Come al solito, vado a dilettare le prostitute col mio *shamisen*’. (Toriyama Sekien 2010, 168)²⁷

Il corpo della creatura si presenta ossuto, segaligno e cosparso di peli: il volto è percorso da una strana smorfia che a tratti appare beffarda e sofferente al contempo, indice dell'ambiguità intrinseca del soggetto ritratto, una creatura di primo acchito del tutto umana ma comunque in possesso di caratteristiche e capacità fuori dall'ordinario. Opera molto amata dai cantastorie è a esempio il romanzo epico *Heike monogatari* 平家物語 (Storia degli Heike, XIII sec.) e, secondo il folklore, alcuni *zatō* sarebbero in grado di richiamare col proprio canto temibili fantasmi, come *heike ichizoku no onryō* 平家一族の怨霊 (lett. “spirito rancoroso del clan Heike”) e *heikegani* 平家蟹 (lett. “granchio degli Heike”), spiriti rancorosi dei guerrieri Taira caduti per mano dei Minamoto nella guerra di Genpei (1180-85).²⁸ Tenendo conto di ciò, risulta più semplice ricostruire il contesto di *ōzatō* e anche di un altro *yōkai* di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* che si profila suo diretto collega, *umizatō* 海座頭, ossia

²⁶ Il termine riportato nel testo è *sangen* 三弦 (cin. *sanzian*, lett. “tre corde”) e, in origine, indica uno strumento cinese a tre corde simile a un banjo e progenitore del ben più noto *shamisen*. Tuttavia, all'epoca di Sekien – e del resto anche ai giorni nostri – la parola è più spesso impiegata come metonimia di *shamisen*.

²⁷ “大座頭はやれたる袴を穿、足に木履をつけ、手に杖をつきて、風雨の夜ごとに大道を徘徊す。ある人これに問て曰、いづくんかゆく。答ていはく、いつも倡家に三弦を弄すと”.

²⁸ Il primo è uno spirito che rappresenta la coscienza collettiva dei membri del clan Taira. Il secondo, invece, consiste nel rancore dei guerrieri caduti durante la battaglia navale di Dan no Ura (1185) che, accumulatosi sul fondo del mare, avrebbe assunto forma di uno spaventoso granchio gigantesco (cfr. Mizuki e Murakami 2005, 294).

il cantastorie del mare. L'illustrazione è priva di didascalia ma, a differenza dell'altro, questo *zatō* indossa un abbigliamento ben curato, tiene a tracolla un gigantesco *biwa* e basandosi sugli altri elementi presenti – quali le onde del mare e la barca alla deriva – si ha la sensazione che la creatura cammini sulle acque. Al pari di *ōzatō*, anche *umizatō* tiene gli occhi chiusi ma, al contrario del collega e di *hakuzōsu*, ha il busto eretto e non carica il proprio peso sul bastone: sembra piuttosto utilizzarlo per sondare il fondale marino prima di muovere ulteriori passi. Il volto è orientato nella stessa direzione del corpo e delle spalle e, con espressione serena, il cantastorie tende le orecchie per cogliere i rumori attorno a sé: tra questi, anche i lamenti degli spiriti dei soldati Taira caduti nella battaglia navale di Dan no Ura.

Ancora più di *umizatō*, con il quale condivide la professione ma non i dettagli della rappresentazione grafica, a dimostrare sovrapposibilità con *ōzatō* è uno *yōkai* appartenente a un gruppo affine, i *nyūdō* 入道 (lett. “colui che ha intrapreso la Via”), ossia i religiosi. La creatura in questione si chiama *mikoshi* 見越し, o “[religioso che] scruta dall’alto”,²⁹ e al pari di molti suoi compagni vanta dimensioni fuori dall’ordinario: caratteristica di questo gruppo è infatti l’altezza spropositata, elemento che lo pone in diretta relazione con i *kyōjin* 巨人, i giganti.³⁰ Per tali ragioni, l’immaginario collettivo riguardo i *nyūdō* appare facilmente ricollegabile alla grande statuarìa buddhista sviluppatasi tra i periodi Nara e Heian e di cui il Grande Buddha di Kamakura rappresenta uno dei più noti esempi. Al pari del fedele, la vittima umana dei *nyūdō* è messa in soggezione dallo sguardo di una mastodontica figura che lo sovrasta facendolo sentire ancora più piccolo delle proprie reali dimensioni. Il risultato di questo meccanismo psicologico si tramuta per il fedele in devozione verso l'icona sacra, mentre per la preda di *mikoshi* in un attanagliante senso di paura: secondo la superstizione, poi, lo sventurato umano che si imbatte nel *nyūdō* finisce ucciso o, nel migliore dei casi, viene colto da una febbre misteriosa (cfr. Mizuki e Murakami 2005, alla voce *taka-nyūdō*).

Nei bestiarî *mikoshi* è spesso rappresentato con la testa che spunta fuori da dietro un alto paravento o un rilievo montuoso, e infatti Sekien lo ritrae mentre fa capolino dalle fronde di un albero di cui del resto risulta ben più alto. Il corpo è pelle ossa e ricoperto di peli, a eccezione della sommità del capo che rivela invece una estesa alopecia. Occhi, orecchie e naso sono insolitamente grandi e aguzzi: la bocca, anch’essa molto ampia, disegna invece un sorriso beffardo e inquietante che fa eco allo sguardo spiritato. Il collo, infine, è ben più lungo di un normale umano, caratteristica che avvicina *mikoshi* allo *yōkai* femminile che nel folklore riveste il ruolo di sua compagna, *rokurokubi* 轆轤首 (lett. “collo-ruota da vasaio”), ossia la donna con il collo che si estende a dismisura, altro personaggio dalle numerose occorrenze nei bestiarî.³¹

La posa assunta da *mikoshi* con le braccia protese in avanti ricorda quella di altri *yōkai* già analizzati, ma in questo caso i palmi delle mani sono rivolti verso il basso, così come sono soliti tenerli i fantasmi del folklore. Le modalità scelte da Sekien per rappresentarlo, ossia un anziano dal corpo irsuto e dall’abbigliamento trasandato, puntano a enfatizzare la natura selvatica di *mikoshi*, che del resto condivide numerose caratteristiche con altri *yōkai* abitatori delle zone di montagna e delle foreste. Similmente a *yama otoko* 山男 (lett. “uomo dei monti”), un gigante abitatore dei rilievi montuosi ritratto da Shunsen, in alcune tradizioni locali *mikoshi* è infatti

²⁹ La stessa creatura in altri bestiarî compare come *mikoshi nyūdō* 見越し入道, ma Sekien opta per l’abbreviazione *mikoshi*.

³⁰ In merito alla figura del gigante nella cultura giapponese si rimanda a Cucinelli 2015.

³¹ *Rokurokubi* è uno *yōkai* femminile con la caratteristica di estendere il proprio collo a dismisura: secondo la superstizione, la sua testa vaga alla continua ricerca dell’amato o, a seconda dei casi, con l’intento di spiare i momenti di intimità degli uomini che amoreggiano con le prostitute nei quartieri del piacere.

considerato portatore di malattie o iettatore (*yakubyōgami* 疫病神): volendo tentare di fornire una spiegazione al fenomeno, si potrebbe ipotizzare che la causa risieda nelle scarse condizioni igieniche in cui viveva la gente dei monti, sicuramente più esposta di quella di città a batteri di vario genere. Il contatto con *mikoshi* potrebbe quindi rivelarsi fatale per l'essere umano e, eventualmente, persino destinarlo a diffondere la maledizione del colosso all'interno della società urbana.

Si tratta di uno *yōkai* antropofago dallo smisurato appetito e, a differenza di altre creature di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, benché nel cielo risplenda la luna piena *mikoshi* non le rivolge neppure uno sguardo: probabilmente, è più interessato a individuare prede tra i viandanti che percorrono la vallata sottostante la sua montagna.³²

A dispetto di quanto detto su *mikoshi*, è necessario ribadire che non tutti i *nyūdō* sono confinati in un contesto silvano o montuoso ma ne esistono altri che imperversano nelle città e nelle case dei *chōnin*. A tale proposito, è significativo il caso di *himamushi nyūdō* 火間蟲入道 (lett. "religioso-insetto della stanza del lume") di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* poiché, in modo simile ad altri membri del medesimo gruppo, quali *ganbari-nyūdō* 加牟波理入道, *nurarihyon* ぬりひよん o *wa-nyūdō* 輪入道 (lett. "religioso-ruota"), è fortemente radicato nel contesto urbano.

La didascalia lasciata da Sekien recita:

Si sente spesso dire: 'La vita è fatta di lavoro. Lavorando, si evita la povertà'. Dicono che, dopo la morte, lo spirito di coloro che in vita hanno speso male il proprio tempo e non hanno combinato nulla di buono, diverrà uno *himamushi nyūdō* e disturberà quanti lavorano di notte indefessi smorzando la loro lanterna. Per sbaglio ora lo ho chiamato *HEMAMUSHI*, ma ciò è dovuto al fatto che le lettere *HE* e *HI* si trovano sulla stessa riga nel sillabario. (Toriyama Sekien 2010, 169)³³

A differenza del gigante *mikoshi*, nella rappresentazione di Sekien *himamushi nyūdō* ha dimensioni rapportabili a un umano, caratteristica cui forse allude il *kanji* di insetto (*mushi* 蟲) che compare nel nome. Il pittore lo immagina come un ominide ricoperto di peli che spunta fuori dal pavimento della veranda di una abitazione. Anche in questo caso il *nyūdō* vanta un collo straordinariamente esteso e dinoccolato e, al pari, la sua lingua si presenta lunga e sinuosa. Un *futon* è accatastato sul pavimento della stanza, segno che il proprietario di casa non è lì a riposare bensì seduto alla scrivania a lavorare, come suggerisce anche la lanterna a olio accesa. *Himamushi nyūdō* è uno *yōkai* dispettoso e si diverte a disturbare chi lavora di notte privandolo della fonte di luce: si tratta quindi di una sorta di parassita che infesta le case dei *chōnin* turbandone le vite professionali.

Gli altri suoi colleghi *nyūdō*, però, non sono certo da meno: *ganbari-nyūdō* spaventa le persone quando sono intente a svolgere i propri bisogni al gabinetto, mentre il macrocefalo *nurarihyon* irrompe nelle case loro facendosi offrire the verde e cibarie. L'ultimo di questo quartetto di religiosi vecchi e burloni, *wa-nyūdō*, una gigantesca testa di anziano incastonata in una ruota fiammeggiante, è forse il più discreto poiché – senza violarne le abitazioni – si limita a strappare via l'anima ai *chōnin* che incontra durante le sue ronde notturne.

³² In altri bestiari *mikoshi* è descritto come un bonzo di grandi dimensioni e privo di capelli: a seconda della superstizione locale, la sua altezza può variare dai due ai sei metri e brandisce un oggetto, di solito un'accetta (*nata* 鉞) o una lanterna (*chōchin* 提灯): inoltre, quando ha lo sguardo rivolto verso l'alto la sua stazza cresce, se invece lo abbassa si rimpicciolisce (cfr. Mizuki e Murakami 2005, la voce *mikoshi nyūdō*).

³³ “人生、勤にあり。つよむる時はからずといへり。
生て時に益なく、うかりうかりと間をぬすみて
一生をおくるものは、死しても霊ひまむし夜入道となりて、
燈の油をねぶり、人の夜作をさまたぐるとなん。
今訛りてハムシとよぶは、へとひと五音相通也”。

2.2 Contadini, viandanti e altri vecchi mostruosi

Oltre a quelli legati al buddhismo, nei due bestiari figurano alcuni anziani ricollegabili a un contesto agreste: si tratta di creature ispirate a figure quali allevatori di animali e contadini, tra cui il già citato *dorotabō*, lo spirito rancoroso di un coltivatore di riso. Questa grottesca creatura ha un solo occhio, la testa priva di capelli e una smorfia che trasmette angoscia al fruitore dell'opera. Avanza immersa fino al bacino nelle acque fangose della risaia con le braccia protese in avanti come nel tentativo di accalappiare qualcuno, forse la stessa progenie che ha rifiutato di proseguire il lavoro dei campi in cui il coltivatore da vivo aveva profuso tutto sé stesso.

Suo corrispettivo in *I cento racconti illustrati* sembrerebbe *azuki arai* 小豆洗い (lett. "lavatore di fagioli rossi"), rappresentato da Shunsen come un anziano accovacciato nell'atto di lavare dei fagioli rossi presso un corso d'acqua: i suoi lineamenti nel complesso ricordano quelli di *himamushi nyūdō*, ma mentre le mani di questi hanno tre dita quelle di *azuki arai* ne hanno solo due, e lo stesso vale per i piedi. Leggendo il testo di Tōkasanjin si apprende che la creatura corrisponde allo spirito di un giovane accolito di un tempio capace di calcolare con esattezza il numero di fagioli rossi (*azuki* 小豆) contenuti in un vaso. Tuttavia, le modalità di rappresentazione scelte da Shunsen, ovvero il corpo smunto e avvizzito, la pronunciata calvizie e i lineamenti del volto scavati, rendono *azuki arai* riconducibile all'immagine di un anziano piuttosto che a un fanciullo. L'aspetto rapportabile a un giovane appare invece la posizione in cui la creatura è ritratta, decisamente improbabile per un uomo di età tanto avanzata. Tuttavia, non è l'unico *yōkai* che Shunsen immagina in tale postura: anche *te arai oni* 手洗い鬼, il "demone che si lava le mani", con cui *azuki arai* del resto condivide l'idea di "lavare", è ritratto con una inclinazione innaturale del bacino. Questo colosso è rivolto a testa in giù ma i lineamenti del suo volto appaiono molto simili a quelli di *ōzatō* e, al pari di questi e dei *nyūdō*, ha il corpo interamente cosparso di peli.

Modalità rappresentative simili si rintracciano anche nell'illustrazione relativa a *rōjin no hi* 老人の火 (lett. "fuoco dell'anziano"), anche se in realtà in questo caso la creatura soprannaturale non è il soggetto con fattezze umane bensì le fiamme che gli divampano accanto. In termini tecnici, infatti, questo *yōkai* appartiene al gruppo dei *kaika* 怪火 (lett. "fiamme misteriose"): si tratta di un fuoco particolare che appare nelle sere di pioggia a quanti attraversano le montagne della provincia di Shinano, l'odierna prefettura di Niigata. L'anziano raffigurato è completamente nudo, ha solo tessuto avvolto intorno ai fianchi per coprire la zona dei genitali: a giudicare dalla posa delle gambe appare piuttosto elastico e dinoccolato. Con ogni probabilità, rappresenta un eremita in ritiro spirituale tra i monti e le numerose rughe che percorrono la sua pelle sono indice dell'età avanzata. Punto in comune tra lui, *azuki arai*, i *nyūdō* e gli *zatō* è l'evidente alopecia sulla sommità del capo, ben diversa dalla tonsura praticata dai monaci: i capelli che rimangono all'eremita di *rōjin no hi* sono lunghi e incolti, e lo stesso vale per la barba e i baffi che gli crescono copiosi intorno alla bocca. Un dettaglio sorprendente è però che, a dispetto dell'età dimostrata, sia i capelli sia gli altri peli del volto contrariamente a quanto ci si aspetterebbe non sono bianchi, bensì castani.

Caratteristiche simili, poi, si ripetono in due *yōkai* di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, ossia lo *tsukumogami* denominato *mino waraji* 蓑草鞋, un impermeabile di paglia e dei sandali che hanno assunto le fattezze di un anziano, e *momonjii* 百々爺, una sorta di inquietante eremita dei monti. Nel primo caso Sekien ritrae il soggetto come un vecchio con barba e baffi e dal corpo esile: *mino waraji* ha dei lacci da sandalo al posto di gambe e braccia e impugna una zappa (*kuwa* 鍬), lasciando così intendere che sia dedito al lavoro dei campi. Gli oggetti da cui deriva, del resto, sono entrambi ben famigliari ai contadini.

Per quanto riguarda *momonjii*, invece, la questione si presenta più articolata. In merito a questa creatura Sekien afferma:

Su *momonjii* non vi sono dati certi. Per quanto ne sappia, nel nord est della Cina vive una bestia mostruosa chiamata *momonga*. È conosciuta anche come *nobusuma*. Nella capitale, si tuona ai bambini *gagoji* per farli smettere di frignare. Si dice che *momonjii* sia una fusione di *momonga* e *gagoji*. Inoltre, a ore molto tarde quando non passa più nessuno, nelle notti in cui la nebbia è fitta e spira forte il vento, pare si aggiri per le pianure con le sembianze di un vecchio. I viandanti che lo incontrano finiscono per ammalarsi. (Toriyama Sekien 2010, 125)³⁴

Come rivela la didascalia, *momonjii* presenta connessioni con un altro *yōkai* dalle sembianze di un anziano, ovvero *gagoze* (o *gagoji*) 元興寺, che prende il nome da un tempio di Nara, il Gangōji 元興寺, e di cui si trovano tracce anche in *Nihon ryōiki* 日本靈異記 (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone, ca. 810-823).³⁵ Anticamente in alcune aree del Kantō, *momonga* corrispondeva a un lessico infantile con il senso di “mostro” o “demone”, mentre a Kyoto e Nara il termine equivalente era *gagoji*: secondo l’ipotesi formulata da alcuni studiosi, Sekien avrebbe fuso questi due termini nel nome dello *yōkai momonjii*, che così assurge a rappresentazione dell’idea stessa di “mostro”. Lavorando di fantasia, il pittore lo immagina come un anziano che vive allo stato brado e gli conferisce caratteristiche identiche a quelle di molti *nyūdō* e alcuni *zatō*, ossia l’irsutismo, l’alopecia, lo sguardo spiritato, l’abbigliamento logoro e il bastone lungo e sottile. Del resto anche la posa assunta dal suo corpo, con il busto leggermente proteso in avanti, ricorda in parte *ōzatō* e *hakuzōsu*. Ciò che contraddistingue *momonjii*, piuttosto, sono le profonde rughe sulla fronte, la mascella larga e i peli sparsi sul corpo che gli conferiscono un aspetto animalesco, elemento che lo rende in effetti accostabile a un altro *yōkai* di *Illustrazioni dell’orda di cento demoni in notturna*, *nobusuma* 野襖, una sorta di scoiattolo volante fuori dal comune dal quale si ipotizza possa derivare nome e iconografia.³⁶

3. Raffronto con rappresentazioni di donne anziane mostruose

In risposta all’aumento esponenziale di *yōkai* maschili, a partire dai disordini dell’era Ōnin 応仁の乱 (*Ōnin no ran*, 1467-77) si assiste a un altrettanto poderoso sviluppo di quelli femminili, tanto da raggiungere una cifra due volte e mezzo superiore dei loro colleghi. Tale fenomeno viene attribuito da Ema al fatto che la società del periodo Edo vede nella donna il massimo amplificatore di sentimenti atavici, quali amore e odio. Esistono ad esempio avvenenti fanciulle soprannaturali come *yukionna* 雪女 e *gorōgumo* 女郎蜘蛛, rispettivamente la donna delle nevi e la donna ragno, la già citata *rokurokubi* e *ubume* 産女, la cosiddetta “partoriente fantasma”: se nell’immaginario collettivo le prime due sono espressione di malia e pulsione amorosa e sessuale, la terza si ricollega alle idee di gravidanza e parto. Questi e altri *yōkai*, infatti, oltre a rappresen-

³⁴ “百々翁未詳。愚案するに、山東に模捫窠と称するもの、一名野襖ともいふとぞ。京師の小兒を怖しめて啼を止むるに元興寺といふ。もゝんぐはとがごしとふたつのものを合せて、もゝんぢいといふ。原野夜ふけてゆき、きりとお風すごきとき、老夫と化して出て遊ぶ。行旅の人これに遭へば、かならず病むといへり”。

³⁵ In particolare, si tratta della narrazione I.3 di *Nihon ryōiki*, di cui una traduzione in lingua italiana è reperibile in Migliore 2010, 44-47.

³⁶ Un altro termine usato per indicare *nobusuma* è infatti *momonga* 摸摸具和 (cfr. Tada e Kyōgoku 2009, 148-49 e Mizuki e Murakami 2005, la voce *momonjii*).

tare alcune trasformazioni cui è suscettibile il corpo femminile, al contempo indicano i pericoli connessi al contesto socioculturale, alla gerarchia sociale, al potere di generare la vita, così come alle impurità che lo *shintō* individua nel sangue mestruale (Ema 2004, 116).³⁷

Allo stesso modo, oltre a quelle giovani e avvenenti, esiste un nutrito novero di creature femminili che costituisce il gruppo delle *baba*, le vecchie. Se ne contano diverse, ma tra le più note troviamo *jakotsu baba* 蛇骨婆 (lett. “vecchia delle ossa di serpente”), *kaji ga baba* 鍛冶が嬬 (lett. “moglie del fabbro”), *osakabe* 長壁 (lett. “muro lungo”), *kurozuka* 黒塚 (lett. “tumulo nero”) e *kokuri baba* 古庫裏婆 (lett. “vecchia del ripostiglio”): di qui a seguire opereremo un raffronto tra alcune creature di loro e gli *yōkai* maschili finora analizzati.

All’interno delle *baba*, la più nota è probabilmente *yamauba* (o *yamanba*) 山姥, ossia la vecchia dei monti, assoluta protagonista delle fiabe, del teatro *nō* e di numerosi *kaidan*. Secondo Kawai Hayao 河合隼雄, psicologo e studioso di scuola junghiana, *yamauba* vanterebbe radici molto antiche connesse al culto della Grande Madre: “Kannon, che accetta ogni cosa, è la Grande Madre positiva mentre la *yamauba*, che nelle fiabe impersona una strega delle montagne che divora tutto, ne è invece l’immagine negativa” (2007, 28-29). In *yamauba* in realtà si individuano due facce, una positiva e l’altra negativa, e infatti a seconda dei casi viene rappresentata come una donna giovane o un’anziana: da un lato è una ragazza amorevole che si prende cura di Kintarō 金太郎,³⁸ il figlio che ha avuto con un drago, dall’altro è una vecchia strega antropofaga confinata sulle montagne dalla società umana e per questo espressione di idee quali vecchiaia, alienazione e rabbia. Talvolta immaginata come un mostro con una gamba sola o una vecchia ubriaccona, *yamauba* è al contempo protettrice dei campi e mostro famelico ma, come nella fiaba *La donna che non mangia*, le capita di soccombere per mano di colui che intende divorare.³⁹

Sekien rappresenta *yamauba* secondo modalità del tutto simili a quelle viste in *momonjii*, come avesse voluto realizzarne un corrispettivo femminile. I capelli lunghi e arruffati le scendono lungo la schiena, il corpo è smunto e le ossa del costato sono in bella vista: al pari di altre colleghe quali *jakotsu baba*, *kurozuka* e *kokuri baba*, inoltre, i seni sono cadenti e distanziati tra loro. Al contrario di queste ultime due, però, lo sguardo di *yamauba* appare vivo e presente, e trasmette la medesima fierezza espressa da *jakotsu baba*, una donna-serpente che probabilmente Sekien attinge da *Libro dei monti e dei mari*.

Uno degli evidenti punti in comune con *momonjii*, poi, è che entrambi sono immersi nel fogliame, lasciando pensare che lo usino per mimetizzarsi con la natura circostante e tendere agguati ai viandanti. Interessante discrepanza tra le due illustrazioni è data invece dalla luna, che nel caso di *yamauba* brilla nel cielo mentre in quella di *momonjii* è assente. Benché la luna la illumini, al pari di *mikoshi* anche *yamauba* la snobba, mentre invece continua a puntare diritto con i suoi occhi spiritati e famelici il fruitore del bestiario.

La caratteristica di possedere due diversi aspetti, uno giovane e uno da vecchia, non è prerogativa di *yamauba* bensì si riscontra anche in uno *yōkai* femminile inserito in *I cento racconti illustrati*, ossia *yanagibaba* 柳婆, la cosiddetta “vecchia del salice”. Così come il ciliegio (*sakura* 桜) ricopre un ruolo importante per i demoni, nel folklore giapponese il salice (*yanagi* 柳) è l’albero associato ai fantasmi: il senso di nostalgia e abbandono evocato dalle fronde cadenti

³⁷ Si vedano anche Kasulis 2004 e Tsuji 2006.

³⁸ Conosciuto anche come Sakata no Kintoki 坂田金時, è protagonista di numerose fiabe e leggende. L’iconografia a riguardo lo descrive come un ragazzo armato di un’ascia e con la pelle rossa, simbolo del suo legame di sangue con i draghi.

³⁹ Cfr. Tada e Kyōgoku 2009, 157 e Orsi 1998, 217-20.

della pianta, infatti, ben si sposa con l'immagine di uno spettro dalla lunga chioma sciolta che ricade a pioggia sul volto, le vesti bianche e le braccia piegate contro il petto in un gesto languido. Tale iconografia è legata al buddhismo continentale, ma dalla fine del periodo Kamakura si diffonde anche in Giappone e nel periodo Edo giunge a vette espressive particolarmente alte, come testimonia il celebre dipinto *Ryūka yūreizu* 柳下幽霊図 (Ritratto di fantasma sotto un salice, fine XVIII sec.) del pittore Goshun 呉春 (pseudonimo di Matsumura Toyomasa 松村豊昌, 1752-1811). Nel ritrarre *yanagibaba*, lo spirito di un vecchio salice, in qualche modo Shunsen declina questa impostazione secondo il proprio gusto personale: i capelli dello spettro seguono le sinuose linee delle fronde dell'albero, mentre i solchi e le venature della corteccia vanno a comporre le rughe del volto della vecchia.

Se da un lato della medaglia abbiamo *yanagibaba*, sull'altro troviamo invece *yanagi onna* 柳女 (lett. "donna-salice"), lo spettro di una fanciulla trafitta alla gola dal ramo di un salice mentre stringeva tra le braccia il proprio neonato. Il risentimento della defunta è tale che il suo spirito non riesce a raggiungere l'aldilà e, indissolubilmente legato al salice, si manifesta ai passanti gridando *urameshiya* うらめしや, il tipico verso dei fantasmi giapponesi. Sia che appaia sotto le spoglie di una anziana o di una giovane, Tōkasanjin informa il lettore che in ogni caso l'unico modo per debellare questo spirito femminile è tagliare di netto il tronco del salice.

Sempre in merito a *yōkai* che possiedono una doppia faccia, è singolare il caso di *uba ga bi* 姥が火 (lett. "vecchia di fuoco") e del suo compagno *tsurubebi* 釣瓶火 (lett. "secchio di fuoco"), due creature associate all'elemento del fuoco. La prima è una testa di vecchia fiammeggiante che, come informa *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, di notte appare nei cieli della provincia di Kawachi (attuale Osaka): secondo la leggenda, nella zona viveva un'anziana che ogni notte trafugava l'olio per le lanterne da un santuario. Una volta defunta, il suo spirito è divenuto un globo di fuoco che si manifesta di notte. La sua chioma di capelli finisce col confondersi con le fiamme e delle profonde rughe dalle medesime linee ondulate le solcano il volto: Sekien la ritrae però con un'espressione apparentemente felice, anche se lo sguardo potrebbe fare pensare che sia in realtà preda di un delirio di follia.

Medesime affermazioni non sono invece possibili in merito al suo alter ego maschile, *tsurubebi*, un *kaika* al pari di *rōjin no hi* costretto a rimanere appeso a un ramo. A differenza del suo simile, però, tra le fiamme di *tsurubebi* è possibile scorgere tratti antropomorfi riconducibili all'immagine di un anziano. Come nel caso di *uba ga bi*, anche qui le rughe del volto si confondono con le fiamme e l'effetto generale è quello di un viso cadente dalla pelle flaccida e rilassata, in qualche modo accostabile a *nupperabō*. Eppure, l'espressione di *tsurubebi* trasmette al fruitore un senso di serenità e rassegnazione, come se stare appeso lì per lunghi secoli lo abbia portato ad accettare la propria prigionia mentre osserva *uba ga bi* volare libera nel cielo.

L'ultima *baba* dei bestiarî che intendiamo approfondire è *oshiroi baba* 白粉婆 (lett. "vecchia della polvere bianca") e, da molti punti di vista, è forse quella che possiede i tratti più realistici: a dispetto di come Sekien la propone, ossia con un abbigliamento sciatto e trasandato, lei è la servitrice del *kami* del *benioshiroi* 紅白粉, la cipria e i belletti usati nel periodo Edo da attori *kabuki* e *geisha* per truccarsi. La parola *oshiroi* che compare nel nome dello *yōkai* indica appunto questa polvere bianca ma, al contempo, il bianco è il colore della neve in mezzo alla quale la vecchia muove i propri passi, così come quello della purezza e della senilità. L'anziana ha il bacino piegato in avanti in modo innaturale, tanto da rievocare *hakuzōsu*, e sembra incedere a fatica: eppure l'espressione dipinta sul suo volto non appare provata, forse merito del *sake* contenuto nella fiasca (*tokkuri* 徳利) che stringe nella mano sinistra.

4. Considerazioni conclusive

I lavori di Sekien e Shunsen mostrano come le creature grottesche dello *yōkai-ga* del periodo Muromachi vengano sostituite da una nuova tipologia caratterizzata da profonda poetività, un'atmosfera romantica e sensuale e una maggiore attenzione ai dettagli contenutistici e formali. Se opere quali *Rotoli dipinti della parata di cento demoni in notturna* descrivono lo *hyakki yagyō* come un'orda demoniaca proveniente da un altro mondo, con *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* e *I cento racconti illustrati* questa si interiorizza divenendo proiezione della dimensione emotiva di artista e fruitore, il cui mondo di appartenenza comune è quello dei *chōnin*. Rispetto alla massa multiforme e indefinita proposta dai rotoli di Tosa Mitsunobu, Sekien spezza gli anelli della catena dell'orda demoniaca collocando ogni soggetto all'interno di una cornice: attraverso statiche inquadrature, il suo bestiario permette quindi per la prima volta una minuziosa osservazione dei singoli *yōkai*, ora non più nugolo indefinito bensì creature indipendenti le une dalle altre. A ciò l'opera di Shunsen aggiunge il colore, elemento fondamentale che consente una più completa inquadratura delle creature e dona loro una veste realistica.⁴⁰

Al contempo, però, i due bestiari conservano l'ironia di fondo del predecessore, aprendo così le porte a un processo di esorcizzazione della paura nei confronti del soprannaturale attraverso il filtro dell'umorismo. Sekien e Shunsen sviluppano un tipo di rappresentazione artistica attraverso la quale la mente prende gradualmente confidenza col soprannaturale agevolata dalla veste umoristica dei soggetti ritratti. A tale proposito, i due bestiari sembrano anticipare alcune delle teorie esposte molti decenni dopo in Francia da Henri Bergson in *Il riso. Saggio sul significato del comico*: da un lato il principio secondo il quale l'ironia rappresenta per le persone una sorta di intervento terapeutico nel confronto con le proprie paure, e dall'altro che "il comico non esiste al di fuori di ciò che è propriamente umano" (2017, 4), ossia che anche quando l'oggetto del comico non è una persona, tuttavia ciò che suscita il riso è un aspetto di quell'oggetto o animale che richiama alla mente atteggiamenti e situazioni umane. La grande dinamicità, la carica espressiva dei volti e gli atteggiamenti marcatamente antropizzati di queste figure grottesche, infatti, ne fanno specchio e parodia del mondo umano, in una dimensione in cui la naturale maschera costituita dal corpo scompare e rimane l'essenza descritta negli aspetti più comici, brutali, fragili e paradossalmente reali.

In quanto versione pittorica dell'idea di *hyakki yagyō* che si rintraccia in opere quali *Raccolta di storie di un tempo che fu* oppure *Ōkagami* 大鏡 (Il grande specchio, prima metà XII sec.),⁴¹ *Rotoli dipinti della parata di cento demoni in notturna* è da considerarsi espressione delle ansie dell'aristocrazia del periodo Heian in fase di sfaldamento. Rispetto a ciò, i bestiari di Sekien e Shunsen operano un taglio con le impostazioni passate assurgendo a spaccato di un popolo che condivide paure e si lascia affascinare dalle ombre dell'ignoto.

Allo stesso modo, i bestiari forniscono indizi su come i *chōnin* si rapportino col proprio corpo e, nello specifico del nostro caso, con il suo mutare in risposta all'età. La paura circa il declino fisico e mentale portato dall'invecchiamento appare ben rappresentata nei lavori di Sekien e Shunsen attraverso un'abbondanza di declinazioni. Dallo studio che abbiamo effettuato, poi, si delineano alcune modalità di rappresentazione che si ripetono in entrambi i lavori, come a

⁴⁰ A questo proposito si veda anche Papp 2010.

⁴¹ Si tratta di una lunga narrazione che mischia elementi di invenzione a fatti storici: nel terzo capitolo si narra dell'incontro tra il nobile di corte Fujiwara no Morosuke 藤原師輔 (909-60) e lo *hyakki yagyō*. Una traduzione in lingua italiana di questo brano è disponibile in Cucinelli 2021, 42-43.

esempio le braccia protese in avanti, la posa innaturale assunta dal bacino, la presenza di un bastone usato dal soggetto per reggersi, e ancora irsutismo, barbe incolte e alopecie. Sovente lo *okina* dei bestiari presenta una o più di tali caratteristiche o, in alcuni casi, addirittura tutte: certo, figurano tra loro alcuni anziani che appaiono passarsela relativamente bene, come a esempio *umizatō*, ma in ogni caso anche quelli dall'aspetto più malconcio o trasandato quali *ōzatō* e *momonjii* non danno l'idea di essere scontenti delle proprie condizioni. Rispetto ai volti sofferenti dei soggetti raffigurati in *Yamai no sōshi* 病草子 (Album con illustrazioni di malattie, XII sec.), quattro dipinti raffiguranti disturbi quali piorrea, intossicazione alimentare, piattole e alitosi, e accompagnati da didascalie sulle sofferenze comportate,⁴² gli *okina* dei bestiari risultano per lo più sereni e a proprio agio nella condizione in cui si trovano. Nessuna smorfia di dolore traspare dal volto di *azuki arai* mentre curvo all'inverosimile sciacqua i fagioli sulla riva del fiume e neppure *momonjii* e *yamauba* appaiono in difficoltà nell'affondare il corpo provato e seminudo in un cumulo di foglie secche, bensì vivono assecondando la propria natura.

Molti di questi *yōkai* mostrano in sostanza come, anche raggiunta una veneranda età, certi istinti legati nella natura di una persona non si cancellino: *mikoshi* è sempre vigile e in cerca di prede, *baba ga bi* si muove felice nell'aria godendosi la propria libertà, *yamauba* e *jakotsu baba* – benché ormai i loro corpi non possano più dirsi avvenenti – mostrano ancora con fierezza le proprie forme modellate dal tempo.

L'unico dubbio che rimane consiste nel fatto che, nonostante esistano numerose coppie di *yōkai* maschio/femmina, come *mikoshi* e *rokurokubi*, *uba ga bi* e *tsurubebi* o ancora *yamauba* e *momonjii*, non sia altrettanto facile rintracciare situazioni in cui i due anziani vengano ritratti assieme. A tal proposito, Sekien sembra avere provveduto in qualche modo a colmare tale vuoto attraverso l'illustrazione dedicata allo *yōkai kodama* 木霊, ossia lo spirito degli alberi, una delle poche che occupano due pagine. *Kodama* è uno spirito della natura che può assumere varie forme, da globo di luce a palla di fuoco e molte altre ancora. Tuttavia, la rappresentazione di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* differisce da tutte quante, poiché lo interpreta come una coppia di anziani. E probabilmente, solo in un albero ultracentenario come quello tratteggiato da Sekien possono risiedere due divinità che, a differenza di *yanagi baba* e *yanagi onna*, costrette ad alternarsi nel salice, condividono con serenità lo spazio a loro disposizione.

Riferimenti bibliografici

- Bergson, Henri. 2017. *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Milano: Feltrinelli.
- Cucinelli, Diego. 2014. "I giganti del Giappone tra folklore, letteratura e web blog". In *I misteriosi fuochi di Kumamoto*, a cura di Takashi Yoichi, 9-37. Padova: Casadeilibri.
- . 2015. "Windows onto the Supernatural in the Second Half of the Edo Period: from the *Gazu Hyakki Yagyō* (1776) by Toriyama Sekien to the *E-Hon Hyaku Monogatari* (1841) by Takehara Shunsen". In *Ming Qing Studies 2015*, a cura di Paolo Santangelo, 87-110. Roma: Aracne.
- . 2019. *Percorsi nella letteratura fantastica giapponese. Demoni e animali fantastici*. Roma: Gangemi.
- (a cura di). 2021. *Storie fantastiche del Giappone antico e medievale*. Roma: Atmosphere.
- Ema, Tsutomu 江馬務. 2004. *Nihon no yōkai hengeshi* 日本の妖怪変化史 (Storia delle creature soprannaturali del Giappone). Tokyo: Chūkō Bunko.
- Foster, Michael D. 2008. *Pandemonium and parade: Japanese monsters and the culture of Yōkai*. Berkeley: University of California Press.
- Fraccaro, Francesca. 1995. "La diffusione dei rotoli illustrati". In *Il Giappone prima dell'Occidente*, a cura di Paolo Calveti, Lucia Caterina, Adolfo Tamburello, 233-48. Roma: Edizioni De Luca.

⁴² In merito ad *Album con illustrazioni di malattie* si rimanda a Fraccaro 1995, 237.

- Fujitake, Shizuya 藤竹静也. 1946. *Zōtei ukiyo-e* 増訂浮世絵 (Ukiyo-e (addendum)). Tokyo: Yūzankaku.
- Iwasaki, Hitoshi 岩崎均史 e Shimizu Mazumi 清水真澄. 2013. *Sakuhin kaisetsu* 作品解説 (Commento). In *Daiyōkaiten. Oni to yōkai soshite gegege* 大妖怪展-鬼と妖怪そしてゲゲゲ, a cura di Mitsui Kinen Bijutsukan, 118-153. Tokyo: Benridō.
- Kabat, Adam アダム・カバット. 1999. *Edo bakemono zōshi* 江戸化物草子 (Album delle creature soprannaturali di Edo). Tokyo: Kadokawa Sofia Bunko.
- Kasulis, Thomas P. 2004. *Shinto: The Way Home*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kawai, Hayao 河合隼雄. 2007. *La casa dell'usignolo*. Bergamo: Moretti&Vitali.
- Minemura, Fumito 峰村文人 (a cura di). 1995. *Shin Kokin wakashū. Shihei Nihon kotenbungaku 43* 新古今和歌集. 詩篇日本古典文学全集 43 (Nuova Raccolta di poesie antiche e moderne. Collezione completa di classici giapponesi; poesia; 43). Tokyo: Shōgakukan.
- Mizuki, Shigeru 水木しげる, e Murakami Kenji 村上健司. 2004. *Nihon yōkai daijiten* 日本妖怪大辞典 (Grande dizionario di yōkai). Tokyo: Kadokawa Shoten.
- Murasaki, Shikibu 紫式部. 2012. *La storia di Genji*, a cura di Maria Teresa Orsi. Torino: Einaudi.
- Orsi, Maria Teresa. 1998. *Fiabe Giapponesi*, Torino: Einaudi.
- Papp, Zilia. 2010. *Anime and its Roots in Early Japanese Monster Art*. Folkestone: Global Oriental LTD.
- Reider, Noriko T. 2009. "Animating Objects. *Tsukumogami ki* and the Medieval Illustrations of the Shingon Truth". *Japanese Journal of Religious Studies* vol. 36, no. 2: 231-57.
- Ruperti, Bonaventura. 2015. *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*. Venezia: Marsilio.
- Sagiyama, Ikuko (a cura di). 2000. *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie antiche e moderne*. Milano: Ariele.
- Tada, Kazumi 多田和巳, e Kyōgoku Natsuhiko 京極夏彦 (a cura di). 2009. *Yōkai zukan* 妖怪図鑑 (I bestiari). Tokyo: Kokusho Kankōkai.
- Takada, Mamoru 高田衛, Hara, Michio 原道生, e Tachikawa, Kiyoshi 太刀川清, et al.. 1987. *Hyaku monogatari kaidan shūsei* 百物語怪談集成 (Raccolta di hyaku monogatari). Tokyo: Kokusho kankōkai.
- Takehara, Shunsen 竹原春泉. 2006. *Ehon hyaku monogatari. Tōsanjin yawa* 絵本百物語・桃山人夜話 (Storie in notturna di Tōsanjin. I cento racconti illustrati), a cura di Tada Kazumi. Tokyo: Kokusho Kankōkai.
- Terajima Ryōan 寺島良安. 1985. *Wakan sansai zue* 和漢三才図絵 (Enciclopedia illustrata sino-giapponese?), a cura di Yokoyama Kazutoyo. Tokyo: Heibonsha.
- Toriyama Sekien 鳥山石燕. 2010. *Gazu hyakki yagyō zengashū* 画図百鬼夜行全画集 (Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna – edizione completa), a cura di Tada Kazumi. Tokyo: Kadokawa Sofia Bunko.
- Tsuji, Yohko. 2006. "Mortuary Rituals in Japan: The Hegemony of Tradition and the Motivations of Individuals". *Ethos* vol. 34, no. 3: 391-431.
- Watson, William. 1981. *The Great Japan Exhibition: Art of the Edo period 1600-1868*. Londra: Royal Academy of Arts.

I bestiari citati nel presente articolo sono disponibili in forma digitale ai seguenti indirizzi web:

<<https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/100226243/viewer/12>> (10/2022).

<https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/i04/i04_03157_0041/index.html> (10/2022).



Citation: C. Pallone (2022) L'amore nell'età odiosa Senilità e sensualità nel Giappone del Settecento. *Lea* 11: pp. 433-446. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13687>.

Copyright: © 2022 C. Pallone. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

L'amore nell'età odiosa Senilità e sensualità nel Giappone del Settecento

Cristian Pallone

Università degli Studi di Bergamo (<cristian.pallone@unibg.it>)

Abstract

Edo *sharebon* (witty books) is a famous publishing genre in Japanese early modern literature and it is known for its mordant descriptions of love affairs among courtesans and customers of the pleasure quarters. This paper aims at analysing the characterisation of old men and women in Edo *sharebon* and other licentious fiction, by taking into account several representations of senility within the milieu of pleasure quarters. The presence of different characterisation patterns will be highlighted: a number of these are inherited by Japanese classical tradition and Kamigata prose, and others will be assessed as peculiar to Edo literary production.

Keywords: Edo period, Ihara Saikaku, Japanese licentious fiction, Senility and literature, *Sharebon*

Premessa

Delle molte raffigurazioni della senilità, di cui la letteratura giapponese sino all'era Meiji (1867-1912) è ricca,¹ la narrativa

¹ Certamente è il teatro *nō* 能 a dare centralità alla figura dell'anziano, *okina* 翁, tant'è vero che Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363-1443) scrive esplicitamente che “la rappresentazione del vecchio è il cuore del *nō*” 老人の物まね此道の奥義なり (citato in Drott 2016, ix; si consulti in generale questo studio in merito alla raffigurazione della senilità nella scrittura buddhista del medioevo giapponese). L'anziano, come ipostasi di infinita conoscenza del passato, compare anche nella letteratura storiografica della tarda classicità, ad esempio nell'*Okagami* 大鏡 (Il grande specchio, XII secolo), la cui cornice narrativa ospita alcune figure di uomini e donne bicentenari che confrontano i propri ricordi in merito alle vicende storiche degli ultimi secoli. Non mancano le figure di anziani nelle narrative mitiche e leggendarie del Giappone antico, basti pensare al vecchio “uomo qualunque” per antonomasia, il tagliabambù che compare nel *maki* XVI del *Man'yōshū* 万葉集 (Raccolta delle diecimila foglie, VIII secolo) e più estensivamente nel *Taketori monogatari* 竹取物語

popolare di periodo Edo (1600-1867) ne restituisce molte, riproponendo elementi della tradizione, e ne consacra di nuove. Si illustreranno alcune immagini di senilità tratte dalla letteratura urbana del Settecento, con particolare riferimento a figure di anziani, donne e uomini, impegnati nella raffinata arte del divertimento amoroso. Sono presentate le peculiari sfaccettature che l'età avanzata acquisisce all'interno della letteratura licenziosa, marcata positivamente ovvero negativamente, e si confermerà così la visione dolceamara che la senilità ha conservato nel corso dei secoli, stretta nell'insanabile conflitto tra il paradigma del grottesco – del brutto, del *démodé* – da un lato e, dall'altro, quello dello ieratico – del saggio, del riflessivo. Come ben sintetizzano gli spettacoli che vanno sotto il nome di danze *Okina*, performance che solitamente inaugurano una giornata di rappresentazioni di drammi *nō* in periodo Edo e che portano in scena anziani protagonisti alternativamente ieratici e grotteschi, anche nelle pagine della letteratura popolare si alternano diverse e contrastanti figure di vecchi. Alcuni incarnano gli stereotipici pregi dell'anzianità, come la lunga esperienza e la placida saggezza, che squarcia il velo della superficie per intessere un dialogo più profondo con i sentimenti e con l'ideale. Altre figure invece suscitano l'ilarità, poiché brutte, goffe o impegnate in attività che, sempre sul piano del comune sentire, non si confanno esteticamente a chi ha superato l'età della giovinezza. E seppure incontreremo molti anziani che recano preoccupazione ai propri figli con il loro comportamento deviante o illogico, difficilmente la senilità di queste figure potrà definirsi età odiosa (*iyagarase no nenrei* 厭がらせの年齢), prendendo a prestito l'espressione con cui Niwa Fumio 丹羽文雄 (1904-2005) descrive le condizioni di una anziana donna il cui solo esistere è di peso per chi gli sta intorno. Gli eccessi o le mancanze dei vecchi della letteratura licenziosa di periodo Edo più semplicemente invitano, in certi casi, a ridere per l'ignoranza del mondo dei piaceri e, in altri, a riflettere sui loro insegnamenti. In essi si può ravvisare l'esperienza sedimentata negli anni e la profonda e lungamente allenata sensibilità verso i sentimenti umani.

1. Senilità e sensualità nella letteratura urbana del Kamigata

Se si pensa alle raffigurazioni del divertimento amoroso di Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-93), uno tra i più noti prosatori del periodo, nella vita di Yonosuke – libertino *par excellence* e protagonista di *Kōshoku ichidai otoko* 好色一代男 (Vita di un libertino, 1682) – e dell'arcinota donna licenziosa – protagonista di *Kōshoku ichidai onna* 好色一代女 (Vita di una donna licenziosa, 1686) – la dimensione della senilità e quella della sensualità sembrano non intersecarsi mai. A Yonosuke è negata la vecchiaia terrena nel momento in cui, assieme ai suoi commilitoni e con a bordo un carico di *sex toys* e sostanze afrodisiache, salpa alla volta dell'isola delle donne (*nyogo no shima* 女護島). Qualunque lettura se ne faccia, sia prendendo con ottimismo questo finale, quasi fosse un viaggio estatico verso il paradiso del piacere, sia interpretandolo come un abbandono definitivo del piacere attraverso l'autoannientamento e la morte (Nakajima 2011, 130), si evince che la senilità guarda solo da lontano alla possibilità dell'appagamento dei sensi.

(Storia di un tagliabambù, X secolo). Non sono rare neppure le figure di vecchi che incarnano l'ideale negativo di partner amoroso: nelle diverse storie di matrigne e figliastre, in particolare nell'edizione più diffusa del *Sumiyoshi monogatari* 住吉物語 (La principessa di Sumiyoshi, X-XII secolo), è citato sovente un vecchio e ripugnante funzionario di basso rango, cui le protagoniste sarebbero destinate ad andare in sposa se la misericordiosa Kannon o gli sforzi profusi da personaggi positivamente caratterizzati non intervenissero in loro soccorso. Si ricordino inoltre le misteriose figure di anziani ispirate alla cultura cinese – come le diverse rappresentazioni del vecchio *par excellence*, Laozi – e in particolare alla cultura taoista dell'aspirazione alla lunga vita, come gli immortali (*semin* 仙人). Non si dimentichino infine le vecchie monache, vecchie pazze e anziane nutrici che popolano la letteratura curtense e l'aneddotica medievale.

Un discorso analogo può farsi per le confessioni della donna licenziosa, il cui declino fisico accentuato dal passare degli anni procede di pari passo con un digradare verso ranghi sempre più bassi della piramide sociale sino all'allontanamento dal mondo fluttuante.

In realtà, nella produzione di Saikaku non mancano aneddoti che hanno per protagonisti vecchi o vecchie che si lasciano andare alla passione amorosa e ai vizi del lusso e del bere, in raccolte di racconti brevi, soprattutto tra quelle scritte dall'autore poco prima della morte e pubblicate postume, come *Saikaku zoku tsurezure* 西鶴俗つれづれ (Ulteriori scritti oziosi di Saikaku, 1695). Molte di queste trame sono poi confluite in *Ukiyo oyaji katagi* 浮世親仁形気 (Caratteri di vecchi di questo mondo, 1720) di Ejima Kiseki 江島其磧 (1666-1735).² Il testo può facilmente definirsi un compendio della vecchiaia maschile nella mentalità dei *chōnin* 町人 (abitante dei borghi cittadini) del Kamigata, l'area geografica che include Kyōto e Ōsaka. Pur facendo ampio uso di esagerazioni e iperboli (*kochō* 誇張) nella costruzione delle singole trame, come la critica ha spesso sottolineato (Sasahara 1983, 44), l'opera è considerata comunque innovativa rispetto alla precedente produzione di *katagimono* 気質物 (opere dedicate alla descrizione di singole tipologie di persone) di Kiseki, nella misura in cui le sue storie sono costruite con un maggiore grado di realismo e uno sviluppo consequenziale non completamente illogico (Saeki 1996). Gli autori³ in prefazione sembrano voler negare l'esistenza oggettiva di uno *status* di senilità, classificata invece come una condizione squisitamente mentale:

Annata dopo annata non cambia il colore dei fiori, ma anno dopo anno sempre diverso è l'aspetto di un uomo. Chi ieri era ritenuto un baldo giovine dalla folta chioma raccolta in un codino, oggi è chiamato vecchio, senza un capello in testa: i ragazzi ne hanno paura, le fanciulle in fiore provano disgusto per lui che, non avendo niente di meglio da fare che sentire le prediche davanti ai templi, trascorre tutti i suoi giorni nella noia. Questo accade perché il suo modo di usare il cervello è stupido. Anche quando l'aspetto fisico è cambiato, nessuno scanserebbe come si scaccia un bruco, chiamandolo vecchio, chi riesca a non far invecchiare la mente! (Hasegawa 2000, 495)⁴

Sfogliando la raccolta di racconti, però, appare chiaro innanzitutto che la vecchiaia è uno stato piuttosto debilitante per l'uomo, sia psicologicamente che per le sue condizioni fisiche, e inoltre che a essa non si confanno alcune passioni, tanto che gli anziani che provano a soddisfarle finiscono per rovinare la vita di chi sta intorno a loro o, nella migliore delle ipotesi, coprirsi di ridicolo. Come ben sintetizza Hasegawa (1991, 476-77, e con lui Fox 1988, 72) i protagonisti dei quindici racconti o sono anziani che coltivano una passione ma in maniera eccessiva (esagerato orgoglio per la propria figlia, adesione fin troppo rigida alla fede buddhista, etc.) o sono uomini maturi che coltivano passioni che non si addicono alla vecchiaia (amore per

² La tendenza al riutilizzo di trame e intere porzioni di testi già pubblicati (soprattutto materiale di Saikaku) da parte di Kiseki è cosa nota: in merito ai prestiti di *Ukiyo oyaji katagi* si vedano in particolare le tabelle incluse in Sasahara (1983, in particolare 52-54) e Saeki (1996, 43-48).

³ I testi editi dalla casa Hachimonjiya erano spesso attribuiti al proprietario della casa libraria, Hachimonjiya Jishō (m. 1745?), oltre che all'autore effettivo.

⁴ “年々花は替らず、歳々(せいせい)人同じ姿にあらず。きのふは厚鬢(あつびん)の躰(むすこ)といはれ、けふは天窓(あたま)に毛のない親父(おやぢ)とよばれて、壮年(わかき)人におそろしがられ、色ある身に憎まれて、せう事なきの談義まゐりに、をかしからぬ日をわたるは、年寄の心のとりおき、鈍なるゆゑ也(なり)。形は変るとも、心さへ古めかしく持たずば、誰(たれ)かおやぢとて蝸虫(けむし)のやうに、はらひのける人はあらじ”。 Salvo diversamente specificato, tutte le traduzioni dal giapponese sono a cura di chi scrive. Le citazioni in lingua giapponese sono state trascritte seguendo le moderne regole di punteggiatura e di ortografi a dei caratteri e modificate rispetto alla fonte originale per favorire la lettura in orizzontale (semplificazione dei diacritici).

le prostitute, per i giovinetti, ecc.). I due vecchi che scelgono di dedicare le proprie attenzioni alle cortigiane, alla fine della storia, saranno stralciati dallo stato di famiglia dai figli, subendo dunque il trattamento che solitamente è riservato ai giovani libertini dai propri genitori.

I racconti di Kiseki ci propongono modelli aberranti o eccessivi di “fuga” dalla senilità, avallati nella prefazione ma poi castigati nelle trame. Il *Sollen* della vecchiaia, comunque, è descritto dai suggerimenti o ramanzine (*iken* 意見) dei figli e dei comitati di quartiere, spesso chiamati in causa per risolvere le situazioni paradossali scaturite dalle smodate passioni dei vecchi: per l’anziano la scelta più dignitosa è quasi sempre la “morigerata reclusione”. L’eremita (*inja* 隠者), anche se solo nominalmente, è la forma più nobile di vecchio. Non è un caso che, tra i testi della letteratura urbana del Kamigata, *Kindai yasainja* 近代艶隠者 (Moderni reclusi adorabili, 1686) includa lusinghieri ritratti di senilità, ispirata agli ideali del romitaggio di tradizione medievale.⁵

2. Gli anziani esiliati dal mondo dei piaceri nella letteratura licenziosa di Edo

L’immagine della donna di passioni che invecchia e si allontana, suo malgrado, dal mondo dei sensi è ben delineata dalla parabola digradante della protagonista delle confessioni di *Kōshoku ichidai onna* di Ihara Saikaku. Il *topos* è, come spesso si ricorda, una replicazione parodica della leggenda nata attorno alla figura della poetessa di periodo Heian (794-1185) Ono no Komachi (IX sec.), la quale sarebbe invecchiata in miseria dopo una giovinezza caratterizzata da beltà senza eguali. La suggestione deriva certamente dalla celebre poesia n. 113 del *Kokin waka shū* 古今和歌集 (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905), in cui Komachi si ritrae affranta dallo scorrere del tempo e dai colori della sua giovinezza che impallidiscono⁶ e Saikaku abilmente imbastisce su questo paradigma del femminile la sua *promenade* attraverso le diverse manifestazioni dell’amore mercenario femminile, dalle forme più rispettate a quelle più degradanti (Teruoka 1996, 582-83).⁷

All’interno della letteratura urbana di Edo, con particolare riferimento alla produzione licenziosa (*sharebon* 洒落本), diversamente dalla produzione del Kamigata, le tipologie di personaggi che entrano in scena nell’ambito dei quartieri del piacere e dei divertimenti sono più limitate e per certi versi prevedibili, pur riconoscendo una grande varietà nelle descrizioni dei tipi umani, maschili e femminili. Ciò che effettivamente restringe più di tutto i suoi confini è il modello positivo di riferimento: la maggior parte dei personaggi è descritta come controesempio dell’ideale libertino dedito al mondo della passione e le sue caratteristiche divengono sempre più rigide e difficili da soddisfare. Il cliente ideale deve conoscere l’animo femminile, esperto del mondo dei quartieri ma senza darlo a vedere e senza approfittare della sua presenza abituale, dev’essere possibilmente un giovane *edokko* 江戸っ子 facoltoso, deve sapersi vestire ed essere spontaneo, etc. Non a caso è il ragazzo (*musuko* むすこ) il personaggio che più di ogni altro ottiene un riconoscimento positivo nei racconti della letteratura licenziosa (soprattutto nella

⁵ Il testo è spesso attribuito allo stesso Ihara Saikaku, anche se per alcuni critici il celebre scrittore fu solo prefatore, copiatore della minuta e illustratore. In merito si veda Noma (1981, 363 *passim*). Girard (2017, Introduzione), insieme ad altri, lo attribuisce a Sairo (date sconosciute), amico e discepolo di Saikaku.

⁶ “I colori dei fiori / sono, ahimé, sbiaditi, / mentre io, invano / assorta nei pensieri, vedo passare / i giorni di pioggia ostinata” (“花の色は移りにけりないたづらにわが身世にふるながめせしまに”, Sagiyama 2000, 122).

⁷ Gundry (2017, 135-45) evidenzia che una ricostruzione parodica della parabola leggendaria di Ono no Komachi è in atto anche nella caratterizzazione di Osan, personaggio di *Kōshoku gonin onna* 好色五人女 (Cinque donne amoroze, 1686).

prima fase di diffusione di questo genere editoriale, gli anni Settanta del XVIII secolo): si tratta di un giovane di buona famiglia, esperto libertino che a primo acchito sembra un novellino, rispettoso delle cortigiane e sempre pronto a imparare. La controparte femminile è egualmente suscettibile di una rigida tipizzazione, pur nella già menzionata varietà di esempi e casistiche. I ritratti di cortigiane che emergono dallo *sharebon* confermano la lunga tradizione di descrizioni del carattere delle prostitute, che affonda le sue radici nella produzione di recensioni dei quartieri (*yūjo hyōbanki* 遊女評判記) del XVII secolo.

Per le sue caratteristiche proprie, il racconto licenzioso, che di solito si esaurisce nel tempo narrativo di una o al massimo un paio di serate, difficilmente arriva a raccontare la vecchiaia di una prostituta, come invece fa Saikaku in *Kōshoku ichidai onna*, ma esistono alcune, poche, eccezioni. La più celebre si trova in *Kokei no sanshō* 古契三娼 (Tre prostitute un tempo a contratto, 1787) dello scrittore Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816). Il racconto si interessa proprio di tre donne, un tempo impiegate in altrettanti quartieri del piacere di Edo – Shinagawa, Fukagawa e il quartiere autorizzato di Yoshiwara – e mette in scena la loro conversazione sui vecchi tempi in cui ancora esercitavano la professione. Il contenuto informativo dell'opera sottostà a una precisa tipologia di testo, ovvero il dialogo retorico che mette a confronto forme diverse di amore mercenario (di nota tradizione è il “conflitto dialettico” tra amore per le prostitute, *nyōshoku* 女色, e amore per i giovinetti, *nanshoku* 男色): in questo caso, è messo in scena un raffronto tra le usanze, i costi e lo spirito delle serate nei tre più importanti quartieri della vita notturna di Edo.⁸ A mo' di premessa, Kyōden racconta ai suoi lettori le storie delle tre donne, tutte piuttosto drammatiche, sottolineando da un lato come ciascuna abbia dovuto reinventare per sé un'esistenza come *chōnin* una volta uscita dal quartiere, dall'altro come, in fondo, dal punto di vista economico, lasciare il quartiere abbia costituito un abbassamento del proprio tenore di vita. Ne è un esempio la storia di Onaka, che un tempo lavorava a Fukagawa:

Di fronte [...] troviamo degli *shōji* con una scritta antichizzata blu, di fianco a delle tavolette votive dal monte Ōyama e ancora a fianco è appesa un'insegna con su scritto “Naka: Parrucchiera per signore” in tratti grossi di pennello, a segnalare l'attività gestita dalla figlia di un addetto al trasporto di materiale di costruzione situata nell'area della lavorazione del legno a Fukagawa. Da bambina si divertiva a fischiare attraverso le foglie di *masaki* o creare acconciature da donna con mazzetti di *hinasō*, e andava in giro su zoccolotti troppo stretti per lei a raccattare salsa di soia con la bacinella di una spaghetteria frequentata da ligie di mare finché, “per il bene dei genitori e dei fratelli”, non fu venduta a un bordello di Dobashi come apprendista. Da quel momento i fermagli sul suo capo non fecero che aumentare e la seta dell'abito blu in cui si avvolgeva divenne ogni giorno più splendente. Una carriera tanto florida da far rispedire a Ōsaka i sarti che incappavano nel suo fascino e mettere sotto custodia i commessi venditori di saké di Arakawa. In seguito, si mise in proprio stabilendosi a Nakachō, dove fu chiamata *geisha*, come lì si suole

⁸ All'interno della produzione di *sharebon*, molti sono i testi che si interessano di disporre in una classifica i quartieri dei piaceri di Edo, come per esempio *Yūri no hana* 遊里花 (I fiori dei quartieri, 1771), una sorta di *hyōbanki* 評判記 dedicato alle aree con bordelli non autorizzati (*okabasho* 岡場所), oppure di mettere a confronto uno o più quartieri con Yoshiwara. La sfida a Yoshiwara è lanciata per la prima volta da *Sekifujinden* 跣婦人伝 (Storia di Seki la passeggiatrice, 1749, ma pubblicato nel 1753) di Yamaoka Matsuake 山岡俊明 (1726-80) in cui una prostituta di infimo livello dileggia e satirizza sulle cortigiane del rinomato quartiere, lanciando contro le sue usanze una accorata invettiva. Dialoghi serrati in cui diversi personaggi, a mo' di disputa religiosa buddhista, analizzano i pro e i contro dei quartieri si trovano per esempio in *Keisei hinikuron* 淫女皮肉論 (Ragionamenti nudi e crudi sulle donne lascive, 1778) di Tanishi Kingyo (date sconosciute) o in *Ryūko montō* 竜虎問答 (Dibattito tra tigre e dragone, 1779) di Hōrai Sanjin Kikyō 蓬萊山人掃橋 (date sconosciute), che mette a confronto Fukagawa con Yoshiwara. Per un approfondimento e ulteriori riferimenti bibliografici si confronti Pallone 2021, 228n.

Il fenomeno si sostanzia non solo in una larga ripubblicazione delle opere di Saikaku a Edo e un rinnovato successo di pubblico, ma anche in una più frequente ripresa dei temi letterari e dello stile dell'autore di Ōsaka all'interno di testi di nuova stesura, come nel caso succitato di *Kokei no sanshō*.¹³ Nel dialogo tra le donne, comunque, è rimarcato ancora il fatto che, pur mantenendo nel presente i segni dell'esperienza (come le vesciche dietro le orecchie, segno che in gioventù si è stata un'oiran 花魁 e si è dormito sugli scomodi reggitesta di legno, o il cuoio capelluto danneggiato a causa delle intricate acconciature) e i vezzi dell'argot dei quartieri, quel mondo appartiene ormai al loro passato e così anche la sensualità.

Nella letteratura di Edo si delinea un'altra figura di donna attempata alle prese con il mondo dei divertimenti, non collegata al paradigma delle "Komachi redivive" dal passato burrascoso. Si tratta della vecchia provinciale che non conosce nulla delle cose del mondo della notte e si copre di ridicolo per la sua ingenuità. Che anche questa sia una caratterizzazione diffusa della vecchiaia ce lo prova l'uso retorico del termine *babaa* 婆 (vecchia) in espressioni come questa dello stesso Kyōden:

Lo si dice da sempre in poesie cinesi e giapponesi, poesie a catena e per diletto, nei recitativi e nelle ballate, nelle parole di declamatori, in omelie e sermoni notturni; lo ha detto e ridetto, fino a farsi aspra la bocca, ognuno dei milioni di uomini in Cina e in Giappone, *financo un vecchio che non è mai salito su una barca con baldacchino se non per i riti funebri sul fiume, o una vecchia che non ha mai visto uno spettacolo di marionette se non riguardante le cronache di Nichiren* – e ripeterlo è sciocco! (Pallone 2019, 94, corsivo mio)¹⁴

Espressioni come "lo capirebbe/lo saprebbe persino una vecchia" ci suggeriscono, insomma, che nell'immaginario degli autori esista, almeno sul piano retorico, una categoria di anziana donna estremamente ingenua e ignorante della via della passione.¹⁵ Alcuni racconti licenziosi, in realtà, non si limitano a evocare questa figura in espressioni simili alle succitate, ma la dispongono sulla scena rendendola protagonista di gag umoristiche, spesso basate su incomprensioni con personaggi del mondo dei quartieri. Alcune di queste scene sono ambientate nel quartiere di Yamashita, spesso caricaturizzato nella letteratura di Edo, poiché considerato un'area di divertimenti piena di provinciali e zoticoni. Tra le prime apparizioni di Yamashita come luogo in cui trovare vecchi campagnoli ricordiamo *Sezetsu shingoza* 世説新語茶 (Nuove scemenze e chiacchiere dal mondo, 1777?)¹⁶: il titolo è un chiaro pasticcio del nome della raccolta cinese *Sesetsu shingo* 世説新語 (cin. *Shishuo xinyu*, Nuovo racconto di aneddoti dal mondo, V sec.) e

¹³ Tra gli esempi di *pastiche* e ripresa della letteratura di Saikaku ricordiamo *Shishi no fumi* 猪の文章 (Gli insegnamenti del cinghiale, 1753), pubblicato a Ōsaka, e a Edo *Tōsei tori no ato* 当世鳥の跡 (Impronte di uccelli dei nostri giorni, 1781), *yomihon* illustrato da Torii Kiyonaga 鳥居清長 (1752-1815) che ricalca la formula epistolare di *Yorozu no fumihōgu* 万の文反古 (Migliaia di vecchie lettere, 1696) e lo stile di scrittura di Saikaku; e ancora il racconto *Mizu no yukue* 水濃往方 (Il corso dell'acqua, 1765) di Hezutsu Tōsaku 平秩東作 (1726-89). Come notano anche Mizuno (1969, 158n) e Hino (in *Kyōto daigaku bungakubu kokugogaku kokubungaku kenkyūshitsu* 1994, 401), Tōsaku avrebbe poi spiegato esplicitamente il suo debito stilistico nei confronti di Saikaku nella raccolta di riflessioni *Shin'ya meidan* 莘野茗談 (Chiacchiere e trifogli, era Tenmei): "Il fraseggio di Saikaku è di alto livello perché questi legge molti racconti, li interiorizza e ne fa buon uso nel parlare dei fatti del suo tempo. Tutte le frasi ben riuscite di Kiseki sono copiate da Saikaku. Egli aveva imparato a scrivere usando spesso il carattere *te* e la parola *keru*. Anch'io, nel comporre il quinto *maki* di *Mizu no yukue*, ho imitato Saikaku" ("西鶴法師はよく物語をよみて腹に納め、当世の事に用ひて書し故、文法高き所有り、其積が一生の著述よき句はみな西鶴をうつしたり、てといふ字とけるといふことをよくつかひ覚えて書しなり、予が著せし水の行方五巻目は、西鶴に擬してかきしなり" (Nihon zuihitsu taisei henshūbu 1995, 371). Sui prestiti da Saikaku in *Kokei no sanshō*, oltre al succitato Mizuno (1969) si confronti anche Tanahashi (2012, 47).

¹⁴ "詩歌(しいか)、連誹(れんはい)、浄瑠璃(じやうるり)、小唄(こうた)、談儀(だんぎ)、説法(せつぼう)、夜講釈(よこうしゃく)、川施餓鬼(かはせがき)でなければ、廬船(やかたふね)へ乗(のつ)たことなき老仁(おやち)、日蓮記(にちれんき)でなければ、操芝居(あやつりしばい)も見た事なき姥(ば)にいたるまで、唐(から)の和(やまと)の千万人、口のすくなる程(ほど)いひつくして、今さらいふも愚癡(ぐち)なれど".

¹⁵ Si noti che, come nella succitata prefazione a *Ukiyo oyaji katagi* di Kiseki, è ipostasi del *non plus ultra* della senilità quell'anziano o anziana che si dedichi alacremente all'ascolto di sermoni e alla frequentazione di riti religiosi.

¹⁶ La data di pubblicazione del testo è dibattuta. In merito vedasi Mizuno 1978-88, vol. 7, 405-06.

anche le titolature dei quattro capitoli in cui è suddiviso giocano sui nomi delle sezioni dell'opera cinese. Il primo capitolo *Hengo* 変語 (Parlate inconsuete), deformazione dell'originale *Gengyo* 言語 (Conversazioni) mette in scena la visita al quartiere di Yamashita proprio da parte di due forestieri, un rozzo *samurai* della provincia e un uomo del Kamigata.¹⁷ Dello stesso tenore sono le descrizioni di Yamashita che compaiono in *Kōgai chonnoma asobi* 広街一寸間遊 (L'ampia città: il divertimento di un attimo, 1777), o *Yamashita hakkei* 山下八景 (Vedute di Yamashita), la seconda parte di *Yobukodori* 呼子鳥 (Il richiamo del cuculo, 1779) e *Tōsei Nitayama kidori* 当世真似山気登里 (La solita boria dei giorni nostri, 1780), fino a *Yamashita chinsaku* 山下珍作 (Operetta inusuale a Yamashita, 1782), tra gli altri.

Di particolare interesse è in questo caso *Yobukodori*, testo che, prendendo in prestito il mezzo narrativo dell'*ukiyo monomane* 浮世物真似 (imitazione delle voci e delle parlate del mondo fluttuante) descrive fedelmente il *soundscape* del quartiere di Yamashita attraverso il dialogo tra un cavallaro e una vecchia ignorante, il cui forte accento di provincia e la cui palese e continuamente reiterata ignoranza invitano il lettore al riso:

Vecchio: 'Vecchia! In piedi, in piedi!'

Vecchia: 'Ma che succede? Se mi svegli così tra l'ottava e la nona ora¹⁸ è perché ti si è risvegliato il desiderio?'

Vecchio: 'Questa vecchia ne dice di cretinate... Ti ho svegliato perché Shizaemon [il cavallaro] ti è venuto a prendere, quindi alzati, presto!' [...].¹⁹

Vecchia [davanti al venditore di medicine contro i pidocchi]: 'E quello che è? È un balsamo?'

Cavallaro: 'Ma che cosa vi interessa? Lasciate perdere!'

Vecchia: 'E qui dove siamo?'

Cavallaro: 'Questo posto si chiama Okachimachi...'

Vecchia: 'Ahahahahaha!'

Cavallaro: 'Ma che c'è da ridere?'

Vecchia: 'Come? Non avete detto voi che questa è una città buffa [*okashii machi*]?'

Cavallaro: 'Ne dite di cretinate! Vi fa ridere una cosa così?' [...].²⁰

Cavallaro: 'Guardate! Siamo arrivati a Yamashita!'

Vecchia: 'E chi è questo che suona lo *shamisen*?'

Cavallaro: 'È l'artista mendicante Tsurukichi...'

Vecchia: 'Eh? *Tsurukichi* nel senso che è appeso [*tsurukutte aru*] da dentro?'

Cavallaro: 'Ne dite di cretinate!'²¹ (Mizuno 1978-88, vol. 8, 265-69)

¹⁷ In merito alla figura del provinciale nello *sharebon* si vedano Sumiyoshi (1975) e Pallone (2016).

¹⁸ Un orario intorno alle 2:00 di notte circa.

¹⁹ “おやぢ「ばアおきろやイおきろやイ」

ばア「あんでござり申八ツ九ツにおいさまはおれをおこすのはほんのふでもおこつたこんだアか」

おやぢ「此ばアゝとんだことべいいふはアめだアへ四左エ門の向ひにきたこんだからはやくおきろといふこんだア」”.

²⁰ “ばあ「あれはなんだこうやくたアかよ」

馬ご「あんでもゑいうつちやつておかしやい」

ばあ「こゝはあんといふとこだア」

馬ご「こゝはおかぢ町といふ所さ」

ばあ「あはゝあはゝあはゝ」

馬ご「あせわらはつしやる」

ばあ「それでもにしゃアおかしい町だアといったではないか」

馬ご「とんだことべいいふ人だそんな事でわらわさべい」”.

²¹ “馬ご「みさつしやいもふ御山下へきたこんだア」

ばあ「こつちらのしやみをひいているのはあれはなんだ」

馬ご「あれはつる吉といふおこぢき様だは」

Il testo è, insomma, una sequenza di siparietti umoristici in cui la vecchia chiede insistentemente informazioni al cavallaro e replica con delle osservazioni che dimostrano come la sua ignoranza sui fatti del mondo sia totale – soprattutto per ciò che concerne il divertimento e la passione dei sensi – e come i suoi interessi siano limitati alle medicine, al mangiare e ai riti religiosi. I dialoghi tra i due si alternano con le registrazioni fedeli di canzoni, di note *catch-phrase* di venditori ambulanti e artisti girovaghi che orbitano nell'area di Ueno e soprattutto di Yamashita. Dal punto di vista della costruzione del testo, gli scambi di battute tra i due sono prevalentemente un pretesto per incorniciare le sequenze di *ukiyo monomane* (le imitazioni delle voci del quartiere) e per tale ragione spesso le incomprensioni e i *lapsus* della vecchia risultano forzati e non sempre ben congegnati.²² Molta attenzione è dedicata, inoltre, a ricalcare il parlato dialettale della vecchia e il gergo del cavallaro. Nella figura dell'anziana è rimarcato lo stereotipo della vecchia provinciale che non conosce il mondo della passione e si copre facilmente di ridicolo.

Tra i racconti che presentano parlate e caratteri di personaggi, ve ne sono diversi in cui compaiono analoghe figure di anziani, sempre caratterizzati come personaggi buffi, che recano disturbo ai giovani con la loro ignoranza o con le loro richieste insistenti. Un esempio certamente ben scritto è *Sewa sōshi Kabuki no hana* 世話双紙歌舞妓の華 (I fiori del *kabuki*. Un libretto delle chiacchiere del mondo, 1782),²³ che contiene alcune scene comiche che riguardano un anziano spettatore a teatro, di cui si mette in luce l'insistente necessità di andare in bagno, oltre alla sua ignoranza e incapacità di muoversi e dialogare elegantemente con gli altri astanti:

Spettatori in platea che gattonano rumorosamente per tutta la lunghezza del sipario. Le bacchette di legno che scandiscono il ritmo: *chon chon chon!* Spettatori che gattonano, gattonano e ancora gattonano. Le bacchette: *chon chon!*

Venditore: 'Bevete un tè! *Bentō!* Chi vuole un *bentō?*'

Padre [*oyaji*]: 'Allora, figliola, andiamo a fare i bisognini?'

Figlia: 'No! Me lo chiedi da un'ora insistentemente! Non ci devo andare in bagno, lo vuoi capire o no?'

Padre: 'Mhm, va bene, se è così... Ma non c'è bisogno di scaldarsi tanto! Io ci vado, in bagno. Faccio in un attimo. Quando gli anni si fanno tanti, si fanno tante anche le volte in cui bisogna andare in bagno. E in questi posti è davvero un problema!' Rivolgendosi allo spettatore di fianco: 'Scusate, mi dovete perdonare nuovamente!'

Figlia: 'Oh, poveri noi! Devi andarci ancora? Sei veramente un vecchio petulante!'

Spettatore: 'Va bene, però la scena sta per cominciare, fate in fretta! Do io uno sguardo a vostra figlia!'

Padre: 'Sì, sì! Ve ne prego!' E inizia a gattonare nella ressa, facendosi largo tra scatolette del *bentō*, fazzoletti e ventagli. 'Scusate, permesso! Permesso!' dice, fendendo la folla degli spettatori fino a raggiungere uno spazio meno affollato.²⁴ (Mizuno 1978-88, vol. 12, 74)

ばあ「あにつる吉とは中からつるくつてあるこんたアかよ」

馬ご「とんだことべいいふ人だ」。

²² Circa l'importanza del testo per la ricostruzione storica dell'arte dell'*ukiyo monomane* si veda Honda 1960.

²³ Il testo fa riferimento al dramma *Kabuki no hana bandai Soga* 劇場花万代曾我 (Fiori del *kabuki*, gli eterni Soga, 1781). Lo spettacolo è documentato nello *shibai banzuke* 芝居番付 del 1781, consultabile online presso il Museo del teatro intitolato a Tsubouchi Shōyō dell'Università di Waseda; si veda anche *Edo kabuki kōgyō nenpyō*, 江戸歌舞伎興行年表 consultabile attraverso il Ritsumeikan ARC database, che data la prima dell'opera il 25 aprile 1781, presso il teatro Ichimura di Edo. Il dramma, così come il racconto qui analizzato, è suddiviso idealmente in "tre giornate": nel dramma teatrale ognuna di queste era dedicata a una diversa storia di innamorati, rispettivamente ambientata a Edo, Ōsaka e Kyōto. Il libretto è di Sakurada Jisuke I 初代桜田治助 (1734-1806) in collaborazione con altri autori.

²⁴ “切落見物「まくの長サに手をばたばた」

拍子木「チョンチョン」

切「又手をはたはたはたはた」

拍「チョンチョン」

Ancora una volta è ribadito lo stereotipo dell'anziano che reca disturbo alla figlia e alle persone intorno a causa della poca dimestichezza col mondo dei divertimenti.

3. Amore e passione nell'età odiosa

Nella letteratura licenziosa di Edo, al polo opposto dello spettro, compare anche la figura del vecchio che ha acquisito una grande esperienza del mondo dei piaceri e dunque ne è raffinato conoscitore. Di fatto, sinora sono state portate a esempio figure di anziani ignari della vita dei divertimenti e del mondo dei piaceri, ma a questo punto è importante sottolineare che, nella cultura di periodo Edo, alla senilità non è affatto negata la dimensione della sessualità e del piacere carnale: nel sentire comune non è in vigore alcun principio etico che neghi agli anziani di esercitare il piacere del corpo, anche perché, come nota provocatoriamente Shirakura (2015, 5) la correlazione stretta tra sesso, matrimonio e procreazione, evidentemente parte del pensiero cristiano tradizionale, non è implicita nello statuto della sessualità in periodo Edo.²⁵ E infatti le summenzionate “esagerazioni” ridicolizzate da Ejima Kiseki sono caratterizzate negativamente solo nella misura in cui danneggiano il gruppo sociale (conseguenze su figli e vicini) e contravengono alle regole – di natura estetica piuttosto che etica, prendendo in prestito il pensiero di Walthall (2010, 226-27)²⁶ – del buon comportamento. A dimostrazione che l'età odiosa non sia necessariamente esclusa dal mondo della sessualità, Shirakura (2015) raccoglie numerose scene tratte da stampe e libri pornografici pubblicati tra il XVII e il XIX secolo di cui sono protagonisti anziane e anziani. Tra i personaggi femminili più ricorrenti troviamo le vedove, che com'è noto sono ritenute detentrici di un grande appetito sessuale nella cultura urbana di periodo Edo: “Anche in questo mondo in cui la dissolutezza è tanto radicata, nessuno è soggetto alle passioni quanto le vedove”²⁷ (Ihara 2007, 34) scriveva già Saikaku nel secondo capitolo del Libro II di *Kōshoku ichidai otoko*, dall'eloquente titolo “Mondo che non si riesce ad abbandonare neppure tagliandosi i capelli”. In ambito maschile, sono certamente frequenti le illustrazioni che hanno per protagonisti anziani reclusi e le loro amanti. La tonsura laica e la reclusione, cantate nostalgicamente da Saikaku in *Kindai yasainja*, non contrastano di fatto con la possibilità di frequentare i quartieri del piacere o ancora più sovente di accogliere nell'eremo una o più concubine, a seconda delle disponibilità economiche.²⁸ Così si esprime un vecchio recluso in una pagina di *Ehon mimekatachi* 会本三女歌多智 (Tre figure di donna: un libro illustrato, 1797), opera di Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806): “Se

中売「茶あがらんか弁当はよしか弁当はよしか」
 親仁「サア娘。小用にでも行かぬか」
 娘「ヨウさつきからくどく聞なさる行たくは無ひといふに」
 親「ム、そんならよいわき。ソウ腹を立る事は無ひはさ。おれはちよつといつて来やう。ア、としよると小用しげひ。こんな所ではこまりはてるぞ」とそばの見物に向ひ
 親「ハイハイ度々ながら又おたのん申ます」
 娘「ヲ、気のどくんくな又いきなるかエ、世話をおいさんだ」
 見物「サアモウまくが明く。はやくいつて来ねへ。お娘(ムス)はおらが預かつた」
 親「ハイハイお頼申ます」とこみ合ふ中をにじり立て弁当ばことふるしき扇子をひろけ場をとつて置き「アイアイ御免なされませ」とけんふつの中をおき分ケあゆびにやうやう取りつき留場のほうへ行”。

²⁵ Sulla sessualità in periodo Edo si veda Sawayama 2020, 151, *passim*.

²⁶ Walthall fa ivi riferimento alla segregazione tra i generi alla metà dell'Ottocento ma le sue osservazioni sono agilmente applicabili alla sessualità nella cultura urbana della Edo settecentesca.

²⁷ “いたづらはやめられぬ世の中に、後家(ごけ)程心にしたがふものはなき”。

²⁸ Tra gli esempi storici più celebri possiamo citare il caso del *daimyō* 大名 (signore militare locale) di Hirado (nella provincia di Hizen) Matsura Seizan (Kiyoshi, 1760-1841), che ebbe 33 figli, molti dei quali nati da amanti o concubine dopo il suo ritiro a vita privata. Incidentalmente, l'undicesima figlia femmina su diciassette (avuta a 58 anni), com'è noto, fu Nakayama Aiko (1818-1906), nonna materna dell'imperatore Meiji (1852-1912, r. 1867-1912).

non mi ritieni all'altezza perché pensi che io sia vecchio, beh, resterai delusa. Un tempo la parola 'recluso' [*inkyō*] si scriveva con i caratteri di 'restare nascosto' [*kakureiru*], oggi si scrive con quelli di 'uscire di casa' [*makarideru*]²⁹ (citato in Shirakura 2015, 141-42).

Nella letteratura licenziosa non di rado compare la figura dell'anziano conoscitore delle mode e degli usi del quartiere. Memoria storica del recente galateo, il personaggio del "vecchio" compare spesso tra le voci che disquisiscono della qualità di cortigiane o case e prodotti nelle guide (*hyōbanki*), in qualità di conoscitore di storia e di storie. Si veda a esempio il giudizio dedicato a un'opera considerata essenziale per lo sviluppo dello *sharebon*, *Yūshi hōgen* 遊子方言 (Il dialetto del libertino, 1770), all'interno della raccolta di recensioni di racconti licenziosi *Kesaku hyōban Hana no origami* 戯作評判花折紙 (Fiori di carta piegata: Recensioni letterarie, 1802):

Direttore: 'Decretiamo che il posto d'onore spetti alle arti sceniche dell'emerito *Yūshi hōgen*, iniziatore della notazione degli abiti dei personaggi in carattere ridotto' [...]

Vecchio: 'Tutti i libretti dell'epoca inoltre hanno imitato da lui questo modo di fare'. (Mizuno 1978-88, vol. 22, 181)³⁰

Come in questo caso, il Vecchio fornisce agli altri giudici elementi storici per avallare o criticare le opinioni discusse.

Oltre alla sua comparsa come conoscitore della storia dei costumi, il personaggio del vecchio appare in alcuni casi anche come maestro nella conquista delle cortigiane. Se ne trova un esempio nel racconto *Yō nita e* 能似画 (Un'immagine davvero somigliante, 1779) di Sayoja Sanjin 小夜奢山人 (date sconosciute). Il testo è costituito prevalentemente da diagrammi, possibili soluzioni a un "drinking game" diffuso nel quartiere di Yoshiwara, che consiste nel rappresentare figure e paesaggi con due bacchette e una coppetta o altri utensili della classica apparecchiatura per la bevuta, attraverso il principio del *mitate* 見立 (associazione visiva).³¹ L'incipit (*Hottan* 発端), invece, presenta un contenuto narrativo esposto nel consueto stile dialogico dello *sharebon*. Vede protagonisti due apprendisti e un maestro, in giro per Asakusa nel periodo di Capodanno, che incontrano altri due conoscenti a Hirokōji. Se per consuetudine propria del genere editoriale chi si autoproclama conoscitore del quartiere diviene oggetto dell'ironia del narratore ed è presto smascherato, in questo caso il maestro sembra essere effettivamente un uomo di mondo, e illustra ai suoi discepoli alcuni principi chiave del divertimento, dimostrando non solo la saggezza di chi, avendo visto molte mode scorrere via, riesce a relativizzarne l'importanza, ma sottolineando anche la necessità di coltivare una certa sensibilità ai sentimenti, tale da comprendere il cuore delle prostitute. Nella moda come nella conquista della cortigiana, non è la superficie che conta ma l'essenza: "Molti esteriormente sembrano raffinati [*tsū*], ma il loro cuore non lo è"³² (Mizuno 1978-88: vol. 8, 335); oppure: "Danno a vedere di conoscere tutti i segreti delle prostitute, e sputano veleno contro di loro o le ricoprono di vergogna. Costoro non sono nemmeno la feccia della raffinatezza"³³ (*ibidem*); "Gli uomini, certamente, ma anche

²⁹ "としよりだと思つてあなどつたら、あてがちがうだんべい。むかしのいんきよは、かくれいるとかくが、いまのいんきよは、まかりでるとかきます".

³⁰ "頭取「惣(そう)くはんちく小書(こがき)いしやうつけのかい山(さん)遊子方言丈の芸等(げいとう)を評(ひやう)はんつかまりつませう」… 老人「とうせいの小さつしもみなこのしうちをみならひましたとみへます」".

³¹ Tale gioco è in voga già dall'era Hōreki (1751-64); tra i primi testi illustrati dedicati al passatempo ricordiamo *Mitate koyose asobi* 見立子寄遊 (Giochi per bambini: associazioni di immagini, 1755), pubblicato a Kyōto. A Edo, i giocatori erano soliti, mentre si disponevano in posizione bacchette e coppetta, pronunciare una filastrocca: *chokkiri* (oppure *chokkura*) *chotto kore o kō motte ... do de gonsu* ちよつきり (ちよつくら) ちよつとこれをかうもつて... どでごんす (Mettendo questo così e quello colà, ecco comparire ... Che ne dite?). Cfr. in merito Satō 1976, 64-66.

³² "かたちばかり通(つう)に見へて心の通(つう)で無が多し".

³³ "女郎の穴(あな)を知つたふうで。どくも云つたり恥(はぢ)をかゝせたりするのは。通(つう)のひつた糞(くそ)でも無ひ".

gli uccelli, le bestie e finanche gli alberi, le piante e le pietre inanimate. Chi comprenderà i sentimenti di ciascuno di essi potrà dirsi davvero un grande raffinato [*daitō*]³⁴ (*ibidem*).

L'autore del testo sembrerebbe dunque voler polemizzare con la dilagante concezione della raffinatezza, tutta “Edo-centrica”, che eguaglia la competenza nel districarsi tra i quartieri della capitale shogunale, le sue mode e i suoi costumi, con la conoscenza della via della passione (*shikidō* 色道), che invece tradizionalmente si collega all'esperienza e allo studio delle diverse usanze amorose.³⁵

Infine, lo stesso messaggio è implicito nella caratterizzazione del personaggio di Bunri, protagonista del capitolo *Fuyu no toko* 冬の床 (Un'intima serata d'inverno) in *Keiseikai futasujimichi* 傾城買二筋道 (Un bivio lungo la strada verso la conquista della cortigiana, 1798) di Umeburi Kokuga 梅暮里谷峨 (1750-1821). Bunri non può essere definito certamente un vecchio, anzi è caratterizzato come un uomo adulto nei suoi trent'anni, ma “parecchio brutto, di quei volti abituati a vedere la schiena delle cortigiane”³⁶ (Pallone 2019, 136-37). È interessante, però, poiché il suo modo di essere, esteriormente sgradevole e poco alla moda, contrasta con la sua profonda conoscenza dei sentimenti femminili e con la sua raffinatezza. Ma soprattutto, è rilevante in questo contesto perché è messo esplicitamente in comparazione con due paradigmatici esempi di giovinezza. Innanzitutto, lo si deve confrontare con il protagonista del capitolo *Natsu no toko* 夏の床 (Un'intima serata d'estate), Gorō, un giovane libertino che superficialmente ha tutte le carte per conquistare la cortigiana: giovinezza e bell'aspetto *in primis*, ma è carente di esperienza e sensibilità e infatti la sua serata sarà disastrosa. Inoltre, Bunri è posto in contrasto anche con la giovanissima cortigiana cui si accompagna, Hitoe, le cui caratteristiche sono così spiegate: “è una cortigiana di alto rango di diciassette o diciotto anni. Il volto e il portamento farebbero sfigurare Komachi, e sebbene in fondo sia intelligente, forte e compassionevole, è ancora vittima dell'incoscienza della giovane età”³⁷ (137). Nonostante Hitoe sia scostante con Bunri, l'intelligenza e l'esperienza di lui gli consentono di andare oltre le apparenze e apprezzare il cuore della giovane cortigiana, che ancora ingenua e frivola lo respinge. Solo la decisione dell'uomo di abbandonarla e le rimostranze delle amiche e compagne prostitute faranno comprendere a Hitoe che Bunri è un'eccezione tra i clienti, il solo che la rispetti. La saggezza di Bunri è evidenziata dalle sue dure parole di rimprovero, che destina a Hitoe dopo che questa ha provato a riconquistarlo recidendosi un dito della mano come pegno d'amore:

[Bunri:] Finora t'ho frequentata e non m'importava che mi trattassi indegnamente, pensando che fosse la tua giovane età, che fossi una ragazza sciocca e senza ambizioni. [...] Senti, da che mondo è mondo, nell'inferno della tua professione non ce n'è una, né la cortigiana che si avvolge in biancheria di broccato né la puttana di strada che lavora su una stuoia di paglia, che lo faccia perché le piace. Tutte si vendono per salvare i genitori e i fratelli e nella compassione che si prova per questo accettiamo le vostre bizzes e i capricci come usanze del quartiere. (Pallone 2019, 148-49)³⁸

³⁴ “人はもちろん鳥けだもの。非情(ひじやう)の草木土石(さうもくどせき)まで。みなそれぞれの情(じやう)を知るが。誠(まこと)の大通(たいつう)じやアねへか”.

³⁵ Oltre al succitato esempio di Yonosuke, protagonista di *Kōshoku ichidai otoko* e il suo raggiungimento dell'apice della via dell'amore attraverso il viaggio e la frequentazione di ogni tipo di partner amoroso, si potrebbe ricordare il caso di Asanoshin, protagonista di *Fūryū Shidōkenden* 風流志道軒伝 (La bella storia di Shidōken, 1763) di Hiraga Gennai 平賀源内 (1729-80): questi è spinto dall'immortale Fūrai sennin a girare “l'universo in lungo e in largo”, poiché ancora giovane e con poca dimestichezza coi sentimenti umani. Asanoshin compirà allora un viaggio magico per “conoscere i sentimenti degli uomini di tutti i paesi”, a partire dal sentimento amoroso, “quello più intenso”, per approfondire il quale egli visiterà i quartieri di piacere di diversi paesi (Hiraga 1990, 59). Asanoshin, una volta compiuti tutti i viaggi per il mondo, tornerà a Edo e si renderà conto di essere diventato un vecchio saggio anticonformista.

³⁶ “甚(はなはた)ふ男(おとこ)背(せ)中(なか)に縁(ゑん)のある顔(かほ)” (Mizuno 1978-88, vol. 17, 118).

³⁷ “逢方(あいかた)は中三(ちゆうさん)としは十七八(じゅうしちやう)きりう風(ふう)俗(ぞく)小町(こまち)もそつちのけにて一体(いつたい)発明(はつめい)いつたいはつめいにて張強情深(はりつよくなきけふか)きなれともまたとしわかのおぼこ気にて” (*ibidem*).

³⁸ “今迄(いままで)は年(とし)はがゆかぬゆへあどけねへ欲(よく)のねへ子(こ)だとおもふからわるくされるもいとわづきたが...これまづ惣(そう)たい苦界(くかい)といふものは錦(にしき)の夜着(よぎ)にからまるもこも(菰)一枚(まい)のよたか(辻君)でもめんめんのすきでつとめするのはひとりもねへ親(おや)はらからのために身をしづめそれをおもへばふびんさにきずいきまゝも里(さと)のならいととふしてやるぞよ” (125).

La comprensione delle dinamiche più profonde della via dell'amore mercenario è parte della caratterizzazione di Bunri, che a ragione, dunque, rientra nel paradigma del – seppur giovane – “vecchio”, che conosce il mondo dei piaceri e smaschera coi suoi insegnamenti la superficialità dei meno esperti.

In conclusione, nella letteratura del XVIII secolo presa qui in esame, alla dimensione della sensualità e al gioco della seduzione la senilità è associata con toni e caratterizzazioni di volta in volta differenti, che si posizionano in un ampio spettro. Ai due poli opposti ritroviamo i paradigmi dello ieratico e del grottesco, di cui si è dato conto nella Premessa. Si è visto che, spesso in associazione all'inesperienza dello stile di vita urbano, l'anziano bigotto è epitome dell'assenza di sensibilità erotica e cultura delle mode e dei divertimenti del momento; ma al contempo diverse narrazioni restituiscono figure di uomini maturi finemente educati alla via dell'amore, che elargiscono consigli e smascherano la finta raffinatezza di giovani amatori inesperti e solo superficialmente competenti nell'arte della seduzione. Allo stesso modo, se alcune figure femminili conservano anche in età avanzata sprazzi di un passato colmo di sfrenata sensualità, altre hanno poca dimestichezza con qualunque forma di intrattenimento che non riguardi strettamente le pratiche religiose della propria isolata comunità di riferimento. Le pagine della letteratura urbana del XVIII secolo sono popolate da una variegata casistica di personaggi, di cui le caratterizzazioni degli anziani qui citate non sono che una parziale esemplificazione: essi sono descritti talvolta nei termini di una tipizzazione rigidamente concepita, ma più sovente con i toni di un delicato realismo, sensibile alle innumerevoli sfaccettature dei sentimenti umani. Si è infine potuto determinare una tendenza nei testi della letteratura urbana, tale per cui quei racconti che concentrano la propria attenzione sul moderno e sul particolare, con un alto contenuto informativo, sovente impiegano figure di anziani grottescamente caratterizzati come personaggi che ignorano le mode del momento e finiscono con l'essere fuori luogo in ogni circostanza. Di contro, in quei racconti in cui è centrale la retorica dei sentimenti umani, e dunque della natura del sentire umano uguale in ogni tempo e latitudine, il vecchio è caratterizzato come figura positiva, che detiene una conoscenza più completa dell'uomo, corroborata dalla lunga vita di esperienze, ricordi e intermittenze del cuore.

Riferimenti bibliografici

- Drott, Edward R. 2016. “Introduzione”. In Id., *Buddhism and the Transformation of Old Age in Medieval Japan*, ix-xxi. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Fox, Charles E. 1988. “Old Stories, New Mode. Ejima Kiseki's *Ukiyo Oyaji Katagi*”. *Monumenta Nipponica* vol. 43 no. 1: 63-77.
- Girard, Frédéric (sous la direction de). 2017. *Aimables ermites de notre temps. Récits composés par Sairo, alias Kyosen, et préfacés par Ihara Saikaku*. Paris: École française d'Extrême-Orient.
- Gundry, David J. 2017. *Parody, Irony and Ideology in the Fiction of Ihara Saikaku*. Leiden-Boston: Brill.
- Hasegawa, Tsuyoshi 長谷川 毅. 1991. *Ukiyozōshi no kenkyū: hachimonjijabon o chūshin to suru*. 浮世草子の研究—八文字屋本を中心とする (Studi sugli ukiyozōshi: Focus sui libri del libraio Hachimonjiya). Tōkyō: Ōfūsha.
- . 2000. *Ukiyozōshishū (Shin Nihon koten bungaku zenshū 65) 浮世草子集 (新日本古典文学全集. 65)*. Antologia di ukiyozōshi (Nuova raccolta completa della letteratura classica giapponese, 65). Tōkyō: Shōgakkān.
- Hiraga, Gennai 平賀源内. 1990. *La bella storia di Shidōken*, a cura di Adriana Boscaro. Venezia: Marsilio.
- Honda, Yasuo 本田康雄. 1960. “Ukiyomonomanē o motomete – sharebon kenkyū no tame ni” 浮世物真似を求めて—洒落本研究のために (Ricostruendo l'ukiyomonomanē: un sostegno agli studi sullo sharebon). *Kanazawa daigaku hōbungakubu ronshū: bungakuhēn* vol. 7: 6-13.
- Ihara, Saikaku 井原西鶴. 2007. *Vita di un libertino*, a cura di Lydia Origlia. Milano: ES.

- Kyōto daigaku bungakubu kokugogaku kokubungaku kenkyūshitsu 京都大学文学部国語学国文学研究室. 1994. *Dangibon, kokkeibon* (Kyōto daigaku zō Daisōbon kisho shūsei 2) 談義本滑稽本 (京都大学蔵大惣本稀書集成) *Dangibon, kokkeibon* (Raccolta di libri rari della collezione di Daisō posseduti dall'Università di Kyōto, 2). Kyōto: Rinsen shoten.
- Mastrangelo, Matilde. 2019. "Mori Ōgai. L'uomo e la giustizia". In Mori Ōgai, *L'intendente Sanshō*, a cura di Matilde Mastrangelo. Bologna: Marietti.
- Mizuno, Minoru 水野稔. 1969. *Edo shōsetsu ronsō* 江戸小説論叢 (Raccolta di saggi sul romanzo di Edo). Tōkyō: Chūōkōronsha.
- Mizuno, Minoru 水野稔, Nakamura, Yukihiko 中村幸彦, Jinbō, Kazuya 神保五彌, et al. (a cura di). 1978-88. *Sharebon taisei* 洒落本大成 (Grande antologia dello sharebon). 29 vols. e Appendice, Tōkyō: Chūōkōronsha.
- Nakajima, Takashi 中嶋隆. 2011. *Saikaku to Genroku media. Sono senryaku to tenkai* 西鶴と元禄メディア—その戦略と展開 (Saikaku e i media di era Genroku: strategie e sviluppi). Tōkyō: Kasama shoin.
- Nakamura, Yukihiko 中村幸彦. 1982. *Kinsei shōsetsu yōshikishi kō* (Nakamura Yukihiko chojutsushū 5) 近世小説様式史考 Riflessioni sulla storia degli stili espressivi del romanzo di prima modernità (Scritti di Nakamura Yukihiko, 5). Tōkyō: Chūōkōronsha.
- Nihon zuihitsu taisei henshūbu [日本随筆大成編集] (a cura di). 1995. *Nihon zuihitsu taiseidainiki*. Vol. 24 日本随筆大成第二期第24巻 (Grande antologia di miscellanee giapponesi, Secondo periodo, Vol. 24). Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan
- Noma, Kōshin 野間光辰. 1981. *Saikaku shin shinkō* 西鶴新新攷 (Nuovissime riflessioni su Saikaku). Tōkyō: Iwanami shoten.
- Pallone, Cristian. 2016. "Samurai in love. Ritratti di *samurai* della seconda metà del XVIII secolo in visita ai quartieri del piacere". *Lingue Culture Mediazioni* vol. 3 no. 2: 109-34.
- 2019. *Il rovescio del broccato. Storie di fantasmi e cortigiane dal Giappone*. Roma: Atmosphere.
- 2021. "Il tatuaggio nella letteratura del tardo periodo Edo". In *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*, a cura di Simone dalla Chiesa, Cristian Pallone, Virginia Sica, 227-42. Venezia: Cafoscarina.
- Saeki, Takahiro 佐伯孝弘. 1996. "Ukiyo oyaji katagi no genjitsukan" 『浮世親仁形気』の現実感 (Il senso di realtà in Ukiyo oyaji katagi). *Kiyomizu joshi daigaku kiyō* vol. 44: 29-49.
- Sagiyama, Ikuko (a cura di). 2000. *Kokin waka shū. Raccolte di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariele.
- Santō Kyōden zenshū iinkai 山東京伝全集委員会 (a cura di). 2012. *Sharebon* (Santō Kyōden zenshū 18) 洒落本 (山東京伝全集 18) *Sharebon* (Opere complete di Santō Kyōden, 18). Tōkyō: Perikansha.
- Sasahara, Susumu 篠原進. 1983. "Ukiyo oyaji katagi ron" 『浮世親仁形気』論 (Su Ukiyo oyaji katagi). *Kiyō* vol. 19: 43-58.
- Satō, Yōjin 佐藤要人 (a cura di). 1976. *Seirō wadan Shinzō zui* 青楼和談新造図彙 (Enciclopedia illustrata delle apprendiste cortigiane: Discorsi rilassanti nel quartiere dei piaceri). Tōkyō: Miki shobō.
- Sawayama, Mikako 沢山美果子. 2020. *Sei kara yomu Edojidai. Seikatsu no genba kara* 性からよむ江戸時代—生活の現場から (Il periodo Edo letto attraverso la sessualità: dal punto di vista della vita quotidiana). Tōkyō: Iwanami shoten.
- Shirakura, Yoshihiko 白倉敬彦. 2015. *Shunga ni miru Edo rōjin no irogoto* 春画に見る江戸老人の色事 (Gli amori degli anziani di Edo, visti attraverso lo shunga). Tōkyō: Heibonsha. Tōkyō: Heibonsha.
- Sumiyoshi, Kumi 住吉久美. 1975. "Asagi ura gyōjōki – inaka samurai no yūtō" 浅黄裏行状記—田舎侍の遊蕩 (Memoriale dello zoticone: i divertimenti del samurai di provincia). *Kokubungaku kaishaku to kansō* vol. 40, no. 3: 43-59.
- Tanahashi, Masahiro 棚橋 正博. 2012. *Santō Kyōden no kibyōshi o yomu. Edo no keizai to shakai fūzoku* 山東京伝の黄表紙を読む—江戸の経済と社会風俗 (Leggere i kibyōshi di Santō Kyōden: l'economia e i costumi sociali di Edo). Tōkyō: Perikansha.
- Teruoka, Yasutaka 暉峻康隆 (a cura di). 1996. *Ihara Saikaku shū*, vol. 1 (Shin Nihon koten bungaku zenshū 66) 井原西鶴集一 (新日本古典文学全集 66) Antologia delle opere di Ihara Saikaku, vol. 1 (Nuova raccolta completa della letteratura classica giapponese, 66). Tōkyō: Shōgakkan.
- Walthall, Anne. 2010. "Women and Literacy from Edo to Meiji". In *The Female as Subject: Reading and Writing in Early Modern Japan* edited by Peter F. Kornicki, Mara Patessio and Gaye G. Rowley, 215-35. Ann Arbor: The University of Michigan.



Citation: G.M. Follaco (2022)
Le foglie morte. Il tema della
vecchiaia nell'opera di Nagai
Kafū a partire da due saggi del
1943-44. *Lea* 11: pp. 447-461.
doi: [https://dx.doi.org/10.362553/
LEA-1824-484x-13700](https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13700).

Copyright: © 2022 G.M. Follaco.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press ([https://
oajournals.fupress.net/index.php/
bsfm-lea](https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea)) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Le foglie morte Il tema della vecchiaia nell'opera di Nagai Kafū a partire da due saggi del 1943-44

Gala Maria Follaco
Università di Napoli L'Orientale (<gfolloco@unior.it>)

Abstract

This contribution explores the meanings and literary influences behind the “fallen leaves” motif and the “old man” pose in the writings of Nagai Kafū (1879-1959). Starting from two short essays published in the first half of the 1940s, a number of fiction and non-fiction works written from 1908 through 1937 will be analysed in order to demonstrate that the theme of ageing has much deeper connotations than one could expect and that the author resorted to it with a view to criticising Japan's path modern society.

Keywords: Ageing, Modernity, Nagai Kafū

Introduzione

Il 29 aprile 1959, Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959) uscì di casa per pranzare in un ristorante poco lontano. La mattina successiva la governante che si recava quotidianamente a casa sua lo trovò morto, solo, con ogni probabilità vittima di un attacco cardiaco sorto come complicazione dell'ulcera gastrica che lo affliggeva da molto tempo. Aveva settantannove anni, una lunga esistenza che gli permise di assistere a numerosi cambiamenti e transizioni nell'ambiente letterario come nei costumi e nella vita politica ed economica del paese. Nato undici anni dopo la Restaurazione Meiji (1868), morì a pochi mesi dall'inizio degli anni Sessanta del Novecento, in un mondo profondamente trasformato e un Giappone che si era misurato con intensi processi di modernizzazione politica, sociale e culturale e varie campagne militari – l'ultima delle quali conclusasi con una disastrosa sconfitta. Se nella Tōkyō di quando era bambino risuonava ancora l'eco degli *shamisen* e non era strano imbattersi in volpi nel giardino di casa, la città della sua vecchiaia era così cambiata, così moderna, da spingerlo a cercare luoghi più “umani” altrove, di preciso a Ichikawa, nella prefettura di Chiba.

Non sorprende, dunque, che nelle fasi finali di una carriera durata oltre sessant'anni Kafū abbia rivolto lo sguardo al passato, che sia tornato spesso con la memoria al mondo dell'infanzia e gioventù rilevando, non di rado con amarezza, l'azione trasformatrice e inesorabile del tempo.

Questa attenzione per il passato, tuttavia, non è una prerogativa della sua produzione più tarda. Già la raccolta di racconti ispirati dal suo soggiorno in Francia (1907-1908), *Furansu monogatari furansu monogatari* (Storie francesi, 1909), è in perfetta sintonia con le tonalità principali della poetica di Kafū, quella fortunata combinazione di “malinconia, tristezza, dolcezza e desolazione” (Sakagami 2002, 12)¹ in cui Sakagami Hiroichi individuava la vera peculiarità della sua scrittura e che si può assimilare alla nostalgia caratteristica del suo universo letterario. L'immagine di Kafū come artista nostalgico e devoto al passato è stata particolarmente influente, soprattutto fuori dal Giappone, fino alla seconda metà degli anni Novanta del ventesimo secolo, quando grazie ai contributi di Evelyn Schulz (1997), Stephen Snyder (2000) e Rachael Hutchinson (2011), per citarne solo alcuni, le atmosfere apparentemente antiche delle sue opere sono state meglio contestualizzate e ritenute uno strumento critico di grande efficacia al servizio di una visione profondamente moderna e, in quanto tale, tutt'altro che “nostalgica” in senso stretto. In altre parole, ogni volta che l'autore e i suoi personaggi assumono un punto di vista retroattivo lo fanno con l'intenzione di introdurre elementi paradossali, ironici, critici volti a sottolineare il rapporto necessario tra passato e presente che sottende all'esperienza della modernità e l'ideale apparentemente irrealizzabile di un progresso il più possibile conservativo.

A tal fine, risulta particolarmente efficace l'adozione di un punto di vista memore del passato benché collocato nel presente, e l'allestimento di una struttura narrativa che consenta un'oscillazione continua tra i due piani temporali; ciò spiega il ricorso frequente a personaggi (e spesso a voci narranti) anziani e a intrecci che presuppongono un rimando al passato mediante l'espedito del ricordo. Tuttavia, come si è detto, queste strategie non riguardano solo le opere tarde dell'autore, cioè quelle scritte quando l'età avanzata avrebbe giustificato pienamente la centralità assegnata all'esercizio della memoria, ma si ritrovano anche in quelle giovanili: si può certamente affermare che l'opera di Kafū esprime nella sua totalità una poetica della memoria, poetica che si affida a tropi, schemi narrativi e strategie performative ben precisi e che, come si argomenterà, fa capo a un sentimento nostalgico sia di matrice moderna (nell'accezione degli studiosi già citati) sia di carattere retrospettivo.

Questo articolo si propone di esaminare due espedienti narrativi ricorrenti nella prosa di Kafū, vale a dire il tropo delle foglie morte e la figura dell'uomo anziano, inquadrandoli in una parte della sua produzione scarsamente studiata soprattutto per motivi legati al genere e al periodo di composizione. Muovendo infatti da due brevi saggi scritti dall'autore in età relativamente avanzata (precisamente tra la fine del 1943 e l'inizio del 1944, quando aveva ormai superato la soglia psicologica dei sessant'anni, il *kanreki*), *Kareha no ki* 枯葉の記 (Cronache delle foglie secche) e *Yuki no hi* 雪の日 (Un giorno di neve), si tenterà di rintracciare i due elementi sopracitati lungo l'intera sua carriera per sottolineare l'essenziale continuità della sua poetica e collegare idealmente tali artifici retorici alla sua postura critica e al complesso intreccio di influenze che sorregge il suo progetto artistico.

L'indagine dimostrerà infatti che l'immagine delle foglie secche, o morte, evocativa delle suggestioni francesi particolarmente potenti nella fase iniziale della sua carriera ma anche di altre ispirazioni letterarie, giapponesi e cinesi, costituisce una costante nell'opera di Kafū, che tende ad adoperare il leitmotiv dell'autunno con una vasta gamma di significati allegorici il

¹ “悲愁哀切甘美寂寥”.

cui riferimento principale resta il tema della vecchiaia e della morte. Similmente, la figura del “vecchio” è centrale in molti suoi scritti proprio in virtù della sua contiguità con la morte e per le possibilità narrative offerte da un punto di vista che si colloca in posizione esterna rispetto allo scorrere del tempo.

Le foglie cadute sono un’immagine ricorrente della sua produzione a partire dagli anni trascorsi negli Stati Uniti, come si vedrà anche in riferimento a uno dei racconti contenuti in *Amerika monogatari* あめりか物語 (Storie americane, 1908), *Ochiba* 落葉 (Le foglie cadute), che per la visione della vita che esprime si può considerare una sorta di breviario della nostalgia secondo Kafū e un’opera anticipatrice della sua narrazione dell’amore e della giovinezza perduta.

Quest’ultimo tema è a sua volta centrale nella letteratura di Kafū e gli è caro tanto da indurlo ad adottare il punto di vista del “vecchio” anche laddove i protagonisti delle sue storie sono ancora relativamente giovani. Si osserva infatti, nella sua scrittura, una tendenza ad attribuire caratteristiche tipiche dell’individuo di età avanzata a personaggi che non lo sono ancora. Lo stesso Kafū espresse il desiderio di lavorare a un’autobiografia quando era poco più che ventenne (*Kafū zenshū* 荷風全集 IV, 303; d’ora in poi *KZ*), e ciò che in questo articolo si dimostrerà è che tali posizionamenti della voce narrante o del protagonista sono funzionali al proposito di veicolare attraverso la scrittura una precisa visione del mondo che risulterebbe incongrua qualora a raccontare i fatti fosse un personaggio più giovane. I “vecchi” che si incontrano tra le pagine dei libri di Kafū sono spesso dei giovani sotto mentite spoglie o adulti nelle cui vite l’esperienza o la letteratura hanno prodotto un effetto simile a quello dello scorrere degli anni.

1. *Kareha no ki e Yuki no hi*

Il breve saggio *Kareha no ki* fu pubblicato in volume nel dopoguerra ma la sua composizione e la prima pubblicazione in rivista risalgono rispettivamente al novembre del 1943 e al gennaio dell’anno successivo. Il *Danchōtei nichijō* 断腸亭日乗 (Diario della casa della dispepsia, 1917-59) riporta, alla data del 21 novembre 1943, che Kafū stava lavorando a “un breve scritto intitolato ‘Cronache delle foglie secche’” (小品文枯葉の記を草す), mentre due giorni dopo registra l’avvenuto invio del testo a Momiyama Shigetsu 初山梓月 (1878-1958) affinché lo pubblicasse nella rivista di *haikai* da lui curata, *Fueki* 不易 (*KZ* XXV, 178). Come si può intuire dalla natura della rivista in cui compare, *Kareha no ki* è uno scritto che mescola prosa e poesia, e che concepisce il soggetto principale, cioè le foglie secche del titolo, in un contesto ben più ampio rispetto a quello della semplice esperienza di prima mano: le foglie d’autunno e l’insieme delle riflessioni che suscitano nell’autore costituiscono l’elemento di raccordo tra il racconto della sua quotidianità e un retroterra poetico di notevole vastità, fatto di richiami allegorici e riferimenti intertestuali sofisticati e complessi.

Il testo si apre con la citazione di un componimento di Hosoki Kōi 細木香以 (1822-70), *haijin* del tardo periodo Tokugawa noto in particolare per la sua attività di mecenate nei confronti di numerosi artisti dell’epoca, come ricostruito da Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922) nella biografia che pubblicò sul *Tōkyō nichichi shinbun* 東京日日新聞 e sullo *Ōsaka mainichi shinbun* 大阪毎日新聞 tra il 19 settembre e il 13 ottobre del 1917. Lo *haiku* 俳句 di Kōi che Kafū cita all’inizio di *Kareha no ki* è il seguente: “Di sé stesso persino / è ormai stanco / il banana dalle foglie strappate” (*KZ* XVIII, 329),² un componimento postumo (Mori 1919, 311-13) particolarmente efficace nell’evocare l’atmosfera e i contenuti del testo che introduce.

²“おのれにも飽きた姿や破芭蕉”.

Kafū racconta infatti un episodio apparentemente banale capitatogli con ogni probabilità³ solo poche settimane prima: mentre si trovava in cucina, gli era andato lo sguardo su una pianta di fico dalle foglie avvizzite e, trovandola particolarmente sgradevole alla vista, aveva cominciato a pensare all'azione del tempo sulla natura e, per analogia, all'incedere della vecchiaia (*KZ XVIII*, 329). Leggendo il *Danchōtei nichijō* scopriamo che nello stesso periodo in cui scrive *Kareha no ki* Kafū si sofferma spesso a guardare le foglie cadute nel proprio giardino, che in più di un'occasione raccoglie e incendia (*KZ XXV*, 172, 178), e che nel mese di novembre si preoccupa più volte per il proprio stato di salute, si sottopone a una visita medica ed è costretto a casa per qualche giorno a causa di un forte raffreddore (171-78). Intuiamo dunque che negli ultimi mesi del 1943 l'autore, che pure aveva sempre manifestato una particolare attenzione e perfino preoccupazione per la propria salute anche da giovane, è molto concentrato sulle proprie condizioni fisiche. Tale disposizione potrebbe aver rappresentato un incentivo a riflettere più del solito sul tema della vecchiaia, dunque non sorprende che proprio in questi giorni scriva due *zuihitsu* 随筆 in cui la meditazione sul tempo che passa e sul decadimento psico-fisico occupa una posizione di centralità. Ma neanche lo spazio che dedica, nel *Danchōtei nichijō* come nelle sue giornate, alle foglie secche è privo di interesse in questa sede, poiché segnala un riscontro nel quotidiano di una condizione psichica e poetica ben precisa. Le foglie morte sono qui il correlativo oggettivo di un sentimento di malinconia strettamente legato alla dimensione della vecchiaia, evocata nei versi in esergo allo *zuihitsu* che ne anticipano il tema principale.

Il topos del banano dalle foglie strappate è funzionale alla riflessione sul corpo che invecchia e decade, a sua volta in relazione allegorica con l'immagine della pianta di fico dall'aspetto repellente. Se il banano con le foglie strappate è già di per sé un elemento simbolico che rimanda al senso di impermanenza e una parola stagionale (*kigo* 季語) evocativa dell'autunno, in questo testo vede enfatizzata la componente più specificamente legata a una sorta di disgusto del corpo invecchiato. Né è da sottovalutare quanto suggerisce Katō Ikuya in merito a *Kareha no ki* e *Yuki no hi*, ossia che la loro pubblicazione su *Fueki* fu una dimostrazione di amicizia da parte di Momiyama Shigetsu in un periodo, per Kafū, di impasse creativa cui si accompagnava la difficoltà a trovare riviste disposte a ospitare i suoi scritti (Katō 2012, 228): non è da escludere che tale condizione pesasse ulteriormente sullo stato psichico dell'autore già molto provato dalla guerra in corso.

Anche in *Yuki no hi*, pubblicato su *Fueki* nel febbraio del 1944 ma la cui stesura risale al 3 dicembre 1943, il giorno del suo sessantaquattresimo compleanno, troviamo tracce di questo particolare stato d'animo. Kafū scrive: "Si avvicina il giorno in cui compirò settant'anni. Chissà se sarò obbligato a vivere fino a quando diventerò un orribile vecchio [*minikui rōjin* 醜い老人] di settant'anni. Non voglio vivere fino a quell'età" (*KZ XVIII*, 338).⁴ *Yuki no hi*, ancora più di *Kareha no ki*, è un testo fortemente evocativo, incentrato sull'esercizio della memoria, con il topos della neve che funziona come un innesco: "Ogni qual volta comincia a nevicare mi torna alla memoria la Tōkyō di epoca Meiji, quando ancora non c'erano né

³ Nel testo l'autore parla infatti di *koharu* 小春, la cosiddetta "estate di San Martino", cioè il periodo di metà autunno, e più precisamente nel mese di novembre, quando dopo i primi freddi le condizioni climatiche migliora. *Kareha no ki*, come si è detto, è stato scritto a novembre del 1943, e nel *Danchōtei nichijō* Kafū annota proprio all'inizio del mese un innalzamento delle temperature (*KZ XXV*, 170 sgg.).

⁴ "七十になる日もだんだん近くなって来た。七十といふ醜い老人になるまで、わたくしは生きてゐなければならないのか知ら。そんな年まで生きてゐたくない".

treni né automobili” (334).⁵ Qui la distanza tra l’oggetto e l’atto della narrazione amplifica il senso di desolazione del presente; e non è tanto la scelta di un’epoca ormai lontana quanto l’atmosfera evocata nel ricordo di tale epoca a suggerire un’idea di lontananza irriducibile da cui scaturisce lo stato di prostrazione della voce autoriale.

Per uno scrittore nella cui poetica un ruolo di primo piano è sempre spettato alla pratica del ricordo e della nostalgia, tale disposizione non è di certo una novità, ma ciò che questi due saggi hanno di diverso rispetto alla sua produzione precedente è che, forse per la prima volta, qui Kafū assume la prospettiva dell’individuo di età avanzata essendo egli stesso un uomo ormai anziano. Ciò rende la nostalgia evocata in questi testi un sentimento profondamente diverso rispetto a quello che domina nel resto della produzione di Kafū: si tratta di una nostalgia volta al passato, che rimpiange i tempi andati, mentre nelle altre sue opere il sentimento nostalgico era sempre riferito al presente e al futuro (Follaco 2018, 240-41). Se in un’opera come *Kanraku* 歓楽 (Il Piacere, 1909) l’io narrante era un poeta che aveva superato i quarant’anni mentre l’autore ne aveva dieci in meno, così come il *Ragetsu* 蘿月 di *Sumidagawa* すみだ川 (Il Sumida, 1909) e lo *Ōe Tadasu* 大江匡 di *Bokutō kitan* 瀬東綺譚 (Una strana storia al di là del Sumida, 1937), benché generalmente considerati degli alter ego di Kafū erano più avanti di lui con gli anni, nei due *zuihitsu* summenzionati si osserva un sostanziale allineamento tra la sua età e l’esperienza di memoria che è al centro del racconto. Nella finzione romanzesca, dunque, l’autore è particolarmente incline ad anticipare l’età che avanza perché comprende il potenziale narrativo del ricordo, mentre nella produzione saggistica dell’ultima fase della sua vita di scrittore l’esercizio della memoria recupera la propria funzione primaria: quella di reiterare il passato per chi sa di avere meno tempo davanti a sé di quanto ne abbia già vissuto.

Resta da capire a cosa sia dovuta tale inclinazione. Perché, cioè, nella produzione letteraria precedente, persino giovanile, Kafū abbia sempre privilegiato il punto di vista dell’uomo più avanti con gli anni, il che ha contribuito a conferire alla sua opera quell’aura nostalgica che per decenni ne ha influenzato e condizionato la ricezione.

In primo luogo, come già osservato, la prospettiva dell’uomo anziano gli consentiva un margine maggiore per la rappresentazione di una dimensione psichica ed emotiva che evidentemente riteneva particolarmente efficace in termini di resa poetica; l’idea di un personaggio ormai fuori dal tempo, per cui la giovinezza è già perduta e le possibilità di vivere determinate esperienze – prima fra tutte quella dell’amore romantico – diminuiscono giorno dopo giorno, è in perfetta sintonia con un mondo letterario la cui colonna portante è senza dubbio un diffuso senso di impermanenza e disincanto.

Tale tipologia di personaggio, inoltre, risulta efficace dal punto di vista della coerenza interna dell’intreccio perché, estraneo ormai per età e, suo malgrado, a una gran parte di esperienze, si pone alla giusta distanza per poterle raccontare in maniera oggettiva; si configura, in altre parole, come un narratore affidabile in virtù della propria posizione necessariamente retrospettiva. Se a raccontare le intermittenze dell’amore e della passione in opere come *Kanraku* e *Sumidagawa* fosse un trentenne, com’era Kafū all’epoca della loro composizione, anziché un uomo molto più avanti con gli anni, il suo punto di vista non sarebbe altrettanto neutrale; allo stesso modo, il senso di spaesamento e di alienazione di Ōe Tadasu è particolarmente credibile quando rapportato alla sua età.

Ma i saggi scritti negli anni Quaranta ci dimostrano che, con il sopraggiungere della vecchiaia, alla dimensione critica ed emotiva del ricordo se ne aggiunge una più legata alla realtà materiale e fisica, una prospettiva inedita benché sia il punto di arrivo di un lungo processo.

⁵ “わたくしは雪が降り初めると、今だに明治時代、電車も自動車もなかった頃の東京の町を思起すのである”.

2. Ochiba e gli scritti degli anni Dieci

Nel racconto *Ochiba*, incluso nella raccolta delle storie americane di Kafū, l'io narrante *jibun* 自分, del quale non si conosce l'età ma che presumibilmente ha tra i venti e i trent'anni, sta osservando in un pomeriggio di settembre le foglie che cadono a Central Park, a Manhattan. La visione delle donne che attraversano il parco fa sì che si perda in una piacevole fantasia:

Giovani donne con abiti leggeri passano ininterrottamente davanti ai miei occhi, su carrozze o a cavallo, e a me sembra che tutte guardino nella mia direzione e poi si allontanino sorridendo. Di fronte ai sorrisi delle donne più giovani e belle finisco sempre a fantasticare di amori felici... Scrivo un libro in questa lingua meravigliosa che è l'inglese, una donna lo legge e, desiderosa di conoscerne l'autore, viene da me. Ci raccontiamo le nostre vite, ci raccontiamo poesie, ci raccontiamo l'un l'altra, infine, i nostri segreti. E poi un giorno mi sposo e vado a vivere a Long Island o vicino al mare del New Jersey, in qualche zona dell'entroterra da cui sia possibile raggiungere New York in una o due ore di viaggio in treno. Un piccolo cottage con le pareti verniciate, circondato da un orto pieno di ciliegi e meli. Dalla prateria che si estende oltre il boschetto sul retro si vede il mare in lontananza. Nei pomeriggi primaverili ed estivi, in autunno prima del tramonto e nei mattini d'inverno, mi stendo su un divano vicino alla finestra e mi metto a leggere. Poi mi addormento, e mi sveglia mia moglie che suona il pianoforte nella stanza accanto – un brano molto dolce, per esempio una sonata di Liszt, sarebbe perfetto... A questo punto, con il vento freddo del tramonto che mi soffia sul viso, ritorno alla realtà, seduto sulla panchina. Ho trascorso intere giornate di primavera immerso in questi sogni, poi tutta un'estate... E adesso è autunno, ed è proprio l'ora perfetta per pensare agli amori perduti del passato, mentre guardo le foglie degli alberi cadere una dopo l'altra. (KZ IV, 240-41)⁶

L'autunno, scrive *jibun*, è la stagione ideale per ripensare agli amori passati, eppure ciò che ha fatto fino a questo momento è stato immaginarne di futuri. La riflessione che ne scaturisce è che l'uomo vada incontro al destino come le foglie degli alberi si posano a terra: ciascuno vive la propria vita coltivando sogni e speranze fino a quando i giorni non volgono al termine. E a quel punto poco conta l'effettiva realizzazione dei desideri, perché l'esistenza coincide con un'attesa continua:

Sogno, incanto, illusione: è questa la vita di noi tutti. Pensiamo continuamente all'amore, passiamo il tempo a sognarne il coronamento, ma in fondo non desideriamo davvero che si realizzi. Vogliamo rincorrere ombre evanescenti, che alla realtà somiglino soltanto, mentre ci lasciamo inebriare da presagi e speranze. (241)⁷

⁶“眼の前には絶間なく、軽装した若い女が馬車を馭し、馬に乗って行過ぎるが何れも皆、自分の方を眺めては微笑んで行くとしか思われぬ。

自分は若い中にも猶若く、美しい中にも猶美しい女の笑顔を眺むれば、訳もなく幸福な恋を空想するのだ……自分は麗しい英文で何か著作をする、それを読んだ女が、作者の面影を慕って訪ねて来る。人生を語る、詩を語る、遂には互いの秘密をかたる。何時か、自分は結婚してつて、ロングアイランドか、ニューゼルシーかの海辺あたり、ニューヨークからは汽車で一二時間位で往來の出来る田舎に家庭を作る。小さいペンキ塗の板屋で、そのまはりには、桜や林檎の果樹園があり、裏手の森を抜ければ、ひろびろした牧場から、づつと遥かに海が見える。自分は春や夏の午後、秋の日暮前、冬の真昼など、窓際の長椅子に身を横て、読書につかれたまま、居眠るともなく居眠りする、と、隣の室からは、極く緩かな、リツストのソナタのやうなものが可い、妻の弾ずるピヤノの曲に、はつと目覚むれば……自分はここに初めて、夕暮れの冷たい風に面を吹かれて、ベンチの上なる現実の我れに立返るのであった。

かやうな夢に耽つた春の日も、一夏を過ぎて、ああ……今は秋、はらはら落ちる木の葉を見れば、さながら失へる恋の昔を思ふに等しい”。

⁷“夢、酔、幻、これ、我等の生命である。吾々は絶えず、恋を思ひ、成功を夢みて居るが、然

Ciò che colpisce di questo racconto è il sofisticato interscambio tra passato e futuro che è alla base della sua filosofia di vita come della risposta emotiva di *jibun* alla suggestione dell'amore, e il rapporto tra questa disposizione mentale e l'immagine delle foglie cadute.

Si osserva, nel brano sopracitato, un allineamento delle atmosfere della narrazione al valore simbolico delle foglie: l'autunno è il momento della nostalgia, le foglie cadute (*ochiba*) sono, nella tradizione poetica giapponese come in quella romantica europea, uno dei principali motivi che sottendono alla rappresentazione del topos del giovane solitario e malinconico immerso nella natura – natura che spesso, come in Verlaine, si combina con elementi umani, culturali, a evocare emozioni particolarmente intense. Non è un caso, infatti, che il celebre componimento del poeta francese, *Chanson d'automne* (1866), sia citato da Kafū in diverse occasioni accomunate da un'atmosfera di malinconia e solitudine, nonché dal tema della memoria; e ciò avviene anche in scritti che non sono ambientati nella stagione autunnale, come per esempio lo *zuibitsu* intitolato *Natsu no machi* 夏の町 (La città d'estate, 1910), in cui la descrizione di Tōkyō in estate è regolarmente interrotta dai ricordi e dalle riflessioni dell'autore quasi trentunenne. La rappresentazione della città e dei suoi abitanti durante i mesi estivi appare come la condizione necessaria perché la memoria e la mente elaborino i contenuti del testo. Dovendo scrivere della città d'estate, per Kafū è più naturale attingere al serbatoio della memoria, del ricordo delle letture dell'infanzia e della giovinezza, dei giochi con gli amici sulle rive del Sumida, anziché rappresentare la Tōkyō coeva. Tutti questi elementi si sovrappongono e si completano, in *Natsu no machi*, dando prova di come, per lui, le categorie di "scrittura", "memoria", "spazio" e "tempo" fossero da intendersi non singolarmente, ma in quanto nuclei costitutivi di un progetto più ampio al centro del quale c'era proprio la città e la percezione di essa. Percezione in cui, ancora una volta, riecheggia la letteratura del passato e il sentire tradizionale, come dimostra l'incipit dello *zuibitsu*, dove le coordinate spazio-temporali sono rappresentate essenzialmente da *kigo*. Il nespolo (*biwa* 枇杷), i gigli (*yuri* 百合), le zanzare (*ka* 蚊), le ortensie (*ajisai* 紫陽花), la stagione delle piogge (*tsuyu* 梅雨) e le località di villeggiatura (*hisho* 避暑) verso cui tutti si affrettano sono, nella poesia classica, elementi che rimandano all'estate, mentre le rappresentazioni per l'*o-bon* (*bonshibai* 盆芝居) svolgono la funzione di annunciare l'autunno imminente:

I frutti del nespolo sono maturi, i gigli già sfioriti. All'ombra delle fioriere si odono le zanzare anche di giorno e persino le ortensie, di cui si dice che cambino colore mille volte nella loro lunga vita, sono ormai appassite. La stagione delle piogge è passata e anche le rappresentazioni per l'*o-bon* volgono al termine, mentre tutti si dirigono verso località di villeggiatura o tornano nelle terre di origine. E una desolazione abbagliante di caldo torrido invade la città. Ma io, sin da quand'ero bambino, a luglio sono sempre rimasto a Tōkyō senza andare da nessun'altra parte. Il motivo principale è che per me, che qui sono nato, non c'è mai stata una terra di origine in cui tornare. Il secondo motivo è che, anche se i miei genitori andavano a Zushi o Hakone portandosi dietro tutti quelli che stavano a servizio da noi, io già a quei tempi declinavo l'invito, accampando come scusa la necessità che qualcuno restasse a casa in loro assenza. E così per me i tre mesi estivi rappresentavano un'occasione di felicità senza pari, lontano dalla vista dei miei, desideroso com'ero di abbandonarmi alla letteratura e alla musica e a tutti quelli che per un ragazzino delle medie erano piaceri illeciti di cui era bene che i grandi non sapessero nulla. (KZ VII, 213)⁸

し、決してそれ等の、現実される事を望んで居るのではない。唯だ、現実されるらしく見へる、空なる影を追うて、その予想と予期とに酔ふて居たいのである”。

⁸“枇杷の実は熟して百合の花は既に散り、昼も蚊の鳴く植込みの蔭には、七度も色を変へると云ふ極く生命の長い紫陽花の花さへ早や萎れて了った。梅雨が過ぎて盆芝居の興行も千秋楽に近くと、誰れも彼も避暑に行く、郷里へ帰る。そして炎暑の明い寂寞が都会を占領する。

然し自分は子供の時分から毎年の七八月をば大概何処へも旅行せず東京で費して仕舞ふのが例である。

Tōkyō appare dunque come il luogo letterario per eccellenza e infatti Kafū, alla vista delle sue strade invase da “una desolazione abbagliante di caldo torrido”, ricorda dei versi scritti quand’era adolescente e poi proprio la *Chanson d’automne* di Verlaine.

Qui, come nel passo di *Ochiba* citato poc’anzi, si riscontra un’apparente incongruenza: se nel racconto degli *Amerika monogatari* l’età dell’io narrante e il contenuto delle sue fantasticherie sembravano contrastare con la chiosa sugli “amori perduti del passato”, nello *zuihitsu* del 1910 la costellazione di significati connessi alla stagione autunnale non sarebbe del tutto coerente con l’argomento principale del testo, che è la città in estate. In entrambi i casi, però, il ricorso al motivo delle foglie morte e, per estensione, dell’autunno è giustificato dalle atmosfere che l’autore intende rappresentare e dall’argomento che vuole introdurre. Serve, cioè, a evocare il senso di impermanenza, di solitudine profonda dell’uomo e di impotenza di fronte al destino, quindi a esplorare il grande tema della memoria.

Tutto ciò si ritrova anche in uno scritto di poco successivo a *Natsu no machi* ma del tutto differente per genere e ambientazione, vale a dire il dramma teatrale *Aki no wakare* 秋の別れ (Addio d’autunno, 1911). Pubblicato nel numero di gennaio 1911 di *Mita bungaku* 三田文学 (Letteratura di Mita), questo testo, concepito come una *pièce* lirica, è liberamente ispirato alla figura di Bai Juyi 白居易 (772-846), indicato con lo pseudonimo giapponese Hakurakuten 白楽天 (Bai Letian), poeta cinese di epoca Tang (618-907) che ha esercitato una notevole influenza sulla letteratura di epoca Heian (794-1185) e successivamente anche sul teatro nō. Nonostante la sua produzione vantasse un gran numero di componimenti dedicati alla vita pubblica, con cui rivolse una critica sagace al malcostume della classe dominante, Bai Juyi fu ricordato soprattutto per il suo lungo poema *Changhenge* 長恨歌 (*Chōgonka* in giapponese; Il canto dell’eterno rimpianto), dedicato alla sfortunata storia d’amore tra l’Imperatore Xuanzong 玄宗 e la sua favorita Yang Guifei 杨贵妃.

Anche Kafū, per *Aki no wakare*, prende in considerazione *Chōgonka*. Hakurakuten è il protagonista e la sua voce è quella di un baritono; un giovane viaggiatore, che incontra e interroga il poeta in una notte d’autunno, è un tenore; una misteriosa e bellissima donna, che con il suo canto affascina entrambi, è un soprano. Gli altri personaggi sono due barcaioli (bassi) e due bambini (contralti). Il dramma fu portato in scena per la prima volta al Teikoku gekijō nel mese di dicembre del 1922, con Ichikawa Sadanji II 二代目市川左團次 (1880-1940) nel ruolo di Hakurakuten, e poi nell’agosto del 1957, in un allestimento al Kabukiza che vide la partecipazione, tra gli altri, di Kubota Mantarō 久保田万太郎 (1889-1963).

Nonostante il riferimento inequivocabile a Bai Juyi e al suo poema, la didascalia al testo di Kafū non offre alcuna indicazione precisa per quanto riguarda l’epoca e il luogo in cui si svolge la storia, né per i costumi. Hakurakuten è presentato come un vecchio che sta trascorrendo gli ultimi anni della propria vita in una località lontana dalla capitale, a sud, dove ogni giorno, al calar del sole, si fa trasportare da un barcaiolo lungo il fiume e si mette a pescare. Afflitto dai rimpianti, non esita a consigliare vivamente a un giovane viaggiatore incontrato per caso di non voltarsi a guardare indietro, perché tutto quello che non si fa a vent’anni non si potrà fare mai più (KZ VII, 255). Il giovane, riconosciuto il famoso poeta, si dice intenzionato a fermarsi in quella terra di provincia, interrompendo il viaggio che ha intrapreso per raggiungere la capitale. Ma quello, che

第一の理由は東京に生まれた自分の身には何処へも行くべき郷里がないからである。第二には、両親は逗子とか箱根とかへ家中のものを連れて行くけれど、自分は其の頃から文学とか音楽とか兎に角中学生の身としては監督者の眼を忍ばねばならぬ不正の娯楽に耽りたい必要から、留守番と云ふ体のいい名義の下に自ら辞退して、夏三月をば両親の眼から遠ざかる事を無上の幸福としてゐたからである”。

conosce la vita e il senso di sconfitta per ciò che si è perduto, gli rivolge parole sagge e amorevoli, e lo invita a non rinunciare a neanche un minuto di felicità, perché non si deve pensare che la poesia nasca soltanto dalla sofferenza. L'oggetto del rimpianto e della nostalgia di Hakurakuten non è spiegato in maniera del tutto esplicita, ma l'inserimento nel testo di versi che riprendono quelli del *Chōgonka* tende a suggerire una sorta di sovrapposizione tra la figura del poeta e il suo personaggio, l'Imperatore Xuanzong, il quale, persa l'amata concubina, non sa darsi pace.

Quando Hakurakuten appare in scena, annunciato dal buio della sera e da un canto malinconico e accompagnato da due fanciulli che lo tengono per mano e lo aiutano a salire a bordo della barca, una delle sue prime battute lascia intendere parte del dolore che lo tormenta.

Di sera, ogni tanto, capitava che soffiava il vento, ma di giorno il cielo era azzurro e terso, e io solo non mi preoccupavo dell'inverno e vivevo la mia vita senza pensieri. Ma davvero gli uccellini sono più saggi, i pesci più svelti di me a leggersi nel cuore, e si ritirano in cerca di un nascondiglio mentre ancora sono felici, prima che sopraggiungano il rimpianto e la tristezza. Stolto fu soltanto l'esitare che è tipico dell'uomo. Nel limpido autunno delle terre del sud si nasconde oggi per l'ultima volta l'inganno della primavera. Forza, vecchio. Sciogli le cime, rema insieme alla corrente. Addentriamoci nel folto dei canneti, andiamo a catturare l'inverno nascosto nell'oscurità. (252)⁹

Hakurakuten, che non ha saputo cogliere l'occasione adatta a ritirarsi, in modo tale da evitare la sofferenza e il rimpianto, sente ora sopraggiungere l'inverno, e dalle sue parole traspare una sorta d'ansia, un desiderio di interrompere il prima possibile "l'inganno della primavera" per trovare finalmente la pace. Il parallelismo tra autunno e oscurità, e primavera e luminosità è ripreso nei versi che si alternano ai dialoghi, e che identificano i primi con la sera, le seconde con il giorno. *Yoru* 夜 (la sera) è *kanashiki* かなしき (triste), *aki* 秋 (l'autunno) è *sabishiki* さびしき (desolato) (246). I ricordi della primavera (al vecchio poeta la voce del giovane fa tornare in mente proprio le campane che annunciano l'alba in primavera) sembrano essere svaniti nel nulla, mentre il vento della sera spazza via i rami dei salici. L'estate è finita senza lasciare tracce, le alghe marciscono sulle rive del fiume. Questa sovrapposizione di immagini, insieme con l'uso dei *kigo*, intensifica la qualità lirica del testo e contribuisce in maniera decisiva alla rarefazione della materia narrativa: sottratto peso alla figura di Hakurakuten e alla sua storia, affiora in superficie l'insieme delle emozioni provate, dei rimpianti, le sofferenze, e tutto acquista un carattere universale. La sua esperienza della solitudine e della nostalgia si estende all'intero ecosistema del fiume: è fine autunno e si è al tramonto, tutto è tinto di giallo, il cielo è sconfinato e lo specchio d'acqua non si distingue dalla riva. Le foglie cadono come pioggia e si diffonde la musica triste del "tramonto d'autunno" (*ibidem*). La scena è descritta con una densità cromatica a cui corrisponde il senso di oppressione che attanaglia l'animo del vecchio poeta. Gli uccelli volano via, le campane tacciono: "la sera non ha suono, l'autunno è privo di voce" (247).¹⁰ Di fronte a tutto questo, anche il giovane viaggiatore non sa contenere la tristezza ed è colto da un sentimento di nostalgia che, come spesso accade nella letteratura di Nagai Kafū, la sua età non può giustificare. Le due figure di Hakurakuten e del viaggiatore portano avanti

⁹“夕は折々に風が吹けども、昼中は晴れ渡る空の青さに、わればかりは冬をも知れず、唯だうかうかとのみ暮してゐたが、実に小鳥はわれより賢く、魚はわれより先に己れを知り、悔ひと悲しみに先立ちて喜びの中に隠家を求めて退く。愚かなる人の迷ひであつた。南の国の秋晴れに、偽りの春を忍ぶも今日かぎり。いざ。爺よ。船を解きて、流れの唯中に漕出でよ。蘆の繁みに突入りて、闇に潜める冬を捕へん”。

¹⁰“音なき夜のかなしさを 声なき秋のさびしさを”。

un dialogo lento e sfumato, fatto di movimenti ripetuti in avanti e all'indietro, con il giovane che ripete, come stregato, le parole del vecchio, alimentando via via nel lettore la sensazione che finirà per condividere il medesimo destino. Anche quando, nel finale, Hakurakuten lo convince a scendere dalla barca e riprendere il suo viaggio verso la capitale, tale sensazione non risulta sopita, sebbene sopraggiunga un certo sollievo a saperlo lontano, almeno per diversi anni ancora, dai rimpianti e dalla sofferenza della vecchiaia.

L'immagine del poeta ormai solo, sulla barca in mezzo al fiume rischiarato dalla luce della luna, chiude il dramma con una nota di profonda malinconia. La notte avanza, l'autunno si fa inoltrato; "le foglie morte emettono un lamento, il vento tra i canneti è un gemito" (265)¹¹. Kafū riprende molte delle immagini del testo di Bai Juyi ma assegna un ruolo ancora più centrale ai *kigo* autunnali, in particolare, appunto, le foglie morte.

Nella sua brevità, *Aki no wakare* è uno dei testi più emozionanti e intensi che Kafū abbia dedicato al tema della nostalgia e del ricordo. Il ritorno al passato, come dimostra anche *Natsu no machi*, negli anni 1910 e 1911 era evidentemente al centro del suo interesse. È particolarmente significativo, però, il fatto che sia spesso l'ambiente circostante a richiamare i ricordi, e talvolta a sostituirsi, nelle sue forme e trasformazioni, alle reazioni emotive dei personaggi.

La statura mitica di un personaggio come Bai Juyi gli consente di trattare la materia della storia con libertà assoluta, non specificando, come si è ricordato poc'anzi, né il tempo né il luogo in cui si svolge la vicenda. La narrazione acquista così un respiro universale, Hakurakuten è anche il personaggio che ha inventato, e Kafū, a propria volta, si rispecchia nel protagonista del dramma che ha scritto. Il greto del fiume può appartenere al Sumida o a qualsiasi altro corso d'acqua al mondo, perché il vento dell'autunno spazza via le foglie morte ovunque arrivi, portando con sé il canto degli uccelli e il suono delle campane, e lasciando soltanto una malinconia sommessa che riecheggia nel silenzio.

3. Le opere della maturità

Un'altra opera in cui la vecchiaia si configura come vero e proprio espediente narrativo è il già citato *Bokutō kitan*, uno dei romanzi più conosciuti e importanti di Kafū e il cui io narrante è la rappresentazione archetipica del "vecchio" secondo l'autore. Ōe Tadasu non fa mistero dei propri gusti superati e del senso di estraniamento e isolamento che accompagna la sua vita quotidiana. Usa persino un lessico obsoleto per riferirsi, per esempio, al cinema, che chiama *katsudō shashin* 活動写真:

Non vado quasi mai al cinematografo. Se mi sforzo di riportare alla memoria vaghi ricordi, doveva essere circa il trentesimo anno Meiji [1897], quando mi capitò di vedere al Kinkikan di Kanda Nishiki-chō, un lungometraggio sulla città di San Francisco. Mi pare che proprio in quel periodo si cominciasse a usare il termine cinematografo. Oggi che sono passati più di quarant'anni da allora, tale espressione è già fuori moda ed è stata sostituita da altre. Ma dato che viene più facile usare le parole così come si sono sentite la prima volta, continuerò a usare questo termine anche se desueto. (Bienati 1989, 153)¹²

¹¹ "落葉がなげく蘆が泣く".

¹² "わたくしは殆ど活動写真を見に行つたことがない。おぼろ気な記憶をたどれば、少年のころ - 明治二十四五年頃でもあらう。神田錦町に在つた貸席錦輝館で、サンフランシスコ市街の光景を写したのを見たことがあつた。活動写真といふ言葉のできたのも恐らくはこの時分からであらう。それから四十余年を過ぎた今日では、活動といふ語は既にすたれて他のものに代えられてゐるらしいが、初めて耳にしたものの方が口馴れて言ひやすいから、わたくしは依然としてむかしの廃語をここに用いる". (KZ XVII, 81)

Il termine “cinematografo”, che in passato è stato nuovo, ha cessato di esserlo. La novità, il progresso, sono costantemente in balia dello scorrere del tempo e nel momento esatto in cui appaiono sono già vecchi. Kafū ritorna sul tema dell’obsolescenza delle parole più volte in un altro libro di questi anni, *Omokage* おもかげ (Vestigia, 1938). Qui gioca con i sinonimi di recente formazione, come *basu* バス e *noriaijidōsha* 乗合自動車 (bus), *eiga* 映画 e *katsudō shashin*, utilizza i forestierismi in modo strategico, recupera termini propri del lessico religioso. Ciò su cui, però, è utile richiamare l’attenzione in questa sede, è la riflessione dell’autore sulla asimmetria che si produce quando la realtà muta senza lasciare il tempo di elaborare il linguaggio più adatto a codificarla. Di fronte a profondi cambiamenti la lingua vacilla, le parole perdono di senso e vedono assegnarsene uno nuovo che rischia di caricarsi di un valore solo superficiale: le parole, vale a dire, restano vuote al loro interno. Quando persino il linguaggio viene meno, l’individuo sente minato alle fondamenta il proprio senso di appartenenza e ogni focolaio di spirito identitario.

Per Kafū una lingua instabile, precaria, è lo specchio di una nazione malferma e disorientata. Quando le parole non riescono più a stare al passo con il fluire della storia, questo significa che la storia ha smesso di curarsi degli esseri umani. Di ciò l’autore, sul finire degli anni Trenta, è persuaso, ed è per lui la somma delusione, poiché sente di stare perdendo il controllo del linguaggio, avverte come non mai l’inadeguatezza della propria espressione alla realtà che ha sotto gli occhi: per questo motivo, come scrive in uno dei saggi inclusi nella raccolta *Omokage*, al futuro non vuol pensare (*KZ XVII*, 389).

Tale dimensione emotiva trova espressione anche nelle fotografie che egli stesso scatta in questo periodo e include nelle edizioni stampate a proprie spese (*shikaban*) dei due libri qui menzionati, *Bokutō kitan* e *Omokage*. Nel primo caso esse ritraggono alcuni tra i luoghi descritti nel romanzo, mentre nel secondo caso sono di natura più variegata, e hanno come oggetto paesaggi cari all’autore, o che lo hanno colpito per qualche motivo, e scene di vita quotidiana nella sua casa di Azabu. È come se avesse individuato nella fotografia un gran numero di possibilità espressive, un’utilità, ai fini della narrazione, che va ben oltre la facoltà di registrare con precisione l’aspetto visibile della realtà, anzi: all’intrinseca instabilità della realtà, la stessa che produce la sensazione di vacillamento sopra descritta, la pratica fotografica oppone l’esattezza della registrazione, la solidità del fermo-immagine, la sicurezza del frammento. Sappiamo che, negli anni in cui scrisse *Bokutō kitan* e *Omokage*, Kafū si sentiva più che mai limitato dalle condizioni imposte dall’epoca che stava vivendo; la fotografia gli offriva l’opportunità di sottrarsi a tali vincoli poiché l’immagine fotografica è, come ha osservato André Bazin, “the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it” (1960, 8). Attraverso questo mezzo, dunque, poteva ridimensionare l’azione della storia, cogliere gli ultimi istanti di una realtà che andava perdendosi, salvare dall’oblio parti del paesaggio che gli stavano a cuore riconoscendone però, nel contempo, l’essenziale caducità.

In questo senso, la fotografia appare come una scelta quasi obbligata e il ricorso alla macchina fotografica come un passaggio naturale nello sviluppo della sua tecnica espressiva. È una pratica adatta alla rappresentazione di cose che si stanno perdendo, perfetta, cioè, per descrivere l’effimero processo di una scomparsa più che i suoi effetti, esattamente in linea con la poetica di Kafū. La finalità degli scatti contenuti nei due libri è una sorta di ricostruzione attraverso le immagini. Il suo è un tentativo di emancipare la propria visione del mondo rispetto alla realtà, di ritrarciarne il profilo componendo un collage dei suoi frammenti in chiave personale.

Gli anni Trenta segnano un punto di non ritorno nella carriera di Kafū perché, come ci dimostrano gli esempi appena discussi, a quasi sessant’anni egli ha rinunciato a capire la realtà. Il tentativo di interpretazione della società moderna del suo paese l’aveva assorbito sin dal rientro

in Giappone, ma oramai non ha più senso. Il riferimento è alla definizione di “interpretazione” offerta da Hans Georg Gadamer, il quale faceva coincidere in maniera pressoché perfetta l’idea di coscienza moderna con quella di coscienza storica, considerando come propria dell’individuo moderno una posizione riflessiva riguardo a quanto gli è consegnato dalla tradizione precedente. Ciò che lo differenzia dai suoi antenati, in altre parole, è la capacità di cogliere il valore relativo del passato in virtù della consapevolezza della storicità intrinseca della propria presenza nel mondo (2004, 11).

Le fotografie di *Bokutō kitan* mostrano angoli di strada, vicoli, canali di scolo, *torii*, tutti elementi che presi insieme compongono il mosaico del quartiere di Tamanoi. Kafū cerca, così, di raccontarne la complessità, poiché ha ormai rinunciato a decodificarlo.

Sono molti gli scatti che ritraggono i dintorni della stazione, e infatti nel testo si parla diffusamente della ferrovia Keisei, i cui binari abbandonati assurgono (come le parole obsolete di cui sopra) a simbolo dell’intrinseca caducità del rinnovamento. Una delle fotografie ritrae un muro di pietra che occupa da solo il centro della scena, mentre sullo sfondo si distingue, con qualche difficoltà, una fila di edifici. Attraverso il *close up* sul muro, che altro non è se non l’argine della vecchia ferrovia, Kafū accentua in chi l’osserva la sensazione di trovarsi di fronte a “un castello in rovina” (Bienati 1989, 168).¹³ La vita che continua a scorrere è appena evocata dalle case che si scorgono in lontananza, ma la presenza imponente del muro, amplificata dall’assenza di esseri umani, suggerisce un sentimento inequivocabile di desolazione e abbandono. I brevi componimenti poetici che svolgono la funzione di didascalia per le fotografie, poi, accentuano ulteriormente la sensazione di precarietà. Numerose sono, infatti, le occorrenze di termini che appartengono al campo semantico di “transitorietà”, “caducità” e ovviamente “vecchiaia”, come per esempio *kemuri* 煙 (fumo), *aki* (autunno), *kogarashi* 木枯し (vento freddo; Follaco 2017, 191).

Tutte le fotografie inserite negli *shikaban* condividono la medesima tensione verso il precario, espressa attraverso il frazionamento di una visione che si presenta, così, essa stessa instabile.

Ciò che colpisce è la capacità di Kafū di produrre scatti assolutamente affini sia alla propria tecnica letteraria, sia alla natura dei luoghi rappresentati, sia alle caratteristiche peculiari della modernità urbana giapponese. La sua coscienza storica gioca un ruolo fondamentale in tal senso, poiché è ormai assodato che le modalità espressive da lui impiegate sono il prodotto diretto del suo rapporto riflessivo con la tradizione e con il presente. Per Kafū la “coscienza storica” è legata a filo doppio con quella particolare nostalgia in divenire che nella sua scrittura caratterizza l’esercizio della memoria e che è efficacemente evocata nella figura del “vecchio”. La reminiscenza, reale o ideale che sia, non è mai separata dalla riflessione sul mondo attuale, e la possibilità offertagli dalla fotografia di condensare in immagini la complessità di una simile attività psichica e sensoriale deve aver generato in lui assoluta fiducia in tale strumento.

Ciò è evidente soprattutto nel caso di *Omokage*, che per la sua composizione appare quasi come un testamento spirituale dell’autore. I soggetti riprodotti, infatti, fanno capo a quattro categorie fondamentali: la vecchia Tōkyō, il teatro, Nagai Kafū stesso (vi sono due suoi ritratti, il primo dei quali, attribuito a Andō Hideo 安東英男, lo ritrae all’età di cinquantanove anni, mentre il secondo risale a quando aveva sei anni) e lo Henkikan, l’amata casa di Azabu. Come il titolo stesso suggerisce, *Omokage* si può considerare una sorta di viaggio nella memoria, l’ultimo gesto, forse, orientato a fermare in una forma durevole la sostanza effimera dei ricordi e dei pensieri. Le fotografie dello Henkikan raccontano in maniera suggestiva l’esistenza soli-

¹³ “城址” (KZ XVII, 97).

taria dello scrittore alla soglia della vecchiaia, le sue passioni, le sue giornate. Una mostra, sullo sfondo del cortile dell'abitazione, una scopa da esterni. Kafū amava molto lavorare in giardino, e quella semplice scopa, posta da sola al centro della scena, evoca la sua figura e pare quasi di vederlo, vestito all'occidentale, che spazza via le foglie secche e le ammucchia in un angolo. Un'altra immagine, ancora più intima, riproduce un tavolo apparecchiato vicino a una finestra, con sopra una bottiglia di vino e del pane, e accanto una sedia leggermente fuori posto. La didascalia elenca alcuni di questi oggetti, a significare che non c'è altro, non è necessaria alcuna interpretazione. La realtà è come la si vede nella fotografia: un tavolo apparecchiato per una sola persona, nel chiuso rassicurante di una stanza piena di libri.

Le fotografie di *Omokage* documentano un processo ben preciso, che dai quartieri popolari di Tōkyō porta allo Henkikan, e poi sempre più a fondo, nel privato dell'autore. Lungo questo viaggio affiora poco per volta la presenza umana di Nagai Kafū, la sua stessa identità, che i due ritratti vogliono evocare. Non a caso, infatti, l'ultima foto raffigura la sua scrivania, colpita dai raggi di un sole abbagliante e coperta da libri e fogli di carta. Come didascalia, i versi di un *kotouta* che rievocano atmosfere autunnali. È come se Kafū, alla fine di tutto, volesse rivolgere un ultimo pensiero alla cultura di Edo e ribadire al contempo il proprio ruolo, il proprio posto nel mondo.

Conclusioni

Questo articolo ha rintracciato nella produzione di Nagai Kafū immagini e motivi organici a quello che egli ha sempre considerato una sorta di obbligo morale dello scrittore: la condivisione di un'istanza critica nei confronti della società coeva. Attraverso l'analisi di opere risalenti a fasi diverse della sua carriera, ha evidenziato gli elementi di continuità senza tralasciare le differenti sfumature che essi andavano assumendo nel corso degli anni. Infine, ha proposto una lettura di tali elementi alla luce della variegata costellazione di influenze letterarie che caratterizza la produzione di Kafū sin dagli esordi, sottolineando come questi sia riuscito a operare una sintesi efficace di riferimenti assai diversi per origine e sviluppo, il tutto senza perdere di vista il fine ultimo del suo lavoro di narrazione della realtà.

È noto che l'autore visse un periodo di profonda impasse, un vero e proprio blocco creativo che lo colpì sul finire degli anni Trenta accompagnandolo durante tutto il periodo della Seconda guerra mondiale, quando l'aggressività del Giappone in politica estera e la crescente repressione della libertà individuale in politica interna avevano prodotto un clima per lui difficile da sopportare. Tale stato di prostrazione appare evidente nei saggi dei primi anni Quaranta, che ci restituiscono l'immagine di uno scrittore ormai avanti con l'età e più disilluso e solo.

Se l'esercizio della memoria era sempre stato un punto cardine della sua poetica della nostalgia, nei due testi da cui è partita la nostra indagine esso appare per la prima volta in un rapporto simmetrico con l'età della voce narrante. Se consideriamo l'opera di Kafū nel complesso, a partire dai *jibun* delle storie americane e francesi, e poi i protagonisti dei romanzi scritti all'indomani del rientro in Giappone e via via, col passare degli anni, fino al "vecchio" per antonomasia della sua letteratura, cioè Ōe Tadasu, il punto di approdo rappresentato dall'autore di *Kareha no ki* e *Yuki no hi* ci apparirà come il più naturale in assoluto. Questo perché la sua opera si può considerare un lento e sistematico processo di alienazione che si fonda su un espediente in particolare: il distanziamento dai fatti raccontati, prima mediante l'assunzione del punto di vista fittizio di protagonisti anziani, poi con il graduale riposizionamento dell'autore rispetto al personaggio che coincide con la presa di coscienza che la realtà è irrimediabilmente incomprensibile, quindi alienante.

In altre parole, se il giovane Kafū delle opere degli anni Dieci del Novecento si metteva nei panni dell'uomo più anziano per descrivere un mondo che tentava di decodificare attraverso la memoria (inclusa la memoria letteraria), a mano a mano che gli anni passano il mondo diventa sempre più opaco, e l'uomo *realmente anziano* non è in grado di comprenderlo. Questo è il motivo per cui, nell'esperimento modernista di *Bokutō kitan*, si approda a una frammentazione irreversibile dell'identità della voce narrante, che non ha più appigli per interpretare la realtà. Tale condizione non risparmia neanche lo spazio in cui si muovono i personaggi, i quali, più soli che mai, si vedono costretti a rinunciare all'illusione del vivere comune per ritirarsi a vita privata.

Benché la prassi di ricercare a tutti i costi l'autore nel personaggio – che, a ragione, è stata definita la “literary-critical fallacy of talking about a fictional character as though he were a real person” (Vermeule 2011, x) – vada generalmente scoraggiata quando ci si avvicina a un testo letterario, appare francamente difficile, in questo caso, ignorare l'apparente corrispondenza tra Kafū e i vari protagonisti delle sue opere. Anzi, sarà forse egli stesso a mitigare il nostro senso di colpa per aver ceduto alle sirene dell'analogia: per tutta la sua carriera, infatti, Kafū ha volutamente attinto alla propria personale esperienza per costruire il suo universo letterario, sfumando il confine tra realtà e finzione al punto che risulta ormai difficile, se non impossibile, tracciare una linea netta che separi lo scrittore dai suoi numerosissimi alter ego.

Ciò nonostante, o forse proprio per questo, il Nagai Kafū che nei due *zuihitsu* pubblicati su *Fueki* ritroviamo intento a guardare fuori dalla finestra dello Henkikan, disgustato dalla propria condizione di “vecchio” solo e stanco, e con la mente rivolta a un tempo perduto, appare come il solo finale possibile per lo Ōe Tadasu dell'ultimo suo grande romanzo, un uomo disorientato e ormai incapace di ritrovare una strada che lo immetta nuovamente nel flusso quotidiano della società del proprio tempo.

Tale condizione esistenziale è stata esplorata in lungo e in largo da Kafū durante l'intera sua vita di scrittore, che sin dagli esordi è parsa procedere in un'unica direzione. Le atmosfere autunnali cariche di un portato semantico elaborato in diverse tradizioni letterarie, così come i motivi dalle decise connotazioni simboliche, sono stati lo strumento per l'espressione di una visione del mondo che voleva mettere in discussione, se non scardinare, i principi alla base della società moderna giapponese. In una realtà votata al progresso, al rinnovamento e alla cancellazione del passato in favore di un futuro che si preannuncia disumanizzante, l'autore e i suoi alter ego scelgono di vestire i panni del vecchio per rimettere al centro la memoria, la lentezza che caratterizza i fatti più umani: dall'amore romantico che si nutre della suggestione di una folata di vento in un parco newyorkese ai sogni di un adolescente confidati allo scorrere lento del Sumida, dal rimpianto per il passato che nutre le passioni della giovinezza alla nostalgia per una città e un paese dove era ancora possibile sentirsi a casa.

Riferimenti bibliografici

- Bazin, André. 1960. “The Ontology of the Photographic Image”. *Film Quarterly* vol. 13, no. 4: 4-9.
- Gadamer, Hans G. 2004. *Il problema della coscienza storica*, traduzione di Giangetano Bartolomeo. Napoli: Guida.
- Follaco, Gala M. 2017. *A Sense of the City: Modes of Urban Representation in the Works of Nagai Kafū (1879-1959)*. Leiden-Boston: Brill.
- . 2018. “Dai canali alle ferrovie: metafore cangianti della Tōkyō moderna”. In *La città in Asia. Letture critiche degli spazi urbani antichi e moderni*, a cura di Gala M. Follaco e Giulia Rampolla, 229-42. Roma: Viella.

- Hutchinson, Rachael. 2011. *Nagai Kafū's Occidentalism: Defining the Japanese Self*. New York: State University of New York Press.
- Katō, Ikuya 加藤郁乎. 2012. *Haijin Kafū* 俳人荷風 (Kafū autore di haiku). Tokyo: Iwanami Shoten.
- Mori, Ōgai 森鷗外. 1919. *Sanbō sakki* 山房札記 (Cronache biografiche dalla residenza di montagna). Tokyo: Shun'yōdō.
- Nagai, Kafū 永井荷風. 1937. 溍東綺譚. 1989. *Al giardino delle peonie e altri racconti*, traduzione e cura di Luisa Bienati. Venezia: Marsilio.
- Sakagami, Hiroichi 坂上博一. 2002. *Nagai Kafū no miryoku* 永井荷風の魅力 (Il fascino di Nagai Kafū). *Kokubungaku kaishaku to kanshō* vol. 67, no. 12: 10-16.
- Schulz, Evelyn. 1997. *Nagai Kafū: "Tagebuch eines Heimgekehrten"*. *Der Entwurf ästhetischer Gegenwelten als Kritik an der Modernisierung Japans*. Hamburg: LIT.
- Snyder, Stephen. 2000. *Fictions of Desire: Narrative Forms in the Novels of Nagai Kafū*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Takemori Ten'yū 竹盛天雄, Inagaki Tatsurō 稲垣達郎, Nakajima Kunihiko 中島国彦 (a cura di). 1992-1995. *Kafū zenshū* 荷風全集 (Opere complete di Kafū). Tokyo: Iwanami Shoten.
- Vermeule, Blakey. 2011. *Why Do We Care about Literary Characters?*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.



Citation: D. Moro (2022) La figura dell'anziana nella letteratura giapponese del dopoguerra. *Neko no sōshi* (1974) di Enchi Fumiko. *Lea* 11: pp. 463-480. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13765>.

Copyright: © 2022 D. Moro. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La figura dell'anziana nella letteratura giapponese del dopoguerra *Neko no sōshi* (1974) di Enchi Fumiko

Daniela Moro

Università degli Studi di Torino (<daniela.moro@unito.it>)

Abstract

Since 1965 circa, Enchi Fumiko (1905-86) started focusing on elderly women's figures, producing a series of works called *rōjomonō* 老女物 (stories of elderly women). The 1974 short story *Neko no sōshi* 猫の草子 (Cat albums) is considered part of the *genre*. This article analyses how *Neko no sōshi* relates to its Postwar literary context, investigates its peculiar narrative structure, and emphasises the crucial figure of the cat, together with its link with dementia as it emerges from the work through the cat albums. The aim is to show how, in the social context of the 1970s, *Neko no sōshi* highlighted a new point of view on the theme of senility, no longer seen as a burden for the family, but as a possibility to regain agency for the elderly.

Keywords: Animacy, Enchi Fumiko, *Neko no sōshi*, *Rōjomonō*, Senility

Introduzione: senilità nella letteratura del dopoguerra

Uno degli aspetti più studiati in Giappone e all'estero dell'opera di Enchi Fumiko (1905-86) è sicuramente l'attenzione per il punto di vista delle persone anziane sulla società, su cui si focalizzano molte delle opere dagli anni '70, ma che appare già dalla metà degli anni '60. Tra questi *rōjomonō* 老女もの (storie di anziane), la trilogia che comprende *Kitsunebi* 狐火 (1969; Fuoco delle volpi) *Hebi no koe* 蛇の声 (1970; La voce del serpente) *Yūkon* 遊魂 (1970; Spirito vagabondo) è senza dubbio rappresentativa, grazie al connubio di vari temi cari ad Enchi: il desiderio erotico femminile, la possessione spiritica e la senilità. In questo articolo ho deciso di concentrarmi su un racconto lungo relativamente meno conosciuto per la portata più ampia che questo ha rispetto agli altri sia dal punto di vista dell'analisi sociale che della riflessione filosofica, divenendo cruciale per illustrare la visione della senilità nel Giappone di quel periodo. *Neko no sōshi* 猫の草子 (Gli album dei gatti, Enchi

1978) infatti, rappresenta secondo la mia lettura una voce originale nell'ambito della letteratura giapponese del dopoguerra che stava iniziando a riflettere sul tema della senilità. *Neko no sōshi*, a differenza delle opere precedenti focalizzate sulla demenza senile che in Giappone avevano ottenuto un buon successo di critica e pubblico, illustra infatti la presa di coscienza da parte dell'anziana protagonista del progressivo indebolimento delle sue capacità cognitive e una conseguente possibilità di liberarsi dai costrutti sociali e assumere una nuova percezione di sé, cambiando il punto di vista sulla malattia e sull'invecchiamento. Tenendo conto delle opere precedenti sul tema dell'invecchiamento e della peculiare struttura narrativa, analizzerò il ruolo che svolge nel racconto il rapporto della protagonista con i gatti – che emerge principalmente dagli album – in relazione ai sintomi della demenza senile. In questo modo intendo dimostrare l'originalità del contributo di *Neko no sōshi* nell'ambito della sensibilizzazione sul tema della senilità nel contesto del dopoguerra.

Nel 1972 fu pubblicato un *best seller* della scrittrice Ariyoshi Sawako 有吉佐和子 (1931-84), *Kōkotsu no hito* 恍惚の人 (L'uomo in estasi), che era dedicato al tema dell'accudimento. In particolare, fino ad allora non erano state messe in dubbio la naturalezza e la bontà degli anziani con demenza. Il libro ebbe una tale risonanza che il termine *kōkotsu* 恍惚 – che letteralmente significava estasi, rapimento – entrò nel gergo comune per indicare una persona affetta da demenza senile. Il libro divenne anche un film e successivamente una serie tv, influenzando così l'opinione pubblica, che fino a quel momento non si era dimostrata così sensibile all'argomento dell'accudimento e non aveva messo in dubbio la naturalezza e la bontà della convenzione per la quale ad occuparsi degli anziani in casa senza l'aiuto di professionisti dovessero essere le mogli dei primogeniti – questo a prescindere dalla qualità del rapporto con i suoceri e dalla situazione economica. In un periodo di esponenziale aumento della popolazione anziana grazie al boom economico, in Giappone si iniziò a riflettere sull'assistenza sociale e sulla salute degli anziani, ma nello stesso tempo l'opera di Ariyoshi provocò anche un aumento dei pregiudizi nei confronti della popolazione che stava invecchiando (Kurata 2010, 244-45). *Kōkotsu no hito*, infatti, è narrato prevalentemente dal punto di vista della nuora di Shigezō, l'anziano affetto da demenza senile che rimane vedovo e nell'accudire il quale la donna trova inizialmente molti ostacoli. La nuora percepisce una forte frustrazione nei confronti della situazione, non trovando giusta la convenzione di stampo confuciano che porta le donne di casa, pur lavorando, ad essere costrette ad occuparsi non solo dei propri genitori, ma anche di quelli del marito. Tuttavia, nel tempo la protagonista trova l'equilibrio e fa pace con questo ruolo che all'inizio non accettava, tanto da realizzare di sentirsi dispiaciuta quando l'uomo muore. È indubbio che, nel periodo in cui *Neko no sōshi* fu pubblicato, al lettore implicito fosse chiaro il sottile ma costante collegamento con *Kōkotsu no hito* di due anni prima. Nel discorso tra la nuora e la nipote, infatti, in riferimento all'impoverimento delle capacità cognitive della protagonista, viene utilizzato il termine *kōkotsu*, e sottolineato il suo uso gergale (che il lettore sa essere stato reso popolare dall'opera di Ariyoshi), distante dal significato originale (Enchi 1978, 354).

In realtà più di un ventennio prima (1947) anche il racconto *Iyagarase no nenrei* 厭がらせの年齢 (L'età odiosa, 1948) di Niwa Fumio 丹羽文雄 (1904-2005), che affrontava lo stesso tema, aveva riscosso un discreto successo, ma evidentemente non aveva toccato corde così profonde nella popolazione, probabilmente anche a causa della caratterizzazione esagerata e grottesca della protagonista. Nel caso di *Iyagarase no nenrei*, il punto di vista è sempre di qualche membro della famiglia, ma la figura dell'anziana protagonista è quasi totalmente negativa, come si evince già dal titolo. L'anziana fa di tutto per indispettire le famiglie che la accolgono, tanto che ad un certo punto una nipote la prende in spalla e la porta in montagna dalla sorella, in una scena che evoca chiaramente la leggenda dell'*obasute* 姥捨, in cui si riteneva che

un tempo gli anziani fossero portati sulle spalle dai figli a morire in montagna per non pesare sull'economia della famiglia. In quest'opera possiamo dire che il finale non sia catartico come quello di *Kōkotsu no hito*, ma anzi che lasci un dubbio sull'umanità e i sentimenti della protagonista. L'anziana, infatti, quando poco prima dell'ultima scena piange vedendo la fotografia della figlia morta sembra non avere malizia. Tuttavia appena non è più vista, abbandona la foto continuando a tagliuzzare e rovinare i vestiti del nipote. Dalla narrazione risulta chiaro che il carattere della donna con la demenza è cambiato drammaticamente rendendola "odiosa", al contrario di quanto avviene nell'opera di Ariyoshi, dalla quale si evince che l'anziano è sempre stato molto scontroso e con l'età è soltanto peggiorato. In entrambi i casi, la visione è quella dei familiari e le due persone sono affette da demenza senile a uno stadio avanzato: perciò alcuni loro comportamenti bizzarri, egoistici o fastidiosi potrebbero essere attribuiti alla malattia, ma le rispettive narrazioni lasciano un dubbio su quanto possa invece essere effetto di un mancato sforzo da parte della persona anziana.

In *Neko no sōshi*, che ritengo essere la risposta da parte di Enchi a queste due opere fondamentali, si trova a mio avviso un altro spunto importante per approfondire questa riflessione. Nell'opera, infatti, il cambiamento di punto di vista consente per la prima volta di sentire la voce, per quanto filtrata dalla narrazione, della protagonista accudita, invece che della famiglia accidentente. In particolare, se *Kōkotsu no hito* da una parte ebbe l'effetto di creare una serie di stereotipi intorno alle persone affette da demenza senile, la descrizione lucida del fenomeno e avulsa da sentimentalismi di *Neko no sōshi*, secondo la mia lettura, riesce a combattere tale stereotipo.

L'accudimento delle persone anziane è un tema che a partire da *Iyagarase no nenrei* fino ai giorni nostri ha rappresentato un filone importante nella letteratura giapponese (Sasaki 2015). Un altro argomento cruciale nell'ambito della senilità è quello del passaggio che avviene in età matura da parte attiva della società a persona che diventa un peso per la famiglia. Questo aspetto è al centro di un'altra opera fondamentale: *Narayama bushikō* 柵山節考 (Le canzoni di Narayama, 2003) di Fukasawa Shichirō 深沢七郎 (1914-87). Si tratta di un'opera che riscosse un grosso successo per vari motivi, uno dei quali fu la sua "poignant depiction of communal life and familial bonds" che, secondo lo studio di Joanna Hare, "struck a responsive chord in Japanese hearts in the mid-1950s, when rapidly advancing industrialisation was causing an exodus from rural communities toward urban centres" (2013, 116). Anche *Narayama bushikō* è una rilettura della leggenda che riguarda l'*obasute*, ma le dà una valenza positiva a differenza di *Iyagarase no nenrei*. Infatti, in quest'opera, narrata in terza persona, il punto di vista è quello dell'anziana Orin che, devota al Buddha Amida e desiderosa di non rappresentare più un peso, insiste per molto tempo finché il figlio non la accontenta abbandonandola sulla montagna chiamata Narayama. Nell'opera si delinea anche un contrasto netto tra l'anziana che decide di sacrificare la sua vita per la serenità della sua famiglia e se ne va in pace pregando Amida, e un anziano dello stesso villaggio che invece lotta per non farsi portare sulle montagne e muore cadendo dal burrone spinto dal figlio.

Si tratta di un punto di vista particolare, ma di cui è necessario tener conto se si affrontano opere successive che parlano di senilità, perché, per quanto iperbolica, questa visione dell'anziano "inutile alla società" che si sacrifica per lasciare posto agli altri membri della famiglia, ha avuto un grosso impatto sull'immagine dell'anzianità nel Giappone del dopoguerra. L'opera di Fukasawa ebbe un tale successo che, nel 1956, fu premiata con il Chūō Kōron Shinjinshō 中央公論新人賞 – il premio al miglior nuovo scrittore o nuova scrittrice dell'anno – da Chuokoron, un famoso editore di Tokyo. A questo proposito, Lee Wood Hung afferma:

The way Orin, an old woman and the protagonist in his story, adheres to her own faith in traditional customs was particularly praised by the modern Japanese media, perhaps because of the perplexing plurality of value systems in post-war Japanese society. (2003, 148)

Lo scrittore Mishima Yukio 三島由紀夫 a sua volta, in occasione dell'assegnazione del premio, sottolineò l'importanza dell'opera per la sua descrizione del conflitto creato al tempo dalla coesistenza di due sistemi di valori opposti: “the dilemma of nationalist adherence to the tradition of sacrificing individual interests for the benefit of the group as opposed to new democratic ideals of modern humanism” (Itō *et al.* 1956, 201-03 citato in Lee 2003).

Non si può non tener conto, quindi, anche dell'eco di quest'opera nell'affrontare l'analisi di *Neko no sōshi*, scritta diciotto anni dopo, ma a sua volta incentrata sul conflitto interiore di persone che hanno vissuto la giovinezza e l'età matura in un'epoca con un sistema di valori diverso da quella in cui vivono la loro anzianità. Enchi, nell'accingersi a scrivere questo racconto, decide di focalizzarsi sulla mente e le percezioni dell'anziana protagonista, a mio avviso come se fosse una rilettura in chiave moderna di *Narayama bushikō*. Se Orin persegue il suo progetto di andare a morire sulla montagna al preciso scopo di sollevare gli altri dal peso della sua presenza, Shinome 志乃女,¹ la protagonista di *Neko no sōshi*, persegue il progetto di liberarsi dalle costrizioni della società umana. Entrambe, giunte alla fine del loro cammino su questo mondo, prendono in mano quel che resta della loro vita e vanno incontro alla morte con dignità e lucidità.

In *Neko no sōshi*, a differenza di tante altre opere di Enchi del periodo, non appaiono elementi fantastici. Non sono nemmeno presenti sfumature erotiche, dal momento che l'unica scena in cui viene descritto un atto sessuale è prosaica e del tutto priva di sensualità. Concentrando senza il supporto dei fenomeni ultraterreni la narrazione sul pensiero dell'anziana, o meglio delle anziane, Enchi ottiene voce per queste persone che erano rimaste silenti nelle opere di Ariyoshi e di Niwa, e allo stesso tempo offre una riflessione profonda sul cambiamento che stava avvenendo in quel periodo nella società.

1. La narrazione di *Neko no sōshi*

Neko no sōshi inizia con Horii 堀井, un anziano pittore, che chiede a *watashi* 私 (in giapponese il pronome “io” usato per la narrazione in prima persona), una sua conoscente anziana scrittrice e voce narrante, se le dice qualcosa il termine “album dei gatti”. Inizia a raccontarle la storia della defunta Shinome, anche lei pittrice e insegnante di pittura. Shinome, che si era sempre guadagnata da vivere e aveva mantenuto da sola il figlio illegittimo avuto dal suo maestro, in età avanzata inizia ad avere dei problemi agli occhi ed è costretta a lasciare il lavoro di insegnante e la vita sociale ad essa collegata. La famiglia del figlio, presso la quale vive da quando non riesce più a occuparsi delle sue faccende di casa, la tratta in maniera fredda e distaccata, soprattutto da quando Shinome decide di tenere dei gattini randagi che inizialmente accoglie per far piacere ai nipotini. Shinome muore suicida dopo aver lasciato una sorta di autobiografia su questi tre “album dei gatti”, costituiti da un insieme di pittura e testo – scritto in una lingua che imita il giapponese antico – come fossero degli album illustrati di periodo Edo. Tutte, o molte delle scene, sono infatti accompagnate da didascalie che spiegano in maniera poetica il contenuto della scena. Essi inizialmente rappresentano la vita di Shinome con i suoi due gatti;

¹ Nella traduzione non pubblicata di Yumiko Hulvey (citata nella tesi di Chun 2016) il nome viene traslitterato come “Shinojo”. Entrambe le letture sono possibili, ma ho preferito adottare quella che sembra essere la più comune, dopo aver consultato alcune persone madrelingua e questo sito sui nomi antichi giapponesi: <<https://nihonjin-name.jimdofree.com/%E5%A5%B3%E6%80%A7%E5%90%8D%E3%81%A8-%E5%AD%90/5-%E6%B1%9F%E6%88%B8%E4%BB%A5%E5%89%8D%E3%81%A8%E5%BA%B6%E6%B0%91%E5%90%8D/>> (10/2022).

man mano che si procede con la consultazione, le illustrazioni diventano sempre più astratte e fantasiose, mantenendo però il realismo degli episodi narrati. Verso la fine i protagonisti sono gatti antropomorfi che impersonano scene del passato di Shinome.

La storia di Shinome viene narrata da *watashi* – la voce narrante che inizialmente rimane anonima ma poi si rivela essere la scrittrice stessa – che la apprende a sua volta da Yaguchi Saku 矢口 さく, una donna di mezza età che era stata sua allieva; quest'ultima ha con il pittore Horii un rapporto di particolare confidenza, risultato di quella che forse un tempo era stata una relazione amorosa. Questa storia si concentra in particolare sugli episodi degli ultimi mesi della vita della pittrice descritti negli album. La narrazione può essere considerata una “embedded narrative” (Bal 1981), dal momento che sono al contempo presenti una storia passata raccontata da un personaggio in terza persona e la cornice in prima persona della voce narrante. Si tratta di una struttura abbastanza comune, ma quello che contraddistingue il racconto è che *watashi* è completamente esterna ai fatti, ma nello stesso tempo intrusiva perché inserisce di continuo nella narrazione il suo pensiero e i suoi valori. La storia passata, che consisterebbe in un discorso riportato da *watashi* ma sentito da Yaguchi, in realtà è completamente contraffatta dall'interpretazione di *watashi*, la quale non solo contraddice il racconto stesso di Yaguchi, ma spesso riporta direttamente il pensiero di Shinome in una sorta di discorso diretto libero e senza filtri. Questi frammenti di incursione nella mente di Shinome sono chiaramente un'invenzione di *watashi*, non possedendo Yaguchi un tale livello di conoscenza dei pensieri della defunta – il che, a maggior ragione, rende quella di *watashi* nient'altro che una supposizione, anche se espressa come un dato di fatto. Tali frammenti costituiscono l'elemento principale di intrusione della narrazione insieme a qualche parte discorsiva in cui *watashi* si appella direttamente al lettore con espressioni quali “come ho già scritto in precedenza” (Enchi 1978, 364).² Questa frammentaria intrusione, però, si limita alla mente di Shinome, visto che quando *watashi* suppone ragionamenti di altri personaggi questo viene segnalato chiaramente da espressioni che in giapponese designano la congettura poco certa, come *kamoshirenai* かもしれない (357). Questa tecnica narrativa ha l'effetto di rendere impossibile la distinzione tra che cosa è stato dal discorso di Yaguchi e che cosa invece è stato inventato da *watashi*, perciò il ruolo della reale narratrice, Yaguchi, perde di importanza man mano che emerge invece l'opinione personale di *watashi*.

Watashi diventa la custode indiscussa del pensiero della defunta Shinome, il pilastro su cui si regge l'opera. La narratrice, infatti, si sente molto sicura della sua capacità di interpretare il pensiero e le azioni della defunta attraverso non solo i parziali racconti di Yaguchi, ma soprattutto grazie alla lettura e l'apprezzamento degli album. Questa capacità che *watashi* si attribuisce è però giustificata anche dall'atteggiamento di Yaguchi e Horii, che la rendono partecipe della storia e le affidano addirittura gli album stessi, trafugati di nascosto alla famiglia della defunta da Yaguchi. Così *watashi* si permette di riportare le parole di Yaguchi filtrandole e aggiungendo interpretazioni a sua discrezione e, allo stesso tempo, mettendole velatamente in discussione (352). Questo la porta alla fine del racconto ad innervosirsi per l'ottusità di Horii, che le ha parlato degli album in maniera positiva ma per ragioni diverse dalle sue, che lei non gli vuole rivelare perché ritiene di essere l'unica a capire davvero l'arte di Shinome. Entrambe sono donne anziane trascurate dalla famiglia ma allo stesso tempo, secondo la narratrice, diverse dalla maggioranza degli anziani che si lasciano vivere e non hanno il sostegno (*sasae* 支え) della creatività artistica a cui aggrapparsi (363). Ecco perché a mio parere *watashi* si attribuisce la responsabilità di comprendere e di trasmettere il pensiero di Shinome.

²Se non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di chi scrive. “前にも書いたように”.

Questa ostentazione della fiducia nella propria interpretazione dei fatti risulta quanto meno sospetta per il lettore. Tuttavia, a differenza del narratore di *Cime Tempestose* (1847), un'opera che spesso viene presa d'esempio come "embedded narrative" (Bal 1981), *watashi* non si può definire inaffidabile perché non ci sono elementi di contraddizione evidenti nel suo racconto con il discorso e il sistema di valori dell'autrice implicita, né possiamo trovare dei motivi per dubitare della veridicità degli eventi narrati (Shen 2013). Ecco perché a differenza della celebre opera di Emily Brontë, la quale in virtù della sua struttura a doppia narrazione "is a novel that raises far more problems than it solves" (McCarthy 1981, 64), *Neko no sōshi* apparentemente descrive una figura di anziana in un periodo di forti cambiamenti sociali in modo coerente. Tuttavia, la coerenza della narrazione deriva dal fatto che la narratrice racconta dal suo punto di vista e in maniera totalmente arbitraria una storia che ha sentito narrare a sua volta. *Watashi* entra nella mente di Shinome come fosse un narratore interno testimone dei fatti, quando invece è completamente esterna. Non si può quindi definire una narrazione inaffidabile in senso canonico, ma l'intervento di *watashi* nello spiegare il comportamento e i pensieri della protagonista è di certo considerevole, anche se non è dato di sapere quanto il punto di vista di *watashi* influenzi l'interpretazione e quindi la storia narrata. Saeki Shōichi, in una recensione riportata da Gunji Katsuyoshi nel suo commento all'opera, non a caso paragona quest'opera a un giallo, che "in maniera ingegnosa colpisce il lettore nel suo profondo" (Gunji 1978, 431).³ Saeki sostiene inoltre che l'altro dispositivo narrativo utilizzato in quest'opera – quello di costruire una storia verosimile sulla base di un'opera inesistente e utilizzato frequentemente anche da Tanizaki – abbia la doppia funzione di prendere le distanze dal tema della solitudine in vecchiaia, ma allo stesso tempo sia anche capace di "dare corpo a una ombreggiatura tridimensionale intorno a tale tema" (*ibidem*),⁴ enfatizzandone la profondità e la tristezza.

Enchi in quest'opera inserisce una tecnica che richiama in realtà altre sue opere precedenti e ne anticipa di successive. Mi riferisco in questo caso al dispositivo narrativo di inserire un elemento apertamente autobiografico per caratterizzare la narrazione come se fosse fatta dalla stessa autrice, simile a quello usato in *Namamiko monogatari* なまみこ物語 (Storia di false sciamane, Enchi 1978). Nel caso di *Namamiko*, questa tecnica serve a far credere nell'esistenza di un testo apocriefo dal quale la narrazione prende piede, trovato dall'autrice durante la sua infanzia tra i libri del padre, il famoso professore e studioso di linguistica Ueda Kazutoshi 上田 万年. Nel caso di *Neko no sōshi*, il fatto che la narratrice alla fine si identifichi indirettamente con Enchi Fumiko stessa, parlando, ad esempio, della sua amicizia con Hirabayashi Taiko, nella mia lettura ha due funzioni. Da una parte, anche qui, serve a rendere gli album dei gatti più vivi nella nostra immaginazione, a illudere il lettore della loro reale esistenza, in quanto album visti dall'autrice che ce li descrive nel dettaglio. Dall'altra, il fatto che *watashi* incarni l'autrice stessa legittima ulteriormente il suo ruolo come narratrice.

Naturalmente, questo aspetto ha indotto la critica del tempo ad analizzare il racconto in riferimento al genere dello *shishōsetsu* (Gunji 1978, 432), in cui l'autore nella sua opera accenna a numerosi fatti realmente avvenuti della sua vita e dove il lettore implicito, basandosi sulla conoscenza preliminare che ha della biografia e della vita personale dell'autore, legge l'opera come se fosse realtà pur sapendo che si tratta di una finzione narrativa. D'altronde è vero che *watashi* nell'opera riesce a farci fidare di lei a tal punto da farci dimenticare che non ha avuto assolutamente modo di conoscere il pensiero di Shinome. Il lettore implicito del tempo, avvezzo alla lettura delle opere di Enchi Fumiko, viene indotto a leggere anche *Neko no sōshi* come se fosse uno *shishōsetsu*,

³ "ほとんど推理小説のように巧みに読者を核心へと誘いこんでくれる".

⁴ "老年の孤独という主題に客観的な距離をあたえながら、かえって立体的な陰影を生み得ているのだ".

essendo abituato a opere molto diverse da parte dell'autrice. Egli o ella poteva infatti essere quasi deluso o delusa dal fatto di non trovare nessun elemento fantastico nell'opera, e questo realismo ha, a parer mio, il preciso ruolo di indurre alla fiducia nella narrazione. Maruya Saichi, criticando soprattutto il finale dell'opera, sostiene che Enchi avrebbe dovuto approfondire meglio il personaggio della narratrice. Egli presume che Enchi si sia troppo affidata alla conoscenza preliminare che il lettore aveva della sua vita privata, non facendo funzionare bene il gioco di specchi tra la figura di Shinome e quella della narratrice che incarna l'autrice (Gunji 1978, 434). A mio parere invece, al contrario, Enchi si è presa gioco con maestria della tendenza del tempo a leggere come *shishōsetsu* molte opere che di fatto non lo erano. Così facendo, mescolando le due voci di narratrice-autrice e protagonista, è riuscita a delineare un personaggio di fantasia in maniera particolarmente realistica e a far riflettere, senza appesantire troppo l'opera, un pubblico non ancora abituato a guardare al tema della senilità in letteratura dal punto di vista delle emozioni delle persone anziane – e non da quello più comune della difficoltà dell'accudimento.

2. Segnali della malattia e familiarità con i felini

La figura del gatto è naturalmente al centro dell'opera, come si evince dal titolo. La narrazione insiste sul fatto che Shinome, in passato, non era stata un'amante dei felini e aveva disprezzato chi lo era, in quanto riteneva gli animali antigienici. In età avanzata, per accontentare i nipoti, decide di tenere con sé due gattini randagi, ma ben presto i nipoti perdono interesse negli animali e Shinome, con la poca vista che le rimane, se ne prende cura amorevolmente. L'artista, man mano che sente la famiglia distaccarsi affettivamente da lei, percepisce una vicinanza con i gatti. La quotidianità con questi due felini, che diventano pian piano la sua ragione di vita, la porta ad avere comportamenti sempre meno umani e più vicini all'animale. È significativa la scena in cui Kuro クロ, uno dei due gatti, rimane impigliato tra i rami di un albero e Shinome per liberarlo è costretta a entrare nella proprietà dei vicini a loro insaputa. Per non scivolare, data la sua scarsa capacità visiva e la sua debolezza fisica, a un certo punto decide spontaneamente di procedere carponi e subito prova una sensazione di estremo comfort (*hidoku rakuna kimochi* ひとく楽な気持ち, Enchi 1978, 351).

A parer mio, il crescente sentimento di vicinanza che l'anziana prova verso i felini (definito nel testo *shinkinkan* 親近感, simpatia) è un segnale del progressivo distanziamento di Shinome dal mondo degli umani, con le sue regole, le sue abitudini, i suoi valori e le sue percezioni (354). Distanziarsi dal mondo umano e dalla società significa prima di tutto accettare di perdere i rapporti con gli altri umani, compresi quelli di famiglia. Nel folklore e nelle credenze popolari giapponesi è frequente il fenomeno della trasformazione di un essere umano in una creatura diversa a causa di una forte passione, positiva o negativa (Shamoon 2013, 285). Spesso gli *yōkai*, creature ultraterrene di varie tipologie che comprendono anche, non a caso, gli animali come i gatti, prima della metamorfosi erano uomini o donne che hanno subito un forte trauma o hanno provato una forte emozione, perdendo le loro caratteristiche umane.

Nel caso di Shinome, nella mia lettura, la trasformazione avviene non a causa di un fenomeno ultraterreno, ma a causa di una più prosaica demenza senile. I frequenti riferimenti all'avvicinamento di Shinome ai felini e al suo conseguente distanziamento dagli umani sono infatti spesso collegati a una perdita della capacità di comprendere le dinamiche umane (Enchi 1978, 346), alla sporcizia (353), al comportamento o ai movimenti poco raffinati, alla differenza tra le sue sembianze e quelle del resto della famiglia (348), nonché alla progressiva incapacità di percepire i colori (346). Questo rapporto empatico con i felini è metafora del suo riconoscere un cambiamento dentro di sé, che viene scatenato principalmente dalla perdita della capacità

di mettere a fuoco visivamente quello che avviene intorno, strettamente connessa alle capacità cognitive. *Watashi* interpreta in questo modo il pensiero di Shinome:

Se i miei occhi peggioreranno ulteriormente, non solo l'intuito non lavorerà più, ma anche la mia psiche si deformerà piano piano e diventerò qualcosa di diverso da quello che sono. Se qualcuno mi sostenesse, se qualcuno fungesse da bastone e mi permettesse di confermare la mia appartenenza al genere umano, potrei mantenere una parvenza esteriore di umanità, ma se questa persona non si manifesterà, ho l'impressione che mi trasformerò in qualcosa di diverso pur rimanendo me stessa. (350)⁵

Si tratta chiaramente della descrizione poetica di quello che in medicina viene definito "personality change" e che si manifesta nelle prime fasi della demenza senile (Cipriani *et al.* 2015, 210). Le modalità di tale cambiamento dipendono dal singolo, ma rientrano in certe categorie standard. Uno degli effetti comuni della demenza è la perdita di interesse nelle attività che prima appassionavano, accompagnata a una certa apatia. Quello che viene estremizzato nell'opera è non solo il cambiamento di personalità, ma anche di identità in senso ampio, che per Shinome è incarnato nella perdita dell'appartenenza al genere umano. Infatti, la rara interazione con qualcuno dei vicini o familiari non è più sufficiente a darle conferma della sua stessa umanità. A causa della solitudine, Shinome man mano è costretta ad abbandonarsi a una nuova identità, più assimilabile ad altri esseri viventi come i gatti, che vivono senza bisogno di comunicare concetti complessi.

È così che l'ultima parte del testo, quella dedicata alla memoria della vita di Shinome ricostruita attraverso gli album dei gatti, diventa molto importante nella costruzione di una nuova identità. Quello che Shinome è stata in passato viene riletto attraverso illustrazioni di gatti antropomorfi e in un'ottica diversa. Questo perché la riflessione che opera negli "album dei gatti" le permette di prendere coscienza di aspetti del suo passato da un nuovo punto di vista, più lucido e non contaminato da un sistema di valori rigido come quello della società umana. Ritengo cruciale la scena in cui viene descritto un rapporto sessuale tra due gatti che rappresentano Shinome da giovane e il suo amante, padre di suo figlio. In quella scena, che Horii accomuna superficialmente a uno *shunga*, una pittura erotica, Shinome rivede se stessa come una gatta piccola che subisce passivamente un atto sessuale da parte di un gatto grande che la sovrasta. Subito prima di disegnare questa scena, Shinome aveva assistito alla copulazione di due gatti che avevano le stesse caratteristiche e l'aveva narrata durante un pasto in famiglia, provocando l'imbarazzo dei commensali e l'interesse dei bambini:

'Sì, proprio così. Sotto il grosso gatto nero c'era un altro gatto che sembrava schiacciato. Era una gattina e gemeva miagolando fortissimo. Io all'inizio ero convinta che il gatto grosso gemesse da solo, ma quello sopra miagolava guardando in giro con sguardo torvo, mentre quello sotto sembrava lamentarsi per il dolore... erano come un coro'.

'Un coro? Quello sopra nero stava dominando quello sotto, no?'
Masami ascoltava tranquillamente, ma era arrossato in viso.

'Sì, sì. Lui era il più vecchio e aveva l'aria di essere il boss'. (Enchi 1978, 356)⁶

⁵「今にもつと眼が悪くなつたら、勤が働くどころか、心も少しづつなまつて行つて、自分自身が何かがつたものになってしまうかも知れない。誰かが支えになってくれる、誰かが杖になって人間が人間であることを確かめさせてくれるならば、人間の形骸を保っていることも出来ようが、そうでない限り、自分は自分でありながら、別のものになって行くような気がする」。

⁶「「そうよ、大きい黒猫の下につぶされたみたいに一匹いるの、雌猫よ、そしてもの凄いの声で唸っているの。私をはじめ、上の猫がひとりで唸っているのかと思つたら、上のは、周囲を睨

Il riferimento al dolore fisico e alla posizione di sottomissione della gatta rende chiaramente l'idea di un rapporto non consensuale e impari anche dal lato psicologico, visto che Shinome parla di "boss". Infatti, sempre per spiegare la scena rapportandola alla società umana e al suo passato, Shinome aggiunge:

'Anche tra umani sono successe le stesse cose accadute tra i gatti. La scena mi ha fatto ricordare questo'.

Shinome tacque improvvisamente e poi si rivolse di buon umore al figlio, che stava muovendo il coltello sulla carne nel piatto.

'Tuo padre era proprio simile. Una volta, ai tempi della scuola di preparazione Aogiri, c'erano degli allievi che avevano una simpatia per me, ma, poiché avevano paura di tuo padre, mi guardavano e basta...'. (*Ibidem*)⁷

Qui il concetto di avere il diritto di "proprietà" sulla donna, che quindi non può crearsi altre relazioni al pari dell'uomo che invece è sposato, si lega direttamente alla posizione di dominio nell'ambito fisico, come se l'aneddoto dai risvolti sessuali avesse scaturito in Shinome una reazione più legata all'idea della dominazione patriarcale in generale sulla vita della donna che un risveglio delle pulsioni. Shinome, rivedendo dall'esterno sotto spoglie feline (fuori dal genere umano) la sua vita passata, legge il rapporto di sottomissione femminile nell'atto sessuale come incarnazione del disequilibrio dei rapporti di potere nella relazione uomo-donna, almeno per quanto riguarda la sua passata relazione.

Secondo alcuni studi di esperti sul decadimento cognitivo con il sopraggiungere dell'età, per i malati di varie forme di demenza senile la selezione nella memoria del proprio passato avviene in maniera non casuale, rispecchiando quella che è l'identità percepita dal soggetto. Karl Scheibe, riguardo alla narrazione degli eventi della propria vita, sostiene:

Experienced or psychological time is not at all a constantly flowing stream. Major attention is lavished on the events of a few days. Decades are accorded scarcely a word. Commonly, a narrator is able to identify something of an ideal period in the course of the life – the period from which one would select the photograph representing for the narrator a kind of idealized permanent picture of the self. (1989, 147)

Scheibe, poche pagine dopo, continua:

For human beings are not mere processors of information, they are inventors and makers of narratives, including narratives about themselves. Human episodic memory is a means by which selves are related to history and to the particularity of circumstance. This process is creative, original, constructive and not always subject to the constraints of realism. Human episodic memory makes it possible for a person to continue the development and refinement of their self-narratives. (152)

La narrazione degli eventi del passato operata da Shinome negli album dei gatti rispecchia questa definizione e nella sua testa l'evento dei gatti che copulano è perfettamente sovrapposto alla relazione impari con il suo maestro. Si tratta di una rilettura del passato alla luce della

みまわして唸っているし、下のは苦しいのを訴えるみたいに。。。。それがコーラスに聞こえるのよ」「コーラスって。。。。その上の黒い奴、雌を征服しているんだね」正己は平気できいていたが、何となく頬があからんでいた「そうよ。どうも彼は年長者でボスらしいの。[...]'」。

⁷「人間でも猫と同じようなことがあったよ。私はそれを思い出していたの」志乃女は黙りこくって、皿の肉にナイフを動かしている息子の方に機嫌よく話しかけた。「あなたのお父さまが、ちようどあんなだったわ。昔青桐塾の時分にね、私を好きだった仲間のお弟子さんたちが何人もいたけれども、お父さまが怖くって、凝と、みているばかりだった。。。。。」。

sua nuova prospettiva libera da costruzioni mentali, che le permette di concentrarsi su una “permanent picture of the self” (147) che risulta scomoda perché non si cura di mantenere il decoro imposto dalle convenzioni sociali. Parlando del suo passato attraverso il racconto della scena dei gatti, l’anziana riesce ad esprimere senza veli la disparità del rapporto con il padre di suo figlio, denunciando in maniera semplice ma diretta il comportamento abusivo dell’uomo e riuscendo ad ottenere una consapevolezza di sé che probabilmente aveva rifuggito per tutta la vita. Questa onestà improvvisa su eventi del passato che erano rimasti celati appare fuori luogo e inizia a non coincidere più con l’immagine che la famiglia aveva di Shinome. Così la donna, come molti altri anziani che perdono la capacità di estendere il proprio tempo narrativo con il resto degli umani, man mano viene “disabled as an actor on the normal human stage” (149).

Il racconto del passato è considerato un grande aiuto per gli anziani, che in quel modo possono condividere il loro mondo con qualcuno, rivivere il loro passato ed evitare perciò la sensazione di solitudine ed isolamento che di solito causa stati emotivi negativi (146). Dopo aver iniziato ad affezionarsi ai due gatti – fatto che coincide con l’inizio della demenza ed è al tempo stesso metafora della sua graduale perdita delle facoltà cognitive – Shinome viene ascoltata sempre di meno dai famigliari, che non sanno come rapportarsi al suo cambiamento e iniziano a trattarla con indifferenza. Il cambiamento di personalità di Shinome viene infatti accompagnato alla nascita della sua simpatia per i felini, che prima detestava. Inoltre, il fatto narrato sopra di parlare a tavola di sesso con i bambini presenti è un chiaro segno di cambiamento della mente di Shinome, visto che per lei era “abitudine di lunga data” non sfiorare nemmeno l’argomento (Enchi 1978, 356).

Il figlio, che ha cresciuto da sola, la chiama “parassita” (seppur scherzosamente) riferendosi al fatto che vive in casa con loro, pur avendo Shinome sempre lavorato. La nuora si comporta in maniera fredda, quasi accusatoria perché la considera responsabile della sua poca libertà, visto che se ne deve occupare e teme per il futuro, durante il quale probabilmente l’anziana non sarà autonoma nemmeno per espletare i propri bisogni fisiologici (354). I nipoti le fanno notare che odora di escrementi di gatto e che, siccome non vede bene, appoggia il cucchiaino per il riso che usano gli umani sulle ciotole dei gatti, trasgredendo le norme igieniche (umane) di base. Shinome, d’altro canto, come già riportato, non nega il fatto di sentirsi sempre più vicina al mondo animale e percepisce una certa familiarità con l’odore di escrementi, che le ricorda quando si occupava dei nipoti (353). Tutti questi elementi potrebbero essere dei segnali di questo assottigliarsi del confine mentale dell’anziana tra identità umana e non umana, e sono a mio avviso il motivo per cui a un certo punto Shinome sente che la cura per questi due gatti è la sua ragione di vita (*ibidem*). Tra la comunità umana e quella animale, si sente accolta da quest’ultima; nel mondo animale lei è ancora una figura necessaria, mentre in quello degli uomini è percepita al contrario come un peso.

Ciò che rende questo racconto interessante è la struttura della narrazione, in quanto, come abbiamo detto, si basa solo sull’opinione che si è fatta *watashi* su Shinome in base ai racconti di una terza persona e agli album. Diventa perciò necessario analizzare il pensiero della narratrice per apprezzare a fondo l’opera. Innanzitutto, *watashi* manifesta in più occasioni una profonda empatia con Shinome, basata sull’idea che l’anziana defunta, proprio come lei, abbia avuto nella vita un supporto per andare avanti, cioè la sua arte. In base a questa riflessione, *watashi* e Shinome coincidono perfettamente con molte altre figure di anziane artiste e artisti che appaiono nell’opera di Enchi e che, nonostante malattie e grossi dispiaceri o perdite, trovano il coraggio di continuare a vivere grazie alla passione per quello che fanno. L’importanza dell’arte per la vita stessa dell’artista è alla base dell’opera di Enchi, ma in particolare viene interpretata come forza per le persone sofferenti e di una certa età.

Watashi distingue tra anziani che possiedono tale supporto e anziani che si lasciano vivere giorno per giorno aspettando solo la morte, aggiungendo che “viene mossa”⁸ dalle storie di coloro che ne sono sprovvisti e sprovviste (Enchi 1978, 363). Un altro punto importante di similitudine tra Shinome e *watashi* è la graduale perdita della vista. Tuttavia, mentre *watashi* possiede ancora una minima capacità visiva, Shinome verso la fine della sua vita fa fatica a distinguere i colori; per una pittrice (a differenza di una scrittrice come *watashi*) ciò significa non potersi più dedicare alla propria arte, perciò averne perso il supporto. Questo apparentemente è il motivo principale del suo suicidio (*ibidem*).

Watashi, però, ci tiene a sottolineare in più punti che (secondo la sua interpretazione) tra Shinome e lei c'è una differenza di mentalità basilare, pur avendo più o meno la stessa età. *Watashi*, per necessità, si è dovuta rassegnare al cambiamento di visione che è entrato a far parte della vita quotidiana nel Giappone del dopoguerra, accettando che i suoi familiari non rispettino la convenzione che sia la famiglia a prendersi cura dell'anziano. Pur ritenendo triste questo cambiamento, *watashi* ritiene “ridicolo” (*kokkei* 滑稽) che Shinome si aspetti comprensione e cura da parte della famiglia (*ibidem*). Secondo *watashi*, il retaggio confuciano e idealista che Shinome ha ereditato ha reso la sua vita difficile, portandola ad essere un peso per la famiglia. *Watashi* invece ha optato per la scelta più cinica e individualista (ma anche più salutare), di vivere in maniera isolata dalla famiglia, senza contare su di loro. Apparentemente, questa differenza, unita al fatto della perdita della vista per Shinome più pesante che per *watashi*, diventa cruciale nella decisione di togliersi la vita. Questa interpretazione viene messa in evidenza anche dalla studiosa Kurata Yōko (2010, 165), che sottolinea come Shinome a causa della vista danneggiata, perde al tempo stesso il suo ruolo sociale come insegnante di pittura e l'affetto della famiglia. Kurata enfatizza l'aspetto drammatico delle vicende legate alla protagonista, interpretando l'album dei gatti principalmente come testimonianza delle sofferenze dell'anziana, che colpiscono *watashi* proprio in virtù del fatto che occupa una posizione simile a Shinome nella società. Secondo Kurata, gli album dei gatti finiscono per avvalorare ulteriormente la sfiducia di *watashi* nei confronti della famiglia (167).

Tuttavia, per quanto anche questa lettura sia condivisibile, secondo la mia analisi la narrazione impostata da *watashi* sottintende una lettura più profonda e meno drammatica del suicidio di Shinome. La visione dell'arte come sostegno implica infatti, secondo la mia lettura, non solo un supporto psicologico per affrontare il decadimento fisico e mentale che accompagna l'ultimo stadio della vita, ma anche una possibilità di controllare e fare uso di tale decadimento, strategia che gli altri anziani e anziane non supportate dall'arte non posseggono. Shinome, delusa dal mondo degli umani, non si lascia semplicemente andare al suo destino di anziana alle soglie della demenza senile. La donna coglie la sua “estasi” come un'occasione per liberarsi dalle catene che aveva interiorizzato vivendo nella società umana.

3. Inizio del progetto: il distacco dal mondo umano

La mentalità confuciana di Shinome, che impone l'idea di una divisione netta tra bene e male e che *watashi* in un certo modo deride nella sua narrazione, subisce una trasformazione che si manifesta nel comportamento degli ultimi periodi prima della morte. In particolare, tale cambiamento diventa evidente grazie a una scena dell'album, a cui abbiamo accennato in precedenza, in cui la famiglia di Shinome è riunita per pasteggiare intorno a un tavolo e il figlio

⁸ “動かされる”.

le dà della “parassita”. Nell’illustrazione dell’album i visi dei familiari non si vedono perché al loro posto sono stati tracciati dei cerchi. Nella didascalia che accompagna la scena si legge:

Durante il festival chiamato Sanja Matsuri di Kiyomoto appaiono le figure di Zendama [善玉] e Akudama [悪玉]. Danzano indossando una maschera tonda sopra la quale sono stati scritti i caratteri ‘zen’ di bene e ‘aku’ di male. In realtà in quest’epoca i sentimenti delle persone e le famiglie sono solo di facciata. Non si può più nemmeno dividere tra chi è Zendama e chi è Akudama. Invece i gatti, in quanto gatti, sono sempre solo concentrati sulla ricerca di cibo. Straordinario. (Enchi 1978, 349)⁹

Sohyun Chun, nella sua tesi di dottorato, legge questa scena come una denuncia del comportamento della famiglia, ma si basa su un’interpretazione errata del testo giapponese in due punti. La studiosa sostiene che “Shinojo’s faceless, egg-headed renderings of her family members, labeled with the term *akudama*, allows the reader to assume that her son and daughter-in-law might be guilty of improper actions or disrespect toward her” (2016, 104), ma dal testo si capisce che il cerchio tracciato al posto dei volti è vuoto (“al posto del volto dei membri della famiglia era tracciato un cerchio”, Enchi 1978, 349¹⁰), quindi non suggerisce alcun tipo di giudizio nei confronti delle azioni della famiglia, né positivo, né negativo. Il secondo errore si basa sull’interpretazione del suffisso *kaneru* かねる, originariamente errata nella traduzione di Hulvey: nella trasposizione in lingua inglese del passaggio sopra si legge che la divisione tra Zendama e Akudama – quindi tra bene e male – è possibile, ma nell’originale il suffisso *kaneru* serve appunto a sancire il contrario, dal momento che esso è utilizzato per negare il verbo.

Nella mia lettura questa scena rappresenta un primo stadio cruciale della presa di coscienza di Shinome, che inizia a non classificare più le persone dividendole in buone e cattive, come era abitudine all’epoca in cui lei era giovane, impostata su valori di stampo confuciano. I tempi sono cambiati e, come afferma *watashi*, il bene in forma assoluta delle storie edificanti esiste solo come ideale ancora rappresentato ad esempio nelle pubblicità in tv, ma non nella realtà (364). Dopo aver sofferto per la delusione nei confronti dei comportamenti non dettati dalla pietà filiale della famiglia, Shinome inizia ad ammirare i gatti per il loro disinteresse nei confronti di tutto ciò che l’umano (Shinome per prima) considera indispensabile. Anche il tropo del gatto individualista, che non agisce per il bene comune ma per se stesso è visto sotto una luce nuova attraverso la lettura di Shinome. Pensare soltanto a procacciarsi il cibo come i gatti è meglio di farsi troppe aspettative e poi rimanere delusi dal fatto che ormai i rapporti tra familiari sono superficiali. Il comportamento dei gatti, infatti, è definito *hanahada yoshi* 甚だよし, un avverbio traducibile con “straordinario”, che sottolinea la diversità ma anche il valore del loro atteggiamento.

Sentirsi chiamare “parassita”, per quanto in tono scherzoso, non le fa di certo piacere, ma, dopo l’evento, Shinome rielabora la ferita ed esprime il suo percorso di liberazione attraverso parole e immagini, ma sospendendo il giudizio. Sembra che più che per segnalare la spiacevolezza del fatto successo a tavola, lo riporti come monito per se stessa, come testimonianza del proprio cambiamento interiore. La frase finale di contrasto con i gatti, infatti, alleggerisce il tono di denuncia nei confronti della famiglia come istituzione “di facciata”, e si concentra invece sulla opportunità dell’uomo di imparare dal gatto, che vive senza categorie. Il gatto ignora infatti non solo le distinzioni tra i colori, ma anche tutta una serie di dicotomie mentali tipiche dell’umano, come ad esempio “bene” e “male” o “sporco” e “pulito”. Ecco che Shinome, man

⁹“清元の三社祭に善玉、悪玉といふあり。丸い面に善と悪とを筆太に書いてあるのをつけて踊る也。この頃の人心、家族など実は上べのことなり。善玉、悪玉とさへ分けかねるなり。さすがに猫は猫の相変わらず、無智にして食を求む、甚だよし”.

¹⁰“家族の顔のところは皆、○にしてある”.

mano che si avvicina al mondo animale, inizia a perdere tali categorie mentali, motivo per cui viene redarguita dai nipoti perché appoggia il cucchiaino per il riso che usano gli umani sulla ciotola dei gatti.

Chun (2016, 99) afferma che, rispetto ai protagonisti delle altre opere del periodo che affrontano la senilità come quella di Ariyoshi, Shinome è in piena salute fisica e mentale fatta eccezione per la vista. Tuttavia, nella mia lettura, Shinome sta gradualmente perdendo anche la memoria e le facoltà cognitive, come dimostrato dal brano riportato sopra. Inoltre, la demenza senile è risaputa essere una malattia neurodegenerativa che non si manifesta improvvisamente. Negli anni, i momenti di perfetta lucidità vengono intervallati da momenti in cui c'è una percezione distorta del tempo e dei fatti, fino ad arrivare alla completa perdita delle capacità cognitive. Shinome, che si rende perfettamente conto della sua situazione, prima di arrivare a uno stadio grave, decide consciamente di non rifiutare la sua condizione, ma di guardarla con lucidità. Anzi, la accoglie man mano che si rende conto che, grazie a questa malattia che la allontana dalla famiglia, si sta avvicinando al mondo animale, semplice, senza parole e pertanto virtuoso perché “gli animali non tradiscono” (Enchi 1978, 364)¹¹. Shinome, invece di lasciarsi andare al suo destino di graduale annichilimento, prende il controllo della sua vita e trasforma tale processo in un passaggio da mondo umano a mondo felino. Gli album dei gatti, che potrebbero forse anche essere intesi come album scritti da una “gatta”, sono la testimonianza di tale presa di coscienza, in una sorta di romanzo di formazione all'incontrario, che vede la graduale deformazione della personalità e un allontanamento dall'identità in quanto appartenente al genere umano. Ecco perché, ad esempio, nella scena di cui ho scritto sopra, Shinome non si vergogna a parlare di fronte ai nipoti dei gatti che copulano. In quel momento la narrazione ipotizza chiaramente che sia passata ad uno stadio di demenza (356).¹² Nell'epilogo del racconto aggiunge la supposizione che la psiche di Shinome verso la fine della vita fosse compromessa suggerendo che: “lei stessa non sapeva bene che cosa stesse facendo e a volte probabilmente non capiva nemmeno più se fosse umana o felina” (366).¹³ L'espressione in giapponese rende l'idea di uno stato liminale tra l'identità umana e quella felina. Una situazione analoga a quella della demenza senile, che può offuscare la mente e subito dopo lasciare spazio a momenti di lucidità. Questo alternarsi di momenti di consapevolezza vissuti nel tempo reale e momenti in cui il pensiero si allontana dalla logica per spaziare verso un tempo e un modo di pensare fuori dagli schemi della società umana è quello che caratterizza la narrazione degli album in diversi punti. Essi naturalmente riflettono la mente di Shinome e tale incostanza spiega anche la presenza di due dipinti con lo stesso soggetto ma molto diversi tra loro nel finale dell'album, come spiegherò a breve.

4. Realizzazione del progetto

La famiglia di Shinome un giorno si accorge che l'anziana non è in casa e ne aspettano il ritorno per alcune ore, in uno stato di allerta. Shinome ritorna verso sera come se niente fosse, ma dei due gatti non c'è più traccia. Si viene a sapere dopo la sua morte, da una ex allieva dell'anziana che l'aveva incontrata per caso, che Shinome era andata al tempio Meiji Jingū

¹¹ “「動物はうら切りませんからね」”.

¹² Trad.: [la nuora] rabbrividi al pensiero che stesse progressivamente perdendo lucidità. (“[...] いよいよ気がおかしくなったのではないかと気味悪くなったのである”, Enchi 1978, 356).

¹³ “[...] 自分が人間であるのか猫であるのかさえわからない境をさまよっていたのかもしれない”.

con lo scopo di liberare i due felini. Questo probabilmente in vista del fatto che dopo la morte nessuno se ne sarebbe occupato allo stesso modo, con empatia e rispetto. Sull'album, *watashi* legge una doppia testimonianza di questa visita al tempio. Vede un primo disegno a colori in cui appare un gatto che dorme nel giardino degli iris del Meiji Jingū. Il felino è ritratto in maniera realistica, ma il resto è astratto. Il secondo disegno è dipinto con lo stesso soggetto, ma in bianco e nero e in stile classico giapponese ad inchiostro. In quest'ultimo, sono delineati solo i contorni con il pennello e il felino è nella stessa posizione accovacciata con la schiena curva, ma questa volta i suoi occhi sono completamente spalancati "impregnati di un vuoto che non permette di capire che cosa stia guardando" (Enchi 1978, 366).¹⁴

Nella mia lettura si tratta della rappresentazione dei due stati mentali di Shinome. Nel primo disegno la visione è frutto di un punto di vista esterno al gatto, in un momento di "lucidità" in cui Shinome si sente ancora appartenente al mondo umano. Il gatto si distingue dal resto in quanto unico elemento realistico e viene visto da fuori, da una Shinome che lo vede come essere distinto da sé. Nel secondo disegno invece abbiamo il completamento del passaggio. Shinome si è allontanata dalla sua umanità e il punto di vista metaforico è quello del gatto, che vede la realtà in maniera stilizzata e in bianco e nero, perciò in maniera diversa dall'umano. Inoltre, il gatto è rappresentato con gli occhi spalancati. La nuova Shinome, pronta per affrontare un'altra dimensione in maniera consapevole, vede "qualcosa" che noi non possiamo comprendere. Non dorme più, ma affronta quello che ha davanti in piena lucidità.

Lo sguardo fisso nel vuoto è un elemento tipico della descrizione degli anziani che soffrono di demenza senile. Lo troviamo anche in *Iyagarase no nenrei* e in *Kōkotsu no hito*, ad esempio. Ma nel nostro caso può essere interpretato non come guardare il vuoto, ma come guardare verso qualcosa che l'occhio (umano) non può comprendere. L'intenso sguardo dei gatti nell'immaginario e nella letteratura è stato spesso associato al perturbante freudiano (Ortiz-Robles 2016, 132, 135) e in particolar modo esso è stato collegato alla capacità di destare auto-coscienza nell'uomo. In una poesia appartenente alla raccolta *Les Fleurs du mal* (1857), Baudelaire si concentra sugli occhi del gatto che diventano i suoi stessi occhi e lo guardano dentro:

[...] Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime
Tirés comme par un aimant,
Se retournent docilement
Et que je regarde en moi-même,
Je vois avec étonnement
Le feu de ses prunelles pâles,
Clairs fanaux, vivantes opales
Qui me contemplant fixement. (citato in Ortiz-Robles 2016, 132)

Riguardo questa poesia, apparentemente ispirata a un racconto di Poe, Ortiz-Robles in un capitolo del suo libro, dedicato ai gatti nel rapporto tra letteratura e *animal studies*, afferma che Baudelaire e Poe "share a view of the symbolic significance of cats in the literary treatment of the idea of self-consciousness" (135). E conclude la sua riflessione sui gatti in questo modo:

Cats [...] offer with their uncanny presence a unique perspective on the way nature is denaturalized in decadent writing as a strategy to make visible the animality of humans. These texts, moreover, show that this strategy predates the formal assimilation of Darwin's theory of evolution in nineteenth-century political

¹⁴ "[...]ただその目がいっぱいに見開かれて、何を見ているとも知れない虚しさに滲んでいる [...]".

culture. In Poe and Baudelaire, the cat stands as a figure for a human predicament, which can be described as the ontological incompatibility of acute self-consciousness with animal nature. The figure of the cat offers no solutions to this predicament even as it gives us, with its enigmatic presence, consciousness of its existence. (136)

Anche *Neko no sōshi* è una storia di graduale presa di coscienza del sé e della propria natura animale e allo stesso tempo la figura del gatto rompe le narrazioni plurisecolari che mettono al centro l'uomo e vedono gli animali come inferiori. La disperazione della solitudine e dell'isolamento è quel sentimento che in ultima analisi porta la protagonista ad affrontare la senilità in maniera consapevole proprio grazie alla vicinanza con il mondo felino.

Watashi apprezza proprio questa (da lei ipotizzata) capacità di abbattere i costrutti mentali che Shinome aveva interiorizzato e che non le avevano permesso di essere serena. Shinome ad un certo punto, con il progredire della malattia, decide di smettere di contare sulla famiglia e quindi sulla società intera, lasciando metaforicamente la sua identità di essere umano per abbracciare uno stato nuovo, ma non per forza peggiore o inferiore. Ecco perché *watashi* decide di scrivere riguardo alla presa di coscienza di Shinome. Perché la testimonianza dell'anziana permette a *watashi* stessa di imparare una lezione importante. *Watashi* aveva già riflettuto sulla necessità di questo distacco dalla famiglia e dalla sua rigida morale, che portano solo a sofferenza. Ma gli album le permettono di vedere con i suoi occhi il cammino verso la consapevolezza di una persona anziana inizialmente molto legata a tale vetusto sistema di valori. Questa scoperta la spinge a indagare le dinamiche di tale processo e, poiché la narratrice è una scrittrice professionista, ci si aspetta che lo faccia attraverso la scrittura. Kurata, a proposito della necessità per le artiste anziane delle opere di Enchi di vedere il sistema della famiglia in maniera distaccata, afferma:

la vecchiaia soddisfacente per una donna sta nel superare l'illusione dell'amore familiare che l'aveva incatenata. Senza lo sguardo severo rivolto verso quel luogo chiamato famiglia, non sarebbe stata possibile la fioritura di quel mondo meraviglioso delle 'storie di anziane', che ha fissato il proprio nucleo su 'un'altra dimensione', la quale è il punto di partenza di una ricca immaginazione e allo stesso tempo il fondamento del proprio essere (2010, 168)¹⁵

Per combattere uno stato psicologico inizialmente negativo Shinome sfrutta per l'ultima volta la sua appartenenza a un'altra dimensione, quella artistica, e usa la sua creatività per dipingere qualcosa di superlativo, di gran lunga migliore rispetto a tutto quello che aveva creato fino a quel momento e che al tempo stesso la aiuta a guardare da fuori la sua vita e a rileggerla sotto una nuova luce, separata dal mondo degli umani. Compiuta quest'ultima definitiva opera, Shinome sceglie la morte, ma non esattamente per disperazione come alcune interpretazioni sottolineano. A mio avviso, la sceglie perché segna il completamento del suo personale progetto di de-umanizzazione. La lettura che propongo in questo studio, perciò, è diversa da quella di Sohyun Chun (2016, 100), che vede non solo il suicidio di Shinome, ma anche i suoi album dei gatti come una testimonianza della sua perdita di *agency*.

Watashi, che sente una forte affinità con Shinome, appena visto l'ultimo disegno in stile tradizionale, commenta che non ha nulla di speciale di per sé, ma ne rimane molto colpita:

Ho avuto l'impressione che vedere tutti gli album dei gatti fosse servito a prepararmi a questo unico disegno e al tempo stesso pensai che sarebbe stato meglio non vederlo. Ma questa non era la mia vera

¹⁵ “充足した女性の老いは、女性自身が囚われてきた家族愛幻想を超克したところにしか存在しない。自らの生の拠所であり、豊穡な夢想の糸口でもある「別の次元」を中核に据えた“老女もの”の妖美の世界は、家族という場に向けられたこの冷厳なまなざしを抜きにしては決して開花しなかつたであろう”.

voce. Quello era un disegno che alla fine io dovevo vedere. Anzi, la vita di Shinome stessa era servita interamente a dipingere quella singola opera. A questo pensiero, invece di sentire che stavo acquistando forza, sentii che non potevo controllare una sensazione crescente di vuoto. (Enchi 1978, 366)¹⁶

Watashi viene attirata da quel disegno perché sente che, sotto un'immagine apparentemente quotidiana e dipinta in uno stile convenzionale, c'è una rivelazione da parte della pittrice e sente al tempo stesso il dovere di esserne portavoce. La narratrice comprende che Shinome ha portato a compimento un progetto: quello di non lasciarsi andare verso l'inconsapevolezza totale del mondo circostante da umana. La morte sociale che accompagna la demenza, infatti, l'avrebbe inevitabilmente portata a perdere comunque la sua soggettività. Il distacco che provano i familiari o coloro che accudiscono persone affette da demenza senile, direttamente collegato alla morte sociale del soggetto, è spesso chiamato de-umanizzazione (Brannelly 2011, 663).

Il concetto di *animacy* (animosità) nato nell'ambito della linguistica, ma applicato alla filosofia, è utile nella riflessione su questo parallelismo tra demenza e de-umanizzazione. Mel Y. Chen, nel suo libro che applica il concetto agli studi postcoloniali, sulla disabilità e *queer*, cita la linguista Yamamoto (1999), la quale spiega che l'animosità è un termine non definito in maniera fissa, ma che principalmente individua lo stato dell'essere vivi e le condizioni ad esso collegate, e sostiene che “[t]he concept of ‘animacy’ can be regarded as some kind of assumed cognitive scale extending from human through animal to inanimate” (Chen 2012, 8). In altre parole, i sostantivi in linguistica sono classificati secondo una “animacy hierarchy”, che stabilisce il valore di diversi esseri viventi a seconda della percezione del loro grado di “liveness” (24). Chen dichiara che tale gerarchia “conceptually arranges human life, disabled life, animal life, plant life, and forms of nonliving material in orders of value and priority” (13). Dominic Ohrem, commentando la teoria di Chen, spiega:

If the living are differentially animate(d), those beings that find themselves on top of the scale maintained by the kind of linguistic-discursive biopolitics exemplified by animacy hierarchies sustain their exalted position in contrasting relation to a host of others whose lives and lifeways are supposedly determined by, and expressive of, an inferior or diminished form of being in and relating to the world – others who are less vital, both in the sense of their ‘liveness’ and capacity for agency as well as their political significance and ethical considerability. (2017, 5)

La diminuita capacità di *agency*, data dall'avvicinarsi alla “morte sociale” e dalla parziale disabilità, porta Shinome a essere considerata man mano sempre meno in alto nella gerarchia della *animacy*. Shinome si inserisce autonomamente e consapevolmente in una categoria diversa dall'umano, che prima disprezzava, ma che inizia a stimare nel momento in cui ne vede le potenzialità in confronto alla rigidità della società. In questo modo, affrontare la demenza da un punto di vista non umano, vicino a quello animale, le permette di rivalutare la sua vita con altri occhi e previene il “declassamento” dall'esterno, problematizzando la gerarchia stessa. In ultima analisi, in un certo senso le restituisce la *agency*, in termini diversi da quelli concepiti dall'umano, e anche la dignità.

¹⁶ “これを見るためにこの三冊の画帳全部が必要だったようでもあり、一瞬見ない方がよかつたような気もした。しかし、それはほんとうの声ではなかつた。やっぱりこの絵は見なければならぬ絵だったのだ。いや、この一枚の絵を描くために志乃女の一生はあつたといつていいかも知れない。そう考えると、私は力づけられるよりもいよいよ空しくなりました。行く思いをどう処理しようもなかつた。”.

Conclusioni

L'inferiorità di tutte le razze rispetto a quella umana è un concetto su cui si è basato il pensiero (umano) per molti secoli e ha garantito la possibilità di esercitare potere sulle altre categorie di viventi. Negli anni '70 con l'introduzione dell'idea di specismo, si iniziano a problematizzare alcuni concetti e a riconsiderare i rapporti tra uomo e animale (Ortiz-Robles 2016, 10), ma ci vorranno molti decenni per arrivare alla consapevolezza che la distinzione tra essere umano e non umano è un costrutto proprio come quella tra i generi e le etnie (3, 12).

In *Neko no sōshi* la narratrice *watashi* riflette sulla vita della protagonista Shinome, a lei sconosciuta, in base ai racconti della discepola Yaguchi e alle illustrazioni e memorie presenti negli album dei gatti compilati dall'artista nei mesi precedenti al suicidio. *Watashi*, attraverso la lettura degli album, costruisce abilmente una narrazione sulla malattia di Shinome non come mera condizione de-umanizzante, ma come motivo di *agency* dovuta al cambiamento della percezione di sé. Pur considerando i limiti imposti da un'opera di fiction che crea un parallelismo che per certi aspetti può essere considerato problematico come quello tra demenza senile e animalità, a mio parere nella lettura di *watashi* tale animalità non è inferiore all'umano, ma soltanto diversa. *Watashi*, attraverso la sua personale interpretazione degli album dei gatti, suggerisce che con il graduale avvicinamento di Shinome al mondo animale e il corrispettivo progredire della demenza senile, la protagonista riesca a liberarsi dei costrutti sociali che nel tempo la avevano ingabbiata in un ruolo.

A mio parere, l'intrusività della narrazione da parte dell'anziana scrittrice serve a fare luce su un tema che al tempo era particolarmente controverso. La società, infatti, negli anni '70 stava andando verso un cambiamento dello stile di vita e, pur nell'intenzione di portare rispetto per i propri anziani, la convenzione di accudirli in casa iniziava a non essere più sostenibile per le famiglie. In particolare, prima di "Neko no sōshi" altre opere avevano avuto più successo e avevano contribuito a sensibilizzare la popolazione sulla necessità di cambiare le modalità dell'accudimento degli anziani sulle spalle della famiglia e soprattutto delle donne. Ciononostante, poiché le figure degli anziani affetti da demenza erano viste solo dall'esterno, tali opere avevano anche avuto l'effetto di aumentare il *bias* nei confronti di tale malattia. In risposta a questa tendenza, "Neko no sōshi" ha operato una riflessione profonda e nuova sul tema della demenza senile e della disabilità, dando finalmente voce alle anziane e agli anziani.

Sebbene quest'opera meriti di ulteriori approfondimenti teorici nell'ambito degli attuali studi sul rapporto umano-non umano, con questo articolo spero di aver dimostrato l'importanza di "Neko no sōshi" nel panorama dell'opera di Enchi Fumiko, ma anche della letteratura giapponese che tratta il tema della demenza senile.

Riferimenti bibliografici

- Ariyoshi, Sawako 有吉佐和子. 1972. *Kōkotsu no hito* 恍惚の人 (L'uomo in estasi). Tōkyō: Shinchōsha.
- Bal, Mieke. 1981. "Notes on Narrative Embedding". *Poetics Today* vol. 2, no. 2: 41-59.
- Brannelly, Tula. 2011. "Sustaining Citizenship: People with Dementia and the Phenomenon of Social Death", *Nursing Ethics* vol. 18, no. 5: 662-71.
- Chen, Mel Y. 2012. *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham-London: Duke University Press.
- Chun, Sohyun. 2016. "Blowing Away Convention: Enchi Fumiko, Tanabe Seiko and Aging Women in Modern Japanese Literature". PhD Dissertation. St. Louis: Washington University.
- Cipriani, Gabriele, Gemma Borin, Alessandro Del Debbio *et al.* 2015. "Personality and Dementia". *The Journal of Nervous and Mental Disease* vol. 203, no. 3: 210-14.

- Enchi, Fumiko 円地文子. 1978 [1965]. *Namamiko monogatari* なまみこ物語 (lett.: Storia di false sciamane). In *Enchi Fumiko Zenshū*, vol. 13, 115-214. Tōkyō: Shinchōsha.
- . 1978 [1974]. *Neko no sōshi* 猫の草子 (Gli album dei gatti). In *Enchi Fumiko Zenshū*, vol. 5, 333-67. Tōkyō: Shinchōsha.
- Fukasawa, Shichirō 深沢七郎. 2003 [1956]. *Narayama bushikō* 檜山節考 (Le canzoni di Narayama). Tōkyō: Shinchō Bunko.
- Gunji, Katsuyoshi 郡司勝義. 1978. *Kaidai* 解題 (Commento). In *Enchi Fumiko Zenshū*, vol. 5, 418-51. Tōkyō: Shinchōsha.
- Hare, Joanna. 2013. "The Timeless Appeal of Narayama Bushi-kō". *Kokusai shakai bunka kenkyū* vol. 14: 115-27.
- Hung, Lee Wood. 2003. "Natural Culturalism in *The Ballad of Narayama*: A Study of Shohei Imamura's Thematic Concerns". *Asian Cinema* vol. 14, no. 1: 146-66.
- Itō, Sei 伊藤整, Takeda Taijun 武田泰淳, Mishima Yukio 三島由紀夫. 1956. *Shinjinshō Sengohyō* 新人賞選後評 (Valutazioni della giuria del Premio Shinjinshō). *Chuōkōron* vol. 71, no. 12: 201-07.
- Kurata, Yōko 倉田容子. 2010. *Kataru rōjo, katarareru rōjo* 語る老女語られる老女 (Anziane che raccontano, anziane che vengono raccontate). Tōkyō: Gakugei Shorin.
- McCarthy, Terence. 1981. "The Incompetent Narrator of *Wuthering Heights*". *Modern Language Quarterly* vol. 42, no. 1: 48-64.
- Niwa, Fumio 丹羽文雄. 1948. *Iyagarase no nenrei* 厭がらせの年齢 (L'età odiosa). Tōkyō: Shinchō Bunko.
- Ohrem, Dominik. 2017. "Animating Creaturely Life". In *Beyond the Human-Animal Divide. Creaturely Lives in Literature and Culture*, edited by Dominik Ohrem and Roman Bartosch, 3-20. New York: Palgrave Mcmillan.
- Ortiz-Robles, Mario. 2016. *Literature and Animal Studies. Literature and Contemporary Thought Series*. London: Routledge.
- Sasaki, Yōko 佐々木陽子. 2015. "*Pokkuri shinkō*" ni hisomu kaigo mondai: bungaku sakuhin o tōshite kangaeru 「ぽっくり信仰」に潜む介護問題—文学作品を通して考える (La 'fede nel trapasso sereno' che si nasconde dietro il problema dell'assistenza agli anziani: una riflessione attraverso la letteratura). *Kagoshima kokusai daigaku fukushi shakai gakubu ronshū*, vol. 34, no. 1: 1-14.
- Shamoon, Deborah. 2013. "The Yōkai in the Database: Supernatural Creatures and Folklore in Manga and Anime" *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* vol. 27, no. 2: 276-89.
- Shen, Dan. 2013. "Unreliability". In *The living handbook of narratology*, a cura di Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/66.html#:~:text=Definition,narrator%20is%20unreliable%20or%20untrustworthy>> (10/2022).
- Scheibe, Karl E. 1989. "Memory, Identity, History and the Understanding of Dementia". In *Research on Adulthood and Aging: The Human Science Approach*, a cura di Eugene L. Thomas, 141-61. Albany: State University of New York Press.
- Yamamoto, Mutsumi 1999. *Animacy and Reference: A Cognitive Approach to Corpus Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins.



Citation: G. Camilleri (2022) Language Stereotypes in Japanese Culture. A Qualitative Analysis of “Elderly Man”. *Role Language in Translation*. *Lea* 11: pp. 481-499. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13651>.

Copyright: © 2022 G. Camilleri. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Language Stereotypes in Japanese Culture A Qualitative Analysis of “Elderly Man” Role Language in Translation

Gabriele Camilleri

University of Florence and University of Osaka
([<gabriele.camilleri@unifi.it>](mailto:gabriele.camilleri@unifi.it))

Abstract

In Japanese popular media, various associations are made between character types and speech styles, a concept known in Japanese linguistics as “role language”. This study consists of a qualitative analysis of five Japanese translations of Italian works of fiction, carried out by examining the speech style of each character. The aim of this paper is to investigate how language markers associated with the “elderly man” role language category are employed in Japanese translations of foreign works, and how their distribution compares with their use in native Japanese media.

Keywords: Japanese Linguistics, Literary Analysis, Role Language, Sociolinguistics, Translation Analysis

Introduction

A relatively emerging area of study in the field of Japanese sociolinguistics seeks to investigate the way certain *character* images and stereotypes are associated with the use of specific syntactical, morphological, and lexical markers, mostly in the areas of fiction and popular culture. Kinsui Satoshi coined the term *yakuwarigo* 役割語 – translated into English as “role language” – to describe this phenomenon. Among the applications of Kinsui’s theory, considerable effort has been devoted to research the function of role language categories as a translation tool, albeit with a focus on English-to-Japanese language data.

This paper is meant to investigate how the language markers associated with the stereotype of the “elderly man” (*rōjingo* 老人語, “elderly male language”) are employed by translators, through a qualitative analysis of five Japanese translations of Italian literature. The first part is meant to provide a general overview of the different theoretical frameworks connected to the concept of role

language, from Kinsui's first definition to the related notions of "character language" (Kinsui and Yamakido 2015) and *character* (*kyarakutā* キャラクター) and *individuality* (*jinkaku* 人格; Kinsui 2022). Existing literature and case studies concerning role language as a translation tool will also be examined. The following section analyzes the language stereotype of *rōjingo*, both in terms of its defining linguistic elements and the character images that are associated with it. Sections four and five explain the methodology and describe the findings of this study. Finally, possible future developments and research questions regarding this field will be taken into consideration.

1. Role Language as an Expression of a "Virtual Reality"

Kinsui initially developed the concept of role language in 2000. A formal definition of the term is given as follows:

When upon hearing a certain use of language (distinguished by lexis, grammar, expressions, intonation, etc.), a listener or a reader can imagine a certain character image (distinguished by age, gender, occupation, social class, time period, appearance, personality, etc.), or when a certain character type can make the observer call to mind a use of language that said character would be likely to use, we call that use of language *yakuwarigo*. (Kinsui 2003, 205)¹

What separates the concept of *yakuwarigo* from what is traditionally understood and classified as "register" – "a set of features of speech or writing characteristic of a particular type of linguistic activity or a particular group when engaging in it" (Matthews 2007, 339) – is that the various categories of role language do not reflect the actual language in use that can be observed in a particular context, or among members of a specific social group or class. For example, a speech style that acts as the signifier of the speaker's female identity – *onna kotoba* 女ことば (women's language) – has its roots in the language used by female students in the Meiji era (1868-1912), a speech style often referred to as "*teyo-dawa kotoba*" てよだわ言葉 (Kinsui 2014, 199), characterized by the use of the *-te* form to express requests, and the sentence ending particles *-yo* and *-wa*. It is therefore not representative of the language spoken by women in contemporary society. Certain categories, moreover, might also be associated with character images that are purely fictional – such as aliens, spirits, etc. – Kinsui describes the concept of *yakuwarigo* as a form of "virtual Japanese", created and sustained by Japanese fiction and popular culture.

Six major categories of role language can be identified: gender (which can be broken down into the two main subcategories of male and female language), age or generation, profession or social class, region or nationality, speech styles associated with a historical period, and finally a category that includes all varieties of *yakuwarigo* attributed to non-human (*jingai* 人外) characters (viii). Kinsui regards the standard dialect of Japanese (*hyōjungo* 標準語) as the foundation of all other classes and what determines the "degree of role language" (*yakuwarigo-do* 役割語度): this is the measure in which "a certain speech style (whether spoken or written) suggests a speaker with certain attributes" (2003, 67).² Written language, which forms the syntactical,

¹“ある特定の言葉遣い（語彙・語法・言い回し・イントネーション等）を聞くと特定の人物像（年齢、性別、職業、階層、時代、容姿・風貌、性格等）を思い浮かべることができるとき、あるいはある特定の人物像を提示されると、その人物がいかにも使用しそうな言葉遣いを思い浮かべることができるとき、その言葉遣いを「役割語」と呼ぶ”。

²“ある話体（文体）が、特徴的な性質の話し手を想定させる”。

morphological, and lexical basis of a language, is to be assigned value 0, as it is not representative of any specific social or cultural group. It is followed by “public spoken language”, with value 0.5, as it expresses a particular context of discourse, although without using markers that signify the speaker’s own characteristic (such as gender, age, etc.). The third degree is “private spoken language” and has value 1, encompassing both male and female language: while specific types of *yakuwarigo* continue to exist in the realm of fiction regardless of how real-life language develops, some observable differences at the level of gender in contemporary Japanese society are consistent with language stereotypes (e.g., the use of the first-person pronouns *boku* 僕 and *ore* 俺 being typical of a male speaker). Finally, the remaining categories of role language are thought to have a value greater than 1.

The process through which the various categories of role language develop and become part of the shared cultural baggage of the speech community can be summarized by the following graph:

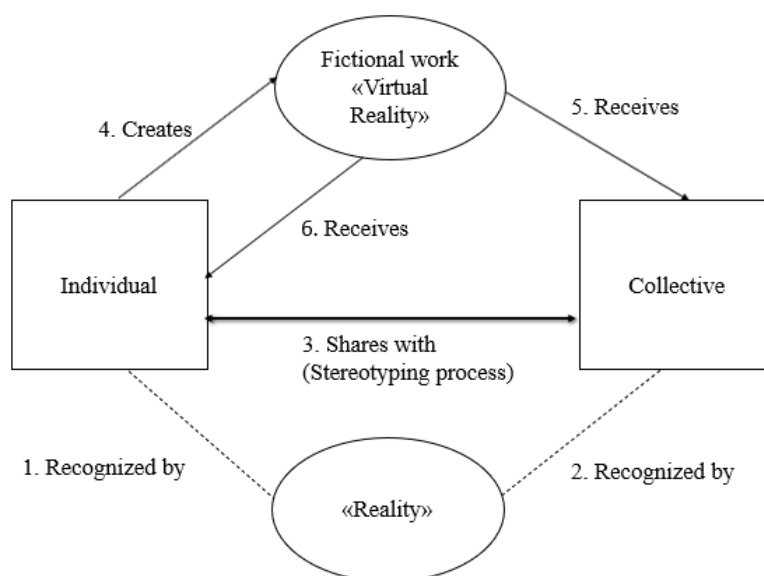


Fig. 1. Kinsu 2014, xiii

As seen in the above example regarding the female speech style, a connection between the use of certain linguistic features and a social group is recognized both at the individual and the collective level (1, 2). This shared knowledge contributes to the creation of a language stereotype (3), which, through the work(s) of influential author(s) (4), is passed down to the next generations and becomes part of the cultural baggage of the speech community (5, 6). In the cases of speech styles attributed to fictional character images, instead, it is possible to trace their origin not in sociolinguistic and dialectic variations of language, but in the stylistic choices of one or more authors, which then acquire the status of *yakuwarigo* through the process seen in 4-6.

Yakuwarigo categories exist and circulate in the “virtual reality” created by popular culture, especially in fiction works aimed at a younger audience or that are classified as “B-grade” entertainment. Kinsui (2003) notes that they are often allocated to the speech of either secondary or background characters. These characters do not require substantial time investment for the reader to understand their role in the narrative: in accordance with Brewer’s (1988) dual process model

of impression formation, he or she only needs to process information about said characters by relying on pre-existing knowledge regarding one or more sociocultural groups (category-based perception), and therefore they need to conform to the (linguistic) stereotypes the reader possesses. On the other hand, the protagonist of the story, through whose perspective and internal thoughts the reader experiences the narrative, will commonly speak standard Japanese, with a degree of role language of about “1 + α ” (with α representing their unique characteristics), in order for the receiver to psychologically associate with them (Kinsui 2003, 70-71).

1.1 Role Language, Character Language (kyarakutā-gengo) and “Individuality” (jinkaku)

Further advances in the field helped clarify the degree to which a certain fictional speech style used by a certain type of character can be classified as a form of role language. In the paper “Role Language and Character Language”, Kinsui and Yamakido (2015) argue that the more widely shared a certain association between a character image and a speech style is, the more likely it is for it to be granted the status of role language. Moreover, for this to happen, the character image in question must belong to a recognizable social group (which also includes supernatural creatures, science fiction artifacts and other archetypes commonly known among the speech community) and must exhibit secondary stereotypes associated with said type of role language (a character who speaks in a “rural” manner, for example, must also be portrayed as a stereotypical uneducated, unsophisticated, and naive “country bumpkin”). Any other peculiar manner of speech is to be classified as “character language” – of which role language is a subset. Following this definition, Kinsui and Yamakido recognize four types of character language:

- Type (i) – “Restricted Role Language”, whose knowledge is shared only among members of a specific community;
- Type (ii) – “Role Language Shifted Outside of Its Social or Cultural Groups”, employed by someone that is not its expected speaker;
- Type (iii) – “Regional Dialect Employed to Represent a Character’s Personality”, representing one or more traits that are not part of the associated regional stereotype;
- Type (iv) – “Unique Character Language”, which cannot be associated with any specific character image or stereotype.

By expanding on previous research³ on the issue of “character”, Kinsui (2022) recently introduced his own concept of “individuality” (*jinkaku* 人格), which is to be distinguished from – but connected to – the concept of “character”, which is instead to be understood in terms of “category” or “attribute” (*zokusei* 属性).⁴ Both *character* and *individuality* are the essential components of a *dramatis personae* (*tōjōjinbutsu* 登場人物, also referred by Kinsui as “individual” *indibijuaru* インデイビジュアル), that inhabits the story: *character* refers to the interconnected human attributes (physical, social, behavioral, psychological, etc.), while *individuality* is what guarantees the unicity of the *dramatis personae*’s self. It is through this *individuality* that the reader or listener is able to “identify” with the characters, experiencing their point of view and their internal time, and thus the story. While their *individuality* is fixed and ensures the consistency of their memories, feelings, desires, etc., the different aspects of

³ See Miyamoto (2003), Ito’s (2005) concept of *kyara* キヤラ and Sadanobu’s (2020) definition of style (*sutairu* スタイル), *character* (*kyara* キヤラ), and *individuality* (*jinkaku* 人格).

⁴ Here onward, *individuality* and *character* in italics refer to Kinsui’s interpretation of the terms.

their *character* are susceptible to change. It is then possible to recognize three classes of fictional characters, depending on how prominent their *individuality* is in the narrative:

- *First class*, or “protagonist class”: characters with whom the reader can easily identify, and through whose viewpoint the story unfolds. Because of these reasons, their speech style is expected to be close to standard Japanese.
- *Second class*: characters with strong personalities and considerable influence on the protagonist’s development. Their role in the story can be compared to the archetypes identified by Vogler (1998) in the recurring narrative structure of the “hero’s journey” (such as the Mentor, the Trickster, the Shadow, etc.). At the language level, since they require to leave a strong impression on the reader, it is not uncommon for their speech style to be some type of unique “character language”, although standard Japanese or categories of role language may still be employed.
- *Third class*: characters often without a name, who appear in few or selected scenes. As the *individuality* of characters in this class is not very prominent, and they are close to being a representation of a *character* attribute, their speech style will often be a type of role language that reflects said attribute.

In agreement with what was initially observed, Kinsui thus advances the idea that, through the use of role language and linguistic stereotypes, it is possible to convey a considerable amount of information to the reader, without consuming too much “narrative resource” (*monogatari shigen* 物語資源) – the medium through which the story is told (such as pages and characters count in a novel, screentime and sound in a movie, etc.). The more a certain *dramatis personae* is important to the story – and thus the more narrative resources they need to consume – the less likely it is for their speech style to be a type of role language.

1.2 Role Language as a Translation Tool

Since Kinsui’s first theorization of the concept of role language in the early 2000s, two collections of essays on the subject (Kinsui 2007, 2011) have been published, as well as a concise dictionary of role language markers (Kinsui 2014). Application of this theory has been carried out in different fields, such as cross-linguistics analysis, dialectology, or gender studies. In the field of translation studies, it is possible to identify two main branches: how role language should be translated into languages other than Japanese, or how role language is utilized in Japanese translations.

Regarding the latter, considerable research effort has been focused on investigating the role played by *yakuwarigo* in the translation of foreign dialects. Long and Asahi’s (1999) analysis of Japanese dubbing of American movies, while predating Kinsui’s theory, shows how both linguistic (such as the use of certain dialectic features) and non-linguistics (social class, ethnic group, etc.) markers in the original influence the translators’ choices in the target language. For example, features that Long and Asahi ascribe to the Tōhoku dialect (the first-person pronoun *ora*, the negative form in *-ne*, etc.) are often used to translate the African American Vernacular English (AAVE) variety spoken by black characters. Similarly, subsequent studies on Japanese translations of the eye dialect in *Gone with the Wind* appear to confirm these findings: both Hiramoto (2009) and Kumagai (2015) suggest that this speech style can be considered as a “pseudo” Tōhoku dialect, featuring elements borrowed from northeastern Japanese, thus contributing both to the stigmatization of Black characters in the text and to upholding the stereotype

of Tōhoku dialect speakers as ignorant, crude and of a lower social standing. However, these conclusions seem to imply that the average reader identifies these features as representative of real-life Tōhoku dialects. A more recent study by Trowell and Nambu (2021) was conducted to assess this hypothesis: a perception survey aimed at 111 Native Japanese speakers (aged 20-60) asked them to describe their impression of each character's speech. Only 20% or less of the respondents in each age bracket perceived these style features as being characteristic of Tōhoku dialects, with the majority perceiving them as representative of a "rural" type of speech. Therefore, it can be assumed that, regardless of the origin of these elements and their current usage in contemporary Japanese society, their role is to create an association not with an existing, real-life dialect, but with a category of role language – the "rural archetype".

Other types of role language have been analyzed according to their use in the translation of foreign media, fiction and non-fiction alike. Ōta's (2011) study on the translations of foreign athletes at the 2008 Beijing Olympics demonstrates how translators employ role language categories to connotate speech, depending on the context or the "character image" that can be associated with the speaker. For example, Usain Bolt's interviews were translated using more masculine-sounding language markers, such as the first-person pronouns *ore* or the ending particles *-ze* and *-zo*. Nakamura's (2013) analysis of feminine and masculine language in fiction shows a strong tendency of translating non-Japanese women's speech by using the previously mentioned "women's language" stereotype, regardless of the original register or their role in the story (in the case of fiction), while non-Japanese men's speech is translated using a friendly, casual style (characterized by the use of the emotive ending particle *-sa*), that is distinguished from the use of these features by Japanese men.

These studies seem to indicate a general trend of role language being used as part of a translation strategy to achieve a "domestication" effect. By the term "domestication", it is meant a type of translation that, while trying to maintain the denotative meaning(s) of the source text, prioritises accommodating the cultural needs and expectations of the target reader (Venuti, 2008). In this specific instance, it means attempting to replicate the speech style(s) that the average Japanese reader would expect determinate character images or stereotypes to use in determinate contexts. However, as Nakamura's analysis demonstrates, translations of foreign works appear to be more "conservative" and restricted in the type and range of role language categories that can be employed as part of the characters' speech.

2. *Rōjingo*

2.1 *The Roots of Rōjingo*

Rōjingo is one of the first types of role language identified by Kinsui. The following elements are considered to be the representative characteristics of *rōjingo* (Kinsui 2003, 5-7): the copula ending *-ja* in place of *-desu* or *-da*, the auxiliary verb *-oru* functioning as a progressive aspect marker (*-teoru*), the negative form ending *-n* instead of *-nai*, and the first-person pronoun *washi*. In addition, the use of the ending particles *-wai* and *-nō*, as well as of the vocative *-ya*, is also prevalent. The Dictionary of Modern Japanese Dialects (*Gendai Nihongo Hōgen Daijiten* 現代日本語方言大辞典; Hirayama *et al.* 1992, 35-37) shows how the distribution of the copula *-ja*, negative form *-n* and the auxiliary verb *-oru* in Japanese dialects roughly coincides with the boundary between Western and Eastern Japanese (Table 1), with some of the differences between the dialects – as it is the case for the negative form endings – branching out as early as the Nara (710-94) period.

	WESTERN JAPANESE	EASTERN JAPANESE
COPULA	<i>-ja, -ya</i>	<i>-da</i>
NEGATIVE FORM	<i>-n</i>	<i>-nai, -nee</i>
EXISTENTIAL VERBS	<i>-oru</i>	<i>-iru</i>
PROGRESSIVE ASPECT MARKER	<i>-teoru, -toru</i>	<i>-teiru, -teru</i>

Table 1

Kinsui advances that, while certain characteristics of Western Japanese (such as the copula *-ya* or the negative form ending in *-ben*) are not part of the speech patterns of *rōjin*-like characters, the roots of *rōjingo* are to be found in this variant – more specifically in the Kamigata (Kansai) dialect – and the position it occupied in the late Edo’s linguistic environment (Kinsui 2003, 27).

Satō (2002, 340) argues that the rigid social hierarchy established during the Edo period, which separated the rest of the non-aristocratic society into the four classes of warriors, farmers, artisans, and merchants (*shinōkōshō* 士農工商) was also reflected in the use of language by each class. Komatsu (1985) divides the formation of the Edo dialect into three main periods: during the first period, roughly between the Keichō (1596-1615) and the Meireki (1655-58) eras, it was adopted as part of the language of the warrior class, while different dialects continued to coexist in society at large. In the second period – around the Meiwa era (1764-72) – the Edo dialect started to be used as a common language also among the *chōnin* 町人 (“townsmen”, mostly merchants) class. The third and last phase, which has its peak in the Bunka/Bunsei era (1804-30), sees a process in which the Eastern dialect spoken by the lower class began to infiltrate the language of the upper classes. It is during the second period that, according to Komatsu, there was shift in the relationship between Kamigata and Eastern Japanese, no longer opposed as dialects, but as part of a hierarchy within the Edo language (1985, 90). Kinsui argues that, as the younger generation began naturally to adopt the emerging Edo dialect as part of their speech, the Kamigata dialect would begin to be associated with the older generation, whose manner of speech was more conservative (2003, 26).

Furuda’s (2012) research on the speech patterns of characters in the *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪談 (Ghost Story of Yotsuya in Tokaido) *kabuki* 歌舞伎 play, written by Tsuruya Nanboku IV in 1825, shows how *rōjingo* was already being used in works of fiction of the latter part of the early modern period: while the Edo dialect is spoken by commoners, Kamigata-like expressions are attributed to members of the warrior class, their wives and elderly men (and, of course, characters hailing from the Kamigata region). *Kokkeibon* 滑稽本,⁵ such as *Ukiyoburo* 浮世風呂 (published from 1809 to 1813) by Shikitei Sanba, and *gesaku* 戯作⁶ from the early Meiji, such as *Ushiya zōdan: Aguranabe* 牛店雑談 安愚楽鍋 (1871-72) by Kanagaki Robun (pseudonym of Nozaki Bunzō, 1829-94), displays other examples of this association (Kinsui 2003, 22-24). Entering the twentieth century, instances of *rōjingo* can be found in the emerging types and genres of popular media, such as the science-fiction works of Unno Jūza (1897-1949) and popular comic book series like *Tetsuwan Atomu* 鉄腕アトム or *Meitantei Conan* 名探偵コナン.⁷

⁵ *Kokkeibon* (lit. “comical book”) is a genre that began to flourish in the late Edo period, characterized mainly by the depiction of humorous situations involving commoners, and the use of a more dialogical, colloquial style.

⁶ The term *gesaku* (lit. “playful composition”) refers to early-modern literary works written in a playful, mocking, or comical style, aimed at the general public.

⁷ *Tetsuwan Atomu* (“Steel-Armed Atom”, also known as *Astro boy*) is a comic book series by Osamu Tezuka (1928-1989) about the adventures of an android with the appearance of a young boy, which originally ran from

2.2 Stereotypes Associated with Rōjingo

In order for a fictional character's speech style to be recognized as a type of role language, said character must not only possess the attributes of an easily recognizable social or cultural group, but also exhibits the stereotypes (and therefore a specific role in the story) associated with it. Elderly male characters' additional qualities include the possession of authority, expertise in a field, wisdom, or simply weakness or senility (Kinsui 2003, 10). These attributes determine the role these characters play in the narrative, which Kinsui narrows down to the following:

- a. An advisor who guides, teaches, and imparts training and wisdom to the main character.
- b. A personification of evil, who, through cunning and mysterious powers, distresses and tortures the main character [...]
- c. An individual who causes repeated misunderstanding and mistakes due to his senility, confusing the main character and those around him, and takes on the role of mediator [...] (46)⁸

These three roles can be compared to Vogler's (1998, 47-80) archetypes of the Mentor (a), the Shadow (b) and the Trickster (c), and thus it can be expected to find instances of *rōjingo* in the speech style of characters that can be classified as belonging to the third and second classes in Kinsui's (2022) framework. Characters that perform role (a) – and sometimes (b) as well – and have an older physical appearance are referred to as *hakase* 博士 – a term that can be interpreted with the meaning of “professor”, “doctor”, “scientist”, etc. – and their role language is regarded as a sub-type of *rōjingo* called *hakasego* 博士語 (“professor language”). Dr. Ochanomizu (*Ochanomizu-hakase* お茶の水博士), the head of the Japanese Ministry of Science and Astro Boy's adoptive father from *Tetsuwan Atomu* 鉄腕アトム (1952-68), can be mentioned as an example of this sub-category:

アトム きてくれ アトム わしじゃ お茶の水じゃ. (Tezuka 1999, 60)

Atomu kite-kure Atomu washi-ja o-cha-no-mizu-ja.

- ‘Vieni, Atomu. Sono io, Ochanomizu’.

- ‘Come, Atom. I am Ochanomizu’.

In comic books and popular media, it is sometimes possible to encounter instances of *rōjingo*-like speech by characters with a youthful, childlike – and often feminine – outward physical appearance. However, it is to be determined whether such cases should be regarded as expressions of “elderly man” role language, or rather as a type of character language, as they are mostly found in media aimed at a specific, restricted target audience.

3. Methodology

A qualitative approach was applied to the analyses of the Japanese translations of characters' dialogues in five Italian works of fiction: *Le avventure di Pinocchio* by Carlo Collodi (1883),⁹

1952 to 1968. *Meitantei Konan* (*Detective Conan*) is a detective *manga* written by Gosho Aoyama (1963-) and first published in 1994, which has since then been adapted into different types of media.

⁸ a. “主人公に知恵と教訓を授ける、教え、導く助言者

b. 悪知恵と不思議な力によって主人公を陥れ、苦しめる悪の化身「...」

c. 老耄ゆえの勘違いや失敗を繰り返し、主人公やその周辺の人物を混乱させ、時に和ませ、関係調整役として働く人物「...」.

⁹ Translated by Ōoka Akira for Kōbunsha in 2016.

Novelle fatte a macchina by Giovanni Rodari (1973),¹⁰ *Novelle per un anno* by Luigi Pirandello (1922),¹¹ *Ragazzi di vita* by Pier Paolo Pasolini (1955),¹² and *La compagnia dei celestini* by Stefano Benni (1992).¹³ The sample was thus selected in order to have different text types represented in the data, including both literary works (*Ragazzi di vita*) and children's literature (*Novelle fatte a macchina*), stand-alone novels (*La compagnia dei celestini*) and collection of novellas (*Novelle per un anno*).

Following the theoretical framework introduced in sections 2 and 3, characters – and their speech styles – were analysed as possible examples of “elderly male” role language, depending on both of the below criteria:

Whether their character attributes, role in the story and associated stereotypes can be compared to those of the “elderly male” archetype found in Japanese popular media.

Whether their use of language shows at least one of the elements regarded as representative of *rōjingo*: first-person pronoun *washi*, negative form ending *-n*, copula *-ja*, progressive aspect marker *-teoru*, or *-toru*.

Regarding language markers, however, as both the negative form ending *-n* (Kinsui 2014, 214-15) and the copula *-ja* (105-06) have been observed as recurring in other role language categories (e.g., “rural” role language), at least one more other marker was required in order for a character's speech to be included in the data. Second-person pronoun use, as well as the presence of sentence-ending particles, were also considered in the analysis.

The total corpus consists of 21 590 characters, split among the five works in the following manner:

LE AVVENTURE DI PINOCCHIO	NOVELLE SCRITTE A MACCHINA	NOVELLE PER UN ANNO	RAGAZZI DI VITA	LA COMPAGNIA DEI CELESTINI
4719	6740	2717	759	6655

Table 2

4. Results

For each translation, names of characters exhibiting potential qualities of the “elderly man” role language were listed up, with each column summarizing an aspect of their language use in terms of the categories mentioned in the previous section. Whenever a certain category of language could not be observed in a character's speech, the column was left blank. In the case of characters from *Novelle fatte a macchina* and *Novelle per un anno*, the title of the *novella* is included in parenthesis after their name. Characters were also tentatively assigned a “character class” according to Kinsui's (2022) framework, depending on their role played in the narrative (1 = “protagonist” or “hero” class, point-of-view character; 2 = secondary, non-p.o.v. characters, but influential both to the protagonist's development and that of the plot; 3 = unnamed, background characters and characters with minor involvement in the narrative); those who show traits of two classes are indicated with a slash (/).

¹⁰ Translated by Sekiguchi Eiko for Kōbunsha in 2006.

¹¹ Translated by Sekiguchi Eiko for Kōbunsha in 2012.

¹² Translated by Yonekawa Ryōfu for Kōdansha in 1999.

¹³ Translated by Nakajima Hirō for Shūeisha in 1995.

4.1 Le avventure di Pinocchio

	CLASS	COPULA	NEGATIVE FORM ENDING	FIRST-PERSON PRONOUN	SECOND-PERSON PRONOUN	PROGRESSIVE ASPECT MARKER	ENDING PARTICLES
Geppetto	2	<i>-da</i>	<i>-n, -nai</i>	<i>washi</i>	<i>anta, omae</i>	<i>-toru, -teru</i>	<i>-zo, -sa</i>
Master Cherry	2/3	<i>-da</i>	<i>-n, -nai</i>	<i>washi</i>	<i>anta</i>	<i>-teiru</i>	<i>-zo, -sa, -dai</i>
Farmer (ch. XXI)	3	<i>-da</i>	<i>-n</i>	<i>washi</i>	<i>omae</i>	<i>-teiru</i>	<i>-zo</i>
Old man (ch. XXIX)	3	<i>-da</i>	<i>-nai</i>	<i>washi</i>	<i>omae</i>	<i>-teru</i>	<i>-sa</i>
Farmer Giangio (ch. XXX-VI)	3	<i>-da, -desu</i>	<i>-n</i>	<i>oira</i>	<i>-omaesan</i>	<i>-toru</i>	<i>-zo, -sa</i>

Table 3

The use of “elderly man” role language markers is limited to the speech style of secondary and tertiary characters, in agreement with the theoretical framework of section 2. While no instances of the copula *-ja* are found, Kinsui (2003) notes that the copula *-da* frequently occurs in the speech patterns of this type of characters, and thus it can be considered here as a potential marker of *rōjingo*.

The Japanese translation of Geppetto’s dialogue shows the highest frequency and number of *rōjingo*-like characteristics. His role in the story has qualities of (a)-type *rōjin*, as he often advises and admonishes Pinocchio, as well as (c). As his speech patterns are consistent throughout the text and his character attributes – in terms of age and behaviour – match the stereotypical attributes of the elderly man archetype, his dialogue can be regarded as an example of role language. The second-person pronoun *anta*, a contracted variant of *anata*, attributed both to him and the character of Master Cherry, also appears to have been employed as a marker to that effect. The use of *anata* as a second-person pronoun (originally indicating a direction far from the speaker) began to appear around the seventeenth century ca. The variant *anta* was initially found in the Kamigata dialect to address a speaker of higher rank, before gradually acquiring its more colloquial, contemporary use: in fictional works is often employed as part of female characters’ speech, but there can be found instances (such as the comic book series *Sazae-san* サザエさん) of it being used between middle-aged men who are not Kansai dialect speakers (Kinsui 2014, 22-24).

Other recurring elements in the speech styles of all characters are the emphatic sentence ending particle *-zo* and *-sa*. The particle *-sa* appears frequently as part of male characters’ speech, both in translation (Nakamura 2013) and in Japanese popular fiction, often when the listener is of equal or lower status (Kinsui 2014). *-zo* is similarly employed, with the only difference of being slightly more emphatic. Both characteristics should therefore be regarded as markers of the speaker’s gender rather than their age.

It is worth noticing how, while in the source text Master Cherry (1) and Geppetto (2) refer to one another with the courtesy pronoun *voi*, this aspect of their language use is not properly reflected in the target text, due to the overall informal tone enregistered by the *rōjingo* and masculine markers, the use of plain form and spoken language colloquialisms (e.g. the emphatic sentence ending particle *-yo* or the contracted variant of the possessive particle *-n*). This could

be possibly considered as an example of how role language categories are used in translation to achieve domestication, thus prioritizing what the average Japanese reader would expect in a certain context, or from a certain character type, over the register and tone of the source text.

- (1) で、ジエツペットさんよ、あんたの方はどういう風のふきまわしで、わしん
 ところへやってきたんだい？ (Collodi 2016, 11)

*De, Jeppetto-san yo anta-no-hō-wa dōiu kaze-no fuki-mawashide, washi-n-toko-he yatte-
 kita-n-dai?*

- ‘Chi **vi ha potato** da me, compar Geppetto?’

- ‘But tell me, Mr. Geppetto, what circumstances brought you to my place?’

- (2) なに、足が勝手にわしを運んできちまつたのさ…てのは冗談で、あんたにた
 のみがあるんだよ。(Ibidem)

*Nani, ashi-ga katte-ni washi-o hakonde-kichimatta-no-sa... teno-wa jōdan-de, anta-ni
 tanom-ga aru-n-da-yo.*

- ‘Le gambe. Sappiate, mastr’Antonio, che son venuto da **voi**, per **chiedervi** un favore’.

- ‘My legs brought me here... jokes aside, I have something to ask you’.

Lastly, the use of language attributed to Giano, the farmer that appears only in the last chapter and for whom Pinocchio work for some time, shows some elements of *rōjingo* as well, such as the progressive aspect marker *-teoru* and the negative form ending *-n*. However, as previously mentioned, *-n* can also be used to indicate a “rural” role language type. The first-person pronoun *oira*, derived from the assimilation of *ore* and the plural *-ra*, can be a marker for “Edo language” speech style or emphasize the masculine identity of the speaker, although implying a more playful or disobedient personality than average (Kinsui 2014, 35). These characteristics, therefore, suggest the attribution of a “rural” or “masculine” type of role language over *rōjingo*.

4.2 Novelle scritte a macchina

	CLASS	COPULA	NEGATIVE FORM ENDING	FIRST- PERSON PRONOUN	SECOND- PERSON PRONOUN	PROGRESSIVE ASPECT MARKER	ENDING PARTICLES
Antonio (<i>Vado via con i gatti</i>)	1	<i>-da, -desu</i>	<i>-nai</i>	<i>washi, watashi</i>	-	<i>-teiru, -teru</i>	<i>-zo</i>
Mambretti (<i>Padrone e ragioniere</i>)	2	<i>-da</i>	<i>-nai</i>	<i>washi</i>	<i>omae, anata</i>	<i>-teru, -teoru</i>	<i>-zo</i>
Settemani (<i>Padrone e ragioniere</i>)	2/3	<i>-da, -desu</i>		<i>washi</i>			<i>-zo</i>
Sior Tōdaro (<i>Venezia da salvare</i>)	1/2	<i>-da</i>		<i>washi</i>	<i>omae</i>		<i>-zo</i>

The Deputy (Pianoforte Bill e il mistero degli spaventa- passeri)	2	-da	-n, -nai	wareware	omae	-teoru	-zo
Delivery men (I misteri di Ve- nezia)	3		-n	washi		-teru	
Mambretti (Il giardino del commenda- tore)	2	-da	-n	washi	kimi omae	-teoru	
Carletto (Strani casi sulla torre di pisa)	2	-da -desu	-nai	washi	anata	-teiru	
Admeto (Per chi filano le tre vecchie?)	1	-ja -da -desu	-n -nai	washi watashi	omae	-teoru	-zo, -wa

Table 4

The character of King Admeto in *Per chi filano le tre vecchie?* is the only one, in this second sample, whose speech style displays the full set of characteristics of *rōjingo*, with a rare instance of the use of the copula *-ja* (3). While there are no clear indicators in the source text of his possible age range – aside from the fact that both of his parents are still alive –, the archetypes of kings, judges, etc. and other men of authority have long been associated with this category of role language (Kinsui 2003), and therefore its use in this context should not be regarded as an instance of “type ii” character language:

- (3) わしを誰だと思っておる。王なのだぞ。わしの命は国家にとってあまりに要じゃ。(Rodari 2006, 153)

Washi-o dare-da-to omotte-oru. Ō-na-no-da-zo. Washi-no inochi-wa kokka-ni totte amari-ni jūyō-ja.

- ‘Sono o non sono il re? La mia vita è troppo importante per lo Stato’.

- ‘Who do you think I am? I am the king. My life is too important for the State’.

As the plot of the novella revolves around the King’s attempts at finding someone willing to die in his place, after the Parcae declared he has less than three days to live, Admetus is the likeliest candidate in the story to be classified as a “first class” character. According to the framework introduced in sections 1 and 1.1, the attribution of a language stereotype as the speech style of the main character would be unusual. However, Admetus’s dialogue shows some degree of linguistic variety throughout the story. When he visits his parents, his manner of speech shifts to a more neutral, slightly formal register closer to standard Japanese, characterized by the first-person pronoun *watashi*, the copula *-desu* and the use of honorifics forms such as *chichi-ue* and *haha-ue*.

- (4) 私がすべてを包み隠さずお願いできるのは、父上と母上しかいないのです。
(155)

Watashi-ga subete-o tsutusmi-kakusazu o-negai-dekiru-no-wa, chichi-ue-to haha-ue-shika inai-no-desu.

- ‘Siete i soli a cui io possa chiedere tutto, col cuore in mano’.

- ‘Father and Mother are the only ones I can ask without hiding anything’.

A similar pattern can be observed in the speech style of Antonio, the protagonist of the opening novella. Antonio, a retired stationmaster, tired of being ignored by his family, turns into a cat to go to live among strays: in the end, he decides to turn back to his original form and rejoin his family. At the beginning of the story, he refers to himself using *washi* (5) and the translator seems to have attributed to him the use of the copula *-da* and the sentence ending particle *-zo*, all potential markers of *rōjingo*; after he has turned into a cat, however, the copula is changed to *-desu* and the first-person pronoun to *watashi* (6):

- (5) 懐かしいなあ。わしが昔、ガツララーテ駅で助役をやっていたころ… (7)

Natsukashi-i nā. Washi-ga mukashi, Garrarāte-eki-de joyaku-o yatte-ita-koro...

- ‘Mi ricordo quando ero capostazione aggiunto a Gallarate...’.

- ‘How nostalgic. It takes me back to when I used to work as an assistant stationmaster at the station of Gallarate...’.

- (6) ダニエラは私に、元のおじいちゃんの姿にもどってほしいというのですよ。
(14)

Daniera-wa watashi-ni, moto-no ojī-chan-no sugata-ni modotte-hoshi-i to-iu-no-desu-yo.

- ‘[...] Daniela vorrebbe che io ritornassi ad essere il nonno’.

- ‘Daniela told me she wants me to go back to being her grandfather’.

This variation in the linguistic markers of “protagonist-class” characters’ speech appears to be in agreement with Kinsui’s (2022) framework of *character* (attributes) and *individuality* as the foundation of a *dramatis personae*: as the latter is what guarantees that their intentions, memories, feelings, etc. are coherent throughout the narrative, the former may change several times without a loss in the character’s consistency. Thus, it can be assumed that, as Admetus’ *character* shifts from “king” to “son” and Antonio’s from “human” to “non-human”, the use of different language markers was meant to reflect this change.

The remaining characters’ dialogues display a relatively sparser occurrence of *rōjingo* features. Given also the overall variety of traits and behaviours (e.g., both Mambrettis are the demanding employers of the protagonists in their respective stories; Sior Tōdaro is an insurance agent and strict family-man; Carletto sells souvenirs to tourists in Pisa, etc.), and lack of in-universe description of their age, none of them truly fulfil the stereotypical attributes of an “elderly man” archetype. The recurring attribution of the pronoun *washi* could be a possible strategy to differentiate their speech from that of other characters, and it should be therefore regarded as an instance of character language rather than role language.

4.3 *Novelle per un anno*

	CLASS	COPULA	NEGATIVE FORM ENDING	FIRST-PERSON PRONOUN	SECOND-PERSON PRONOUN	PROGRESSIVE ASPECT MARKER	ENDING PARTICLES
zi' Scarda (<i>Ciaula scopre la luna</i>)	2/3	-da		washi			
Don Lolò (<i>La giara</i>)	2	-da	-n, -nai	washi	Omae	-teiru	-zo
zi' Dima (<i>La giara</i>)	½	-da	-n, -nai	watashi	Omae		-sa

Table 5

Compared to the previously analysed samples, the Japanese translation of *Novelle per un anno* shows an overall restricted use of role language markers, found in only six out of the fifteen novellas, and the majority of which act mostly as signifiers for the gender of the speaker.

In the opening novella, *Ciaula scopre la luna*, which takes place in the world of early-twentieth century Sicilian sulphur miners, in most of the characters' dialogue it is possible to identify typical elements of male role language (e.g., the imperative form; the ending particle *-zo*). Such is also the case for the character of Zi' Scarda – the oldest miner in the group and the one the protagonist Ciaula works directly under – although unique to him is the use of the first-person pronoun *washi*, in its plural form *washi-ra*:

- (7) さあ、服を脱いでこい。「…」今日、わたらのところに夜はめぐってこない
と神がお決めになつたらしい。(Pirandello 2012, 11)

Sā, fuku-o nuide-koi [...] *Kyō, washi-ra-no tokoro-ni yoru-wa megutte-konai-to kami-ga o-kime-ni-natta rashi-i*

- 'Va', va' a rispogliarti [...] Oggi per noi il Signore non fa notte'.

- 'Go and take off your clothes [...] It seems that today the Lord decided that there will be not night for us'.

While his lack of lines and overall place in the story does not allow to observe the full extent of the “elderly man” role language characteristics, the extra-linguistic markers regarding his age and his unsymmetrical relationship with the protagonist that can be inferred from the text are ascribable to the *rojin* category, and thus the translator might have opted to underline these attributes through the use of *washi*.

In *La giara*, also set in rural Sicily, the central characters of Don Lollò Zirafa, the stingy and litigious owner of the olive fields, and zi' Dima, a local repairman, can also be classified as representing an “elderly man” type. The first demonstrates qualities analogous to the “tyrannical authority figure” stereotype and the second, beyond his physical appearance, is characterised by his expertise in a field. In the case of Don Lollo, this is partly reflected in his speech style:

- (8) そのパテを、わしに見せてくれないか。(61)

Sono pate-o, washi-ni misete-kurenai-ka.

- 'Fatemi vedere codesto masticce'.

- 'Show me that putty'.

- (9) *だが、パテで直ただけでは信用できん。(62)*
Daga, pate-de naoshita-dake-de-wa shinyō-dekin.
 - ‘Col mastice solo però [...] non mi fido’.
 - ‘However, I can't trust you to fix it just with putty’.

Zi' Dima, however, despite being described as a “vecchio sbilenco, dalle giunture storpie e nodose” (Pirandello 2013, 630), shows almost no defining characteristics of *rōjingo* in his dialogue – outside of a single instance of the negative form ending *-n*. This could be an intentional stylistic choice on the translator's part, driven to some extent by the need to distinguish the speech of the two main characters, and also by Zi' Dima's more heroic role in the story – which would explain the attribution of the more neutral first-person pronoun *watashi*.

4.4 Ragazzi di vita

	CLASS	COPULA	NEGATIVE FORM ENDING	FIRST-PERSON PRONOUN	SECOND-PERSON PRONOUN	PROGRESSIVE ASPECT MARKER	ENDING PARTICLES
Sor Antonio	2	<i>-da</i>		<i>washi, watashi</i>	<i>omae-san</i>		<i>-sa, -yo</i>

Table 6

The only character whose speech style shows elements of *rōjingo* is Sor Antonio – an old man who convinces the protagonist Ricetto to steal some cauliflowers, and who later becomes his father-in-law. While, in terms of role and character attributes, he possesses qualities typical of the “elderly man” stereotype, these are hardly reflected in his manner of speech, which displays a relatively high degree of linguistic variety: the only major maker of *rōjingo* is the first-person pronoun *washi* (10) – which is sometimes replaced by *watashi* (11) –, the emphatic ending particle *-yo* is used in place of the more masculine-sounding *-zo*, and there are also instances of both *keigo* and phonological assimilation (12) (*meshi-agaru* > *meshagaru*). Therefore, his speech style cannot be considered as a true example of role language.

- (10) *お前さん、わしの甥はね、キヤベツひとつ、それもただのひとつだよ、それで六カ月、監獄にいれたんだよ。(Pasolini 1995, 199)*
Omae-san, washi-no oi-wa ne, kyabetsu hitotsu, sore-mo tada-no-hitotsu da-yo, sore-de rokkagetsu, kangoku-ni irerareta-n-da-yo.
 - ‘A coso, ce lo sai che mi' nipote per un cavolo, ma uno de numero, s'è fatto sei mesi de priggione?’
 - ‘Listen, my nephew spent six months in prison for one cabbage, just one cabbage’.
- (11) *わたしの友だちだよ、紹介しよう。(204)*
Watashi-no tomo-dachi-da-yo, shōkai-shiyō.
 - ‘Te presento sti amichi mia, -’.
 - ‘These are my friends, let me introduce them, -’.

(12) お前さんがた、何を召しやがるかな。(207)

Omae-san-gata, nani-o meshagaru-kana.

- ‘Che ve potemo offri? -’.

- ‘Would you like something to drink? -’.

Yonekawa’s translation overall appears to have employed certain role language markers in order to portray the dialect of the source text – resulting in them being sometimes attributed to a character type who is not part of their original associated social group: elements typical of informal male language (*otoko-kotoba* 男ことば) can be found in the speech style of both men (13) and women (14):

(13) おれはお前の金を盗みやしないさ、わかっぺいらあな、え?(133)

Ore-wa omae-no kane-o nusumiya-shinai-sa, wakatte-irāna, e?

- ‘[...] che te credi, mica te ‘i sto a rubbà, ce lo sai, sì’.

- ‘I’m not going to steal your money. Understood, uh?’

(14) お前の筆は役立たずかよ?(65)

Omae-no fude-wa yaku-tatazu-ka-yo?

- ‘Te va de intigne?’

- ‘What, your ‘brush’ doesn’t work?’

4.5 La compagnia dei celestini

	CLASS	COPULA	NEGATIVE FORM ENDING	FIRST-PERSON PRONOUN	SEC-OND-PERSON PRONOUN	PRO-GRESSIVE ASPECT MARKER	ENDING PARTICLES
Alessio	2	- <i>da</i>	- <i>n</i>	<i>washi</i>	<i>omae</i>	- <i>toru</i>	- <i>wai</i> , - <i>zo</i>
Eraclitus	2/3	- <i>ja</i>	- <i>n</i>	<i>Washi</i>	<i>omae-san</i>	- <i>teoru</i> , <i>toru</i>	- <i>sa</i> , - <i>wai</i>
Zahutaloa	3	- <i>ja</i>	- <i>n</i>	<i>wareware</i>	<i>omae</i>	- <i>teoru</i> , <i>teiru</i>	- <i>zo</i>

Table 7

Benni’s novel, which follows the adventures of three orphans, features a large ensemble cast. Three highly marked examples of *rōjingo* can be seen in the dialogues of the mechanic Alessio (15), the zoologist Eraclitus (16) and the Aboriginal shaman Zahutaloa (17). While the latter two only appear in one chapter and therefore should be considered “third-class” characters, all three either assist the protagonists’ group with their knowledge (Eraclitus) and inventions (Alessio), or stereotypical depictions of wisdom and authority (Zahutaloa). The translator, therefore, might have opted to employ language markers typical of this role language category to meet the average Japanese reader’s cultural expectations. In Eraclitus’ case, both his appearance – “un vecchio biancobarbutto, vestito come gli esploratori dei fumetti” (Benni 2000, 127) –, and his role conform with the recurring stereotype of the “elderly scientist” in Japanese popular fiction, and thus it is possible to classify his speech style as an instance of the sub-category of *hakase-go*.

- (15) わしにはもう希望はないわい. (113)
Washi-ni-wa mō kibō-wa nai-wai.
 - ‘Non ho più speranze’.
 - ‘I don’t have hope anymore’.
- (16) わしが研究を始めたばかりのころは、わしの同僚たちの多くもそんなことを言うようになったわい. (152)
Washi-ga kenkyū-o hajimeta-bakari-no koro-wa, washi-no dōryō-tachi-no ōku-mo sonna koto-o iu-totta-wai.
 - ‘[...] così dicevano anche diversi miei colleghi all’inizio dei miei studi’.
 - ‘When I had just begun my research, many of my colleagues used to say so’.
- (17) われわれは今岩の下に座っておるが、これは大きな取っ手なのじゃ. (114)
Wareware-wa ima iwa-no shita-ni suwatte-oru-ga, kore-wa ōki-na totte-nano-ja.
 - ‘La roccia sotto cui siamo ora è la grande maniglia [...]’.
 - ‘We are now sitting under a rock, but it is a big handle’.

4.6 Summary of the Results

According to the data presented, the following conclusions can be made:

- The use of role language categories in translation largely contributes to a “domestication”. The closer the characters’ traits can be ascribed to a recurring character type in Japanese media, the more likely it is for them to be attributed the respective language stereotype, regardless of the register, tone and other linguistic features present in the source text. Complete sets of the language markers that make up *rōjingo* were found exactly in the speech styles of those characters who embody the qualities of the archetypes associated to them in Japanese – such as kings (Admetus) and scientists (Eraclitus). In the case of first-class characters, moreover, it was seen that, as their attribute changed, so did their manner of speech in the target text, even if no such change is found in the source text.
- The first-person pronoun *washi* was the marker that occurred most frequently, whether as part of a genuine instance of role language or when used as a type of character language to distinguish the speech of certain characters. This suggests that, among all the characteristics analysed, it has the highest connotative value.
- The text type, the genre, and the target audience also seem to influence the extent to which aspects of role language can be employed as part of the characters’ speech styles. Examples of “pure” instances of *rōjingo* are found in Benni and Rodari’s samples, both of which contain several fantastical and imaginary elements, and – more so in the case of Rodari – are primarily meant for a younger audience. On the other hand, more “literary” works, with a realistic and somber tone – as the case of *Novelle per un anno* – display considerably less range in the features and categories of role language that were used.

5. Future Research

While this study suggested some possible trends in the use of *rōjingo* in translation, the size of the sample does not allow to make any definitive claims: a follow-up study, taking a quali-quantitative approach and a larger corpus, should be considered.

There already exists a relatively substantial amount of literature on the analysis of translations of non-Japanese dialects, although the focus has been almost exclusively on American English varieties: it could then be beneficial to investigate whether similar findings could be confirmed in the translations of dialects of other languages as well.

Teshigawara's (2004, 2021) research on voice qualities in Japanese animation and popular media offers a possible framework to understand how certain phonological elements can be regarded as potential role language markers. This approach could be also applied to translation analysis, by examining and comparing the types of voices found in Japanese dubbings of foreign media.

References

- Benni, Stefano. 1995. *Seijo Cheresute-dan no akudō* 聖女チエレステ団の悪童, translated by Nakajima Hirō. Tōkyō: Shūeisha.
- . 2000 [1992]. *La compagnia dei Celestini*. Milano: Feltrinelli.
- Collodi, Carlo. 1983. *Le avventure di Pinocchio*. Pescia: Fondazione Nazionale Carlo Collodi.
- . 2016. *Pinokkio no bōken* ピノッキオの冒険, translated by Ōoka Akira. Tōkyō; Kōbunsha.
- Furuda, Tosaku 古田東朔. 2012. *Edo kara Tōkyō e – kokugoshi 1* 江戸から東京へ – 国語史 1 (From Edo to Tokyo - History of Japanese Language 1), edited by Suzuki Tai, Shimizu Yasuyuki, Santo Isao *et al.* Tōkyō: Kuroshio Shuppan.
- Hiramoto, Mie. 2009. “Slaves Speak Pseudo-Toohoku-ben: The Representation of Minorities in the Japanese Translation of *Gone with the Wind*”. *Journal of Sociolinguistics* vol. 13, no. 2: 249-63. doi: 10.1111/j.1467-9841.2009.00406.x.
- Hirayama, Teruo 平山輝男, Ono Makio 大野真男, Mariko Kuno 久野マリ子 *et al.* (eds). 1992. *Gendai Nihongo Hōgen Daijiten* 現代日本語方言大辞典 (Dictionary of Japanese Dialects), Tōkyō: Meiji Shoin.
- Ito, Gō 伊藤剛. 2005. *Tezuka izu deddo hirakareta manga hyōgenron he* テヅカ・イズ・デッド ひらかれたマンガ表現論へ (Tezuka is dead: Toward an open theory of manga expression). Tōkyō: NTT Shuppan.
- Kinsui, Satoshi 金水敏. 2003. *Vācharu nihongo yakuwarigo no nazo* ヴァーチャル日本語一役割語の謎 (Virtual Japanese: The Enigma of Role Language). Tōkyō: Iwanami Shoten.
- . (eds). 2007. *Yakuwarigo no chihen* 役割語研究の地平 (Horizons of role language research). Tōkyō: Kuroshio Shuppan.
- . (eds). 2011. *Yakuwarigo kenkyū no tenkai* 役割語研究の展開 (Development of Role Language Research). Tōkyō: Kuroshio Shuppan.
- . (eds). 2014. *Yakuwarigo no shōjiten* 役割語小辞典 (The Concise Dictionary of Role Language). Tōkyō: Kenkyūsha.
- . 2022. “*Kyarakutā*” to “*jinkaku*” ni tsuite fu *watashi*’sei to *sho-gakumon* 《キャラクター》と《人格》について – 附・「わたし」性と諸学問 (Regarding “Character” and “Individuality” – Supplement: On “I-ness” and Various Academic Pursuits). Osaka University, Graduate School of Letters.
- Kinsui, Satoshi, and Hiroko Yamakido. 2015. “Role language and character language”. *Acta Linguistica Asiatica* vol. 5, no. 2: 29-42. doi: 10.4312/ala.5.2.
- Komatsu, Hisao 小松 寿雄. 1985. *Edo jidai no kokugo edogo sono keisei to kaiso* 江戸時代の国語: 江戸語 – その形成と階層 (The National Language of the Edo Period, the Edo Language – Its Formation and Hierarchy). Tōkyō: Tōkyōdō Shuppan.
- Kumagai, Shigeo 熊谷滋子. 2015. *Shinyaku ga hikitsugu tōhoku hōgen imēji* ‘Kaze to tomo ni sarinu’ ni miru kokujin no kotobazukai o chūshin ni 新訳がひきつぐ東北方言イメージ: 『風と共に去りぬ』にみる黒人のことば遣いを中心に (Images of the Tohoku Dialect Inherited by New Translations: With a Focus on Black Characters’ Use of Language in “Gone with the Wind”). *Kotoba: Kenkyūshi* vol. 36: 18-33.

- Long, Daniel ダニエル ロング, and Yoshiyuki Asahi 朝日祥之. 1999. *Honyaku to hōgen eiga no fukikae honyaku ni mirareru Nichibeī no hōgen-kan* 翻訳と方言—映画の吹き替え翻訳に見られる日米の方言観 (Translation and Dialects: On the View of Dialects in the USA and Japan as Seen from Movie Dubbings). *Nihongogaku* vol. 18, no. 3: 66-77.
- Miyamoto, Hirohito 宮本 大人. 2003. *Manga ni oite kyarakutā ga [tatsu] toba doiu koto ka* 漫画においてキャラクターが「立つ」とはどういうことか (What Does It Mean for a Character Is “Well-Defined” in a Manga). *Nihonjidōbungaku* vol. 49, no. 2: 46-52.
- Nakamura, Momoko 中村桃子. 2013. *Honyaku ga tsukuru Nihongo: Hironin wa “Onna Kotoba” wo Hanashi-tsuzukeru* 翻訳がつくる日本語ヒロインは「女ことば」を話し続ける (The Japanese Language Created by Translations: Heroines Continue to speak “Women’s Language”). Tōkyō: Hakutakusha.
- Ōta, Makie 太田 眞希恵. 2011. *Usain Boruto no “I” wa, naze “ore” to yakusareru no ka* ウサインボルトの“I”は、なぜ「オレ」と訳されるのか (Why Usain Bolt’s “I” is Translated as “Ore”). In *Yakuwarigo kenkyū no tenkai*, edited by Satoshi Kinsui, 93-125. Tōkyō: Kuroshio Shuppan.
- Pasolini, Pier Paolo. 1999. *Seimei aru wakamono* 生命ある若者, translated by Yonekawa Ryōfu. Tōkyō: Kōdansha.
- . 2014 [1955]. *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti.
- Pirandello, Luigi. 2012. *Tsuki o mitsuketa Chaora* 月を見つけたチャウラ, translated by Sekiguchi Eiko. Tōkyō: Kōbunsha.
- . 2013. *Tutte le novelle (1905-1909)*, vol. 3, edited by Luciano Lugnani. Milano: BUR Rizzoli.
- Rodari, Gianni. 1973. *Novelle fatte a macchina*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- . 2006. *Neko to tomo ni sarinu* 猫と共に去りぬ, translated by Sekiguchi Eiko. Tōkyō: Kōbunsha.
- Sadanobu, Toshiyuki 定延 利之. 2020. *Komyunikēshon to gengo ni okeru kyara* コミュニケーションと言語におけるキャラ (Kyara in communication and language). Tōkyō: Sanseidō.
- Satō, Ryōichi 佐藤 亮一. 2002. *Hōgen no chizuchō: o-kuni kotoba o shiru* 方言の地図帳: 外国ことばを知る (Map Book of Dialects: Understanding the National Language). Tōkyō: Shōgakukan.
- Teshigawara, Mihoko 勅使河原 三保子. 2004. “Vocally Expressed Emotions and Stereotypes in Japanese Animation: Voice Qualities of the Bad Guys Compared to those of the Good Guys”. *Journal of the Phonetic Society of Japan* vol. 8, no. 1: 60-76. doi: 10.24467/onseikenkyu.8.1_60.
- . 2021. *Ragyō sendōon no arawasu jinbutsuzō no henshen* ラ行顫動音の表す人物像の変遷 (Shift in the Character Representation Expressed by the “Ra” Syllable Thrill). *Yakuwarigo Kenkyūkai*, 25 September.
- Tezuka, Osamu 手塚治虫. 1999. *Tezuka Osamu-e konte taizen dai-ikkan tetsuwan atomu* 手塚治虫絵コンテ大全第一巻 鉄腕アトム (Complete Collection of Tezuka Osamu’s Storyboards: First Volume “Astro Boy”). Tōkyō: Kawade Shobō Shinsha.
- Matthews, Peter H. (ed.). 2007. *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press. doi: 10.1093/acref/9780199202720.001.0001.
- Trowell, Haydn, and Satoshi Nambu 南部 智史. 2021. “‘Pseudo-Dialect’ or ‘Role Language’? The Speech Styles of Black Enslaved Characters in Three Japanese Translations of Margaret Mitchell’s *Gone with the Wind*”. *Yakuwarigo Kenkyūkai*, 25 September.
- Venuti, Lawrence. 2008 [1995]. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Vogler, Christopher. 1998 [1992]. *The Writer’s Journey: Mythic Structures for Writers*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

OSSERVATORIO



Citation: L. Bellardini (2022) Come parlare di poesia oltre i confini/conflitti identitari. In *filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne* di Lisa Marchi. *Lea* 11: pp. 503-508. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-362553>.

Copyright: © 2022 L. Bellardini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Come parlare di poesia oltre confini/conflitti identitari *In filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne* di Lisa Marchi

Livia Bellardini

Università degli Studi Roma Tre (<livia.bellardini@uniroma3.it>)

Ricollegandosi alla raffinata tecnica artistica della filigrana, *In filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne* (2020) di Lisa Marchi percorre le trame linguistiche, culturali e politiche accuratamente tessute nelle opere poetiche di Naomi Shihab Nye, Mohja Kahf, Suheir Hammad ed Etel Adnan. Proprio perché la pratica della filigrana prevede un finissimo intreccio di metalli preziosi il cui ordito è visibile solo in trasparenza, le poesie incluse nel saggio si accostano a tale marca per le loro minuziose trame artistiche, percettibili all'occhio critico solo dopo un'attenta lettura.

La rivendicazione artistica e letteraria della poesia arabo-americana qui avanzata da Lisa Marchi è un atto puntuale e necessario se solo si considera il contesto storico con cui le opere delle poetesse qui prese in esame interagiscono: nello scenario statunitense, la "guerra contro il terrore" annunciata da George W. Bush a seguito dell'attacco terroristico dell'11 settembre supporta discorsi politici edificati sull'opposizione identitaria "noi-loro" a cui le poesie di questo saggio rispondono. Allo stesso tempo, così come delucida Andrea Carosso, la problematica ipervisibilità della minoranza araba, e per estensione della minoranza musulmana, all'indomani dell'attentato ha reso questa minoranza soggetta di una copiosa produzione letteraria capace di "ingaggiare in prima persona la questione identitaria" (Marchi 2020, 11-13). Ciononostante, *In filigrana* prende le volute distanze da paradigmi interpretativi e teoretici volti ad affiancare la poesia alla propaganda politica per ragionare con estrema lucidità e chiarezza espositiva sul ruolo della poesia arabo-americana nel mondo globale, a partire dal valore artistico e umanistico evocato dalle singole poesie. Avvalendosi di un approccio analitico induttivo, Lisa Marchi sposta il proprio sguardo critico verso un orizzonte di riflessione sì più ampio, ma sempre emanato dalla fitta trama di rimandi e suggestioni che anima ciascun componimento poetico.

Tematiche collettive e globali come la nonviolenza, il pacifismo, le alleanze politiche afro-arabe e il linguaggio poetico come finestra da cui scorgere un mondo altro, sono, difatti, al centro delle differenti poetiche delineate dalle autrici ed esplorate da Lisa Marchi in tre capitoli e nella coda-omaggio a Etel Adnan. Da questo punto di vista, la scelta dell'autrice di abbracciare un'ampia e vigorosa cornice metodologica risponde, da un lato, alla necessità di tenere maggiormente conto dell'intreccio di tematiche rilevanti, poetiche e realtà globale, volto a illuminare "la connessione tra condizioni umane diverse che la letteratura può mettere in luce" (14); dall'altro lato, di partecipare al dibattito sugli studi critici arabo-americani per andare oltre demarcazioni etniche e dunque allargare lo sguardo verso una dimensione più propriamente transnazionale della letteratura.

Nel primo capitolo del volume, l'immaginario disastroso della guerra e il trauma invalicabile che ne deriva sono in un certo senso sospesi per lasciare spazio a tematiche di nonviolenza e pacifismo radicate nella sfera del quotidiano. In "Jerusalem" e "Shoulders" di Naomi Shihab e in "We Will Continue Like Twin Towers" di Mohja Kahf, il linguaggio disumano tipico della guerra è rimpiazzato da una nuova idea: ammettere un linguaggio di pace che sia anche performativo, ossia atto a propagare affetti benevoli. D'altro canto, come ricorda l'autrice servendosi delle parole di Giorgio Mariani, "some texts do allow peace to speak in a voice that does not merely echo that of war" (20). Sono questi i termini con cui Mariani, in *Waging War on War* (2015), risponde all'appello già lanciato dalle intellettuali, poete e attiviste della seconda ondata femminista riguardo la necessità di ridefinire l'apparato terminologico legato alla guerra ai fini di costruire, attraverso la poesia, una nuova cornice epistemologica con cui poter entrare in contatto con il mondo. Le poesie analizzate da Lisa Marchi in questo primo capitolo convengono, per l'appunto, sull'invito avanzato da Denise Levertov in "Making Peace": fondare un repertorio poetico di pace che non sia meramente basato sull'assenza di guerra, bensì che neghi la guerra per mezzo di una poetica che evochi la pace e che dia un nome ai suoi aspetti più significativi ("[...] Peace, / not only the absence of war". Marchi 2020, 30).

In questo senso, pensare che alla poesia spetti il ruolo di offrire un'esperienza alternativa della realtà è un'idea che occupa una posizione centrale all'interno del saggio e che l'autrice elabora attraverso riflessioni intense e radicali. Attraverso i componimenti presi in esame, *In filigrana* rifiuta di lasciare spazio alla guerra per abbracciare l'etica della nonviolenza diffusamente trattata da Leela Gandhi nel corso della sua carriera accademica. È precisamente nella pratica di revisione linguistica messa in atto dalle poesie che etica nonviolenta e studi femministi forgiavano il loro punto di contatto. In queste poesie, difatti, l'ideazione di un immaginario di pace passa attraverso una riformulazione linguistica meticolosamente eseguita e dedicata a riportare l'attenzione verso le piccole cose, che poi così piccole non sono dato il loro intrinseco potenziale di propagazione affettiva. Lisa Marchi sottolinea "come" la poesia sia in grado di enfatizzare e intensificare minuzie della vita quotidiana, intime e condivisibili al contempo. L'attenzione che *In filigrana* dedica alle tessiture formali dei componimenti si avverte dal paragrafo che introduce "We Will Continue Like Twin Towers", la cui immagine di apertura – un uomo e una donna che si gettano a capofitto da una delle Torri Gemelle in fiamme – è "disperata e intrisa di speranza" (31), insieme tragica e umana. Per non rifuggire dai tragici eventi che hanno contrassegnato gli Stati Uniti nella giornata dell'11 settembre, l'autrice dimostra come Mohja Kahf abbia scelto, piuttosto, di dare maggiore risalto all'immagine di due sconosciuti che si tengono per mano in un momento di estrema vulnerabilità. Riporto questo esempio perché la scelta della Marchi di concentrarsi sulla forza umana propagata da un'immagine tanto drammatica quanto compassionevole richiama, a mio avviso, una tra le più aperte e puntuali descrizioni della figura della metafora concessa dalla critica statunitense Helen Vendler in una sua analisi di "Like this

Together” di Adrienne Rich: “These lines have that power of the best sort of metaphor, that they pierce equally in two directions” (1980, 254). Allo stesso modo, l’immagine portante di “We Will Continue Like Twin Towers” si presta ad una duplice lettura, una delle quali, però, è visibile solo in controluce, una volta che l’atroce scenario dell’attentato si è posato sullo sfondo e ha lasciato spazio all’affioramento di affetti amorevoli trasmessi da un’immagine tanto umana quanto radicale per il quadro storico-politico in cui il componimento si inserisce.

Nel secondo capitolo, invece, solidarietà e amorevolezza si declinano in chiave dichiaratamente politica. Oltre a evidenziare la complicità politico-culturale tra le comunità afro-americana e arabo-americana e il lavoro militante di attiviste/i palestinesi, le considerazioni critico-letterarie di questa sezione dirigono uno sguardo profondo verso “i raffinati intrecci di oralità, folklore popolare, musica e danza rintracciabili in filigrana” (Marchi 2020, 51) nelle raccolte di Suheir Hammad. Le tensioni politiche vissute a livello territoriale in Palestina si espandono fino a includere precise sfide giornaliera e occorrenze imprevedibili che costellano lo spazio quotidiano abitato dalla comunità afro-americana. In *Born Palestinian Born Black* (1998), per esempio, Hammad infonde nuova vitalità al legame artistico e politico tra le due collettività, celebrando la poeta afro-americana June Jordan e richiamando l’effusione solidale trasmessa dai versi di “Moving Towards Home”: “‘I was born a Black woman / and now / I am become a Palestinian’”, in cui il deliberato isolamento grafico di “now” contribuisce a saldare, nel qui ed ora della poesia, la vicinanza affettiva e quindi anche politica tra “Black” e “Palestinian” (Marchi 2020, 50-51). Le storiche alleanze politiche e culturali tra le due comunità si giustappongono al saldo vincolo creativo che, attraverso la forma poetica, le pone in un continuo e vivace dialogo. Inoltre, è nel connubio musica-poesia che Lisa Marchi riconosce la marca poetica di Hammad, nelle cui poesie identifica un intento dalla triplice declinazione: “rompere con le convenzioni tipiche della poesia, soprattutto per quanta riguarda la poesia araba classica, trasgredire i confini tra cultura ‘alta’ e ‘bassa’ e rendere sfocati i confini tra scrittura e performance [...]” (53), tutti espedienti che incitano il pubblico all’azione. Per riattivare l’assodato legame che lega la poesia all’oralità e alla musica, Hammad si serve dell’esempio diretto di Zora Neale Hurston, colei che riportò in scrittura la lingua vernacolare afro americana per aprire un varco nelle modalità di rappresentazione dell’esperienza afro-americana all’inizio del ventesimo secolo. Al pari della sua antenata, Michelle Hartman sottolinea come anche Hammad, quale pioniera di territori inesplorati, sia la prima artista di origine palestinese a fare uso del Black English nella sua produzione poetica al fine di “ritorcere contro se stessa la violenza messa in circolo da parole razziste e sessiste” (*ibidem*). Allacciandosi alle dinamiche performative della poesia “exotic”, Lisa Marchi riporta un esempio rappresentativo dell’impiego intelligente da parte di Hammad del dialetto afro-americano, per cui, grazie alla formula di apertura “don’t wanna be” la voce performativa declama la propria resistenza verso appelli dispregiativi a lei rivolti. L’interazione tra l’autrice e il componimento di Hammad approda poi al tracciamento di una somiglianza artistico-performativa tra la poetica elaborata da Hammad nei suoi componimenti e la programmatica strategia linguistico-performativa del *Black Arts Movement*, in auge negli anni ’60 e ’70 (57). Marchi menziona questo movimento artistico-culturale dal notevole impatto politico proprio perché intravede nella filigrana della poesia di Hammad una trama di relazioni che unisce la sua scrittura ai lavori artistici e politici di figure iconiche quali Amiri Baraka e Sonia Sanchez.

Ad arricchire il quadro metodologico sopramenzionato, *In filigrana* colloca il lavoro di queste scrittrici anche all’interno del filone teorico più ampio dei *border studies*. Infatti, il terzo capitolo rivolge alle cosiddette “smuratrici” un’attenzione privilegiata, distribuita su tre paragrafi dedicati rispettivamente a sconfinamenti territoriali, linguistici e identitari. Anche qui, la precisa analisi di Lisa Marchi procede proprio dal linguaggio delle poesie, intrise di espliciti dilemmi

identitari e politici, per inoltrarsi al di là della questione identitaria e dunque presentare solide riflessioni sulla necessità di riconfigurare l'apparentemente inoffensiva spazialità (e rivalutare la presunta docilità di chi abita questi spazi idilliaci) che si legge nella poesia pastorale americana. In "The Passing There", per esempio, due bambini vengono aggrediti dal proprietario di un campo dell'Indiana per essersi recati lì a raccogliere qualche lampone. Il contadino, imbracciando un fucile, intima loro di allontanarsi subito dal terreno pronunciando parole l'odio a sfondo razzista. Nella filigrana di questo componimento, e più in particolare nella parola *Hoosier*, Lisa Marchi intravede la storia coloniale dello stato dell'Indiana. *Hoosier*, termine con cui oggi si indicano le persone del posto, richiama la formula con cui i pionieri della frontiera ordinavano ai nuovi arrivati di identificarsi (76). Molto perspicacemente, *In filigrana* tesse anche un legame tra "The Passing There" e "Mending Wall", poesia in cui Robert Frost esprime la sua intolleranza per la costruzione di demarcazioni territoriali, sottolineando tuttavia il luogo fisico da cui le voci di entrambe le poesie comunicano il proprio disagio: se l'io poetico di Frost si trova al di qua del confine/muro, i due bambini Mohja e Taman, figli di immigrati siriani, si interrogano sulla difficoltà di unire due mondi, due culture. Situati né al di qua né al di là del confine, i due bambini scelgono di risiedere in uno spazio di mezzo: "sulla" frontiera.

Gli sconfinamenti linguistici e identitari, invece, fanno leva sulla capacità della poesia "to express the poet's identity, and perhaps aid the poet's struggling subculture from being subsumed" (82, cfr. Mattawa), piuttosto che tentare di unificare armonicamente le differenze culturali presenti negli USA. Auspicare ad un'armonia duratura tra culture e lingue diverse, sottolinea Édouard Glissant, significa arrendersi alla forza ricreatrice e immaginativa generata dal contatto tra due mondi – vedere al di là della soluzione riduttiva del "melting pot" o della sintesi culturale. Da un punto di vista linguistico, elabora il poeta e filosofo martinicano,

la mia lingua la dirotto e la sovverto non operando attraverso sintesi, ma soprattutto attraverso aperture linguistiche che mi permettono di pensare i rapporti delle lingue fra loro oggi, sulla terra – rapporti di dominazione, di connivenza, d'assorbimento, d'oppressione, d'erosione, di tangenza ecc. – come il prodotto di un immenso dramma, di un'immensa tragedia a cui la mia lingua non può sottrarsi. (86, cfr. Glissant)

In "Walking Down Blanco Road at Midnight" di Nye, la calma e il silenzio della sera accolgono il dispiegarsi dell'io poetico che, camminando lungo Blanco Road, comincia a percepire il suo cuore aprirsi alla complessità della propria identità, a sentire "the edges move towards the center, your heart like a folded blanket unfolding / and folding in with everything contained" (87). Lo spazio di mezzo rappresentato proprio da Blanco Road, oltre a ricordare il passato coloniale di queste terre, si presenta anche come una "terra di confine" con un'alta popolazione ispanica (86). La Blanco Road del componimento si fa così "luogo di circolazione e attraversamento" (87) e la voce poetante, smuratrice.

Aprire dei varchi nell'immaginazione, nel genere poetico e concretamente tra esseri umani nel contesto multiculturale che contraddistingue gli Stati Uniti in particolare e il mondo in senso lato, è tanto un atto di disobbedienza civile che si realizza all'interno del canone letterario, quanto una pratica quotidiana che si avvera attraverso l'esercizio ordinario della nonviolenza. In questo senso, le analisi poetiche dell'autrice sempre dialogano con la realtà extra-testuale da cui queste poesie provengono e a cui desiderano fare ritorno una volta che il testo poetico abbia, in qualche modo, trasformato tale realtà. Per dirla con Adrienne Rich e Muriel Rukeyser, "something has to happen between the breathing in of experience and the breathing out of poetry" (Gelpi *et al.* 1993, 253). Cito queste parole evocative per marcare un aspetto cardine del saggio a cui Lisa Marchi fa spesso ritorno con notevole puntualità: si tratta sempre di poesia.

Le parole esortative di Donatella Izzo, invece, rilevano quanto gli *American Studies* forniscano “robust doses of reflection on our present-day concerns” (Marchi 2020, 19).

A tale proposito, il punto nevralgico del testo si colloca nella comune scelta di queste artiste di prediligere il genere poetico per costruire un intenso repertorio di immagini e un ricco impianto metaforico volti ad evocare una realtà altra, condivisibile e di “radiazione notevole”, come enfatizza Lisa Marchi servendosi del principio metodologico auerbachiano formulato così da Edward Said: “to locate a point of departure and radiate further” (18). La riflessione elaborata dell’autrice, difatti, propone di riportare un’attenzione sostenuta verso i mezzi artistici con cui le singole poesie manipolano temi urgenti del presente, universalizzando la comune vulnerabilità che contraddistingue l’umanità tutta ed evidenziando la necessità di riconfigurare il pensiero teorico e gli studi nord-americani oltre i confini nazionali.

Sono queste le premesse critiche con cui le poesie prese in esame interagiscono; è anche lo spunto critico-teorico da cui parto per sostenere che le letture di Lisa Marchi propongono una pedagogia della lettura volta a preparare chi legge a maturare il diritto alla responsabilità verso altre e altri in quanto cittadine/i del mondo. Se si pensa alla letteratura come una forza artistica capace di produrre un cambiamento, la poesia non può che essere considerata un vero e proprio “laboratorio per esercitare la possibilità di una coesistenza tra alterità armonica, seppur sempre faticosa e attraversata da molteplici tensioni” (13).

In “Muriel Rukeyser for the Twenty-first Century”, Adrienne Rich cita un tratto di *The Life of Poetry* di Muriel Rukeyser per riportare le parole con cui la poeta, studiosa e attivista riassume l’ineludibile rapporto tra poesia e società in tempi di crisi e conflitti perenni:

American poetry has been part of a culture in conflict... We are a people tending toward democracy at the level of hope; on another level, the economy of the nation, the empire of business within the republic, both include in their basic premise the concept of perpetual warfare. It is the history of the idea of war that is beneath our other histories... But around and under and above it is another reality... This history is the history of possibility. (2009, 43)

Per le motivazioni finora illustrate, le analisi poetiche di Lisa Marchi non possono mai trascendere da un presente globale assai conteso. Propongono, tuttavia, di riconciliare il mondo contemporaneo con una visione di speranza veicolata dalle poetiche inedite delle autrici, le quali usufruiscono del quotidiano per plasmare un punto di contatto tra realtà eterogenee e creare un luogo preservato in cui sia possibile per chi legge ripristinare il legame con l’immaginazione e il “sentimento del vivere” (Ortese 1997, 92). In quest’ottica, costruire ponti, trovare punti di contatto umano e fare esperienza della vita altrui sono ruoli che *In filigrana* assegna alla poesia e a cui la poesia prontamente risponde.

Riferimenti bibliografici

- Adnan, Etel. 2014. *Premonition*. Berkeley: Kelsey Street Press.
- Gelpi Charlesworth, Barbara, Albert Gelpi, and Brett Miller (eds). 1993 [1975]. *Adrienne Rich’s Poetry and Prose*. London-New York: W.W. Norton & Company.
- Glissant, Édouard. 2004 [1998]. *Poetica del diverso*, traduzione di Francesca Neri. Roma: Meltemi.
- Iannaccone, Giuseppe. 2002. “Anna Maria Ortese: il ‘Monaciello’ e la nostalgia del perduto”. *Critica letteraria* vol. 30, no. 1: 109-21.
- Jackson, Virginia, and Yopie Prins (eds). 2014. *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Marchi, Lisa. 2020. *In filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice.

- Mattawa, Khaled. 2016. *How Long Have You Been With Us? Essays on Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ortese, Anna M. 1997. *Corpo Celeste*. Milano: Adelphi.
- Preminger, Alex, and Terry V.F. Brogan (eds). 1993. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Rich, Adrienne. 2009. "Muriel Rukeyser for the Twenty-first Century". In *A Human Eye. Essays on Art in Society 1997-2008*, 34-48. New York- London: W. W. Norton & Company.
- . 2018. "Like This Together". In *Adrienne Rich. Selected Poems 1950-2021*, edited by Albert Gerpi, Barbara Charlesworth Gelpi and Brett C. Millier, 44-6. New York-London: W.W. Norton & Company.
- Vendler, Helen. 1980. *Part of Nature, Part of Us. Modern American Poets*. Cambridge-London: Harvard University Press.



Citation: E. Simoncini (2022) Emma Perodi, *Tuscan Tales. The Fantastic Fables of Emma Perodi*, translated by Lori Hetherington. Amazon Books, pp. 169. *Lea* 11: pp. 509-513. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13830>.

Copyright: © 2022 E. Simoncini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Emma Perodi, *Tuscan Tales.*
The Fantastic Fables of Emma Perodi,
translated by Lori Hetherington.
Amazon Books, pp. 169

Elisa Simoncini

Università degli Studi di Firenze (<elisa.simoncini1@stud.unifi.it>)

Nel 2020 è stata pubblicata l'edizione tradotta in inglese da Lori Hetherington delle *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna* di Emma Perodi. Il testo italiano è comparso a fine diciannovesimo secolo, tra il 1892 e il 1893, e riproposto in edizione integrale più volte nel corso del secolo successivo.¹ Una di queste è l'edizione Einaudi del 1993, su cui la traduzione di Hetherington è basata. In *Tuscan Tales. The Fantastic Fables of Emma Perodi*, Hetherington traduce le prime dieci novelle (la prima parte),² accompagnando al suo testo un riassunto di quanto è narrato nelle parti 2, 3, 4 e l'epilogo dell'autrice. L'originale di Perodi, infatti, si compone di quarantacinque novelle (suddivise in quattro sezioni) e dall'epilogo finale.

Le *Novelle* sono il lavoro più conosciuto della Perodi scrittrice, che raccoglie in quest'opera il fascino della vita contadina, suggestioni pseudo-gotiche, tradizione locale e familiare attraverso delle "lezioni" didattico-pedagogiche e morali impartite attraverso la forma della fiaba. Due sono, infatti, le dimensioni narrative: la dimensione delle novelle, fantastica e favolistica, appartenente ad un passato lontano (quello medievale) dove tutto è possibile, brulicante di creature grottesche e paurose, in cui si susseguono eventi fuori dalla norma che spesso vedono protagoniste figure della tradizione cristiana (tra cui Gesù, San Francesco, San Rocco, il Diavolo in forme diverse). La seconda dimensione, invece, è una cornice narrativa che illustra il pre-

¹ Le edizioni delle *Novelle* furono stampate da Salani nel 1906, nel 1948, nel 1960-61; successivamente da Einaudi nel 1974 e la già citata edizione del 1993; infine, nel 1992 furono ristampate da Newton-Compton. Queste sono le edizioni più conosciute che contribuirono al successo delle *Novelle* nella tradizione letteraria per l'infanzia e folkloristica.

² La prima novella della prima parte, *Lo scettro del re Salomone e la corona della regina Saba*, era già apparsa nel 2018 nella rivista *Journal of Italian Translation* sempre di traduzione della Hetherington.

sente “reale” e “vero” dei Marcucci. Questa modesta famiglia contadina del Casentino vive una vita guidata da retti e giusti principi morali, riflessi nei racconti di nonna Regina, la matriarca, unica narratrice e detentrica di quella cultura popolare che vorrà poi essere trasmessa attraverso la pubblicazione dal Professore, il signor Luigi, ospite dei Marcucci.

Un testo, quello della Perodi, che punta ad essere edificante, fondato su una morale ben delineata, in cui i concetti di Bene e Male sono i veri protagonisti che si scontrano nelle novelle, non sempre con un risultato prevedibile. La pedagogia non è solo grande interesse personale di Perodi ma anche del contesto in cui vive, ossia quello post-unitario, della formazione di un pubblico di massa che deve essere istruito attraverso le “diverse forme della dispensa divulgatrice, dell’articolo edificante, del romanzo, del testo scolastico” (Roversi 2013, 2). Le “lezioni” si svolgono in una ambientazione minuziosamente descritta, quella del Casentino di fine Ottocento. È quasi difficile, se non impossibile, credere che Perodi non sia mai stata effettivamente in quei luoghi.³ La capacità creativa della scrittrice si traduce anche nella capacità di saper rielaborare, mescolare e cucire assieme tipi di testo diversi e creare un insieme unico nel suo genere, strettamente legato alla tradizione folklorica sebbene in realtà contenga poco “vero” folklore. Curiosamente, si ha la sensazione di non leggere un’opera originale, scaturita dall’immaginazione dell’autrice, ma piuttosto una raccolta di storie popolari circolate per secoli nella zona del Casentino e tramandate di generazione in generazione. Che questo effetto sia frutto di studio e artificio è reso evidente dalla modalità edulcorata, idealizzata e “mediata” in cui è presentato il mondo contadino: come rileva Viviana Agostini-Ouafi (2016), Regina non si esprime certo come una reale contadina del Casentino ottocentesco. Nel testo di Perodi, quindi, non c’è nulla che possa ricondurre a una rappresentazione nuda e cruda della realtà dell’epoca. Tutto ciò che viene descritto sulla pagina (ed è qui che sta la demistificazione di un universo apparentemente fin troppo reale) è un costrutto della vita contadina, che appare “seria operosa e industriosa, fondata in primo luogo su di un’etica del lavoro rivolta nei momenti di difficoltà anche oltre il guscio del rassicurante podere mezzadrile” (Roversi 2013, 3), ma anche dell’amore coniugale e del concetto di famiglia. Questa scelta, naturalmente, è strettamente relata all’intento didattico-pedagogico che, indubbiamente, evade dai confini delle novelle.

La tradizione di quest’opera e il suo stretto legame con il territorio danno vita alla sfida traduttiva a cui Lori Hetherington è andata incontro. Grazie all’esperienza già maturata, Hetherington è riuscita nel difficile compito di creare non solo un ponte temporale tra il passato ottocentesco e medievale/favolistico e la modernità del nostro secolo, ma anche un ponte spaziale e culturale, che parte dal Casentino (e dall’Italia in senso più ampio) e giunge a un pubblico internazionale (non solo anglofono in senso stretto).

Il gioco di mediazione svolto da Hetherington si è focalizzato su precise scelte lessicali e culturali, mirate ad avvicinare il lettore moderno al testo, ma senza evitare un certo straniamento. L’equilibrio è sottile, perché come avverte Hetherington nella sua Nota alla traduzione, si deve resistere alla tentazione di “fill in what could be considered shortcomings [of the text] giving preference to the spirit and charm of the original” (2020, vii). Quindi, non si sacrifica l’essenza culturale delle novelle, si mantiene la narrazione “illusionistica” della Perodi, pur rendendo il tutto godibile al pubblico odierno. Nella traduzione, le specificità culturali dell’originale vengono conservate senza abusare di note o spiegazioni, accompagnando il lettore in una piacevole esperienza di lettura, un risultato efficace e mirato a un pubblico ampio e non necessariamente accademico.

³ È ormai accertato che per le descrizioni storico-geografiche e socio-culturali, la Perodi abbia attinto alla *Guida illustrata del Casentino* di Carlo Beni, testo apparso nel 1881.

La scelta di Hetherington, invitare un ampio pubblico a conoscere un testo poco letto della tradizione toscana, può essere vista come un omaggio all'autrice, poiché è volta a rispettare l'operazione di Perodi sin dalle sue radici ideologiche: nonostante alcune citazioni colte e lo stile solo artificiosamente semplice delle *Novelle*, Perodi scrive del popolo per il popolo.

In definitiva, l'ampia fruibilità risulta essere il fulcro di tutte le scelte traduttive che Hetherington compie per *Tuscan Tales*. In primis, optare per l'autopubblicazione risolve l'impasse di collocare il testo tradotto in una cornice editoriale ben definita, che lo vorrebbe in un modo o nell'altro forse più oggetto di studio accademico che prodotto fruibile a chiunque. Così, si aprono le porte a tutti i lettori, di qualsiasi background, creando al contempo uno spazio unico in cui la traduzione si colloca, in quanto l'attività del tradurre rifugge da varie convenzioni tanto quanto Perodi vi rifugge nell'attività di scrittura.⁴

Spostandosi su un ambito prettamente editoriale, pare altresì oculata la scelta di non procedere con la traduzione di tutte le quarantacinque novelle. Hetherington, infatti, fornisce la traduzione delle prime dieci, andando a colmare il resto della cornice narrativa "reale" con un riassunto di quanto accade ai Marcucci nelle successive parti, poi conclude con l'Epilogo scritto dall'autrice. Tradurre le prime dieci novelle significa evitare di spezzare la cornice narrativa creata dalla Perodi, rispettando dunque il fatto che il testo sia concepito e presentato quale raccolta di storie popolari (a volte collegate l'una all'altra, come dimostrano le prime tre novelle). Inoltre, non si crea confusione nel lettore rispetto alle vicende che si susseguono al di fuori del contesto dei racconti. La selezione attenta permette a Hetherington di alleggerire il testo pur mantenendo riferimenti alla sua struttura originale. Il rispetto della versione italiana è principio che guida tutta la traduzione inglese, persino nelle sue omissioni: per i riassunti, ad esempio, la lunghezza è stata calcolata attentamente in rapporto al ritmo dell'opera di Perodi, che non va compromesso, e la narrazione è condotta sfruttando al massimo le parole della stessa autrice, la cui voce emerge viva e pulsante tramite un *pastiche* di citazioni. Ancora una volta, è impossibile non notare un'analogia tra il modo di procedere di Hetherington e l'attività creativa di Perodi, la cui opera, come sottolinea Agostini-Ouafi:

[...] è infatti un tessuto variopinto di citazioni altrui, d'origine colta o popolare, e un'intersezione costante di codici e modelli letterari differenti: la scrittura, a seconda dei casi e più o meno felicemente, cuce, ricama, nasconde, taglia, evidenzia questi apporti eterogenei che costituiscono il racconto nel suo farsi. [...] Il lettore, anche quello più sprovveduto, riconosce senza troppe difficoltà i pezzi 'scelti e messi insieme' da Emma Perodi e provenienti dall'archetipo fiabesco, dal patrimonio popolare o dalla citazione letteraria colta; attraverso l'identificazione di questi richiami intertestuali – in ciò consiste il piacere del testo – egli penetra e assimila il narrato, collocando le *Novelle* tra i libri che già esistono nella sua biblioteca interiore. (2016, 92)

Chi ha già familiarità con il testo della Perodi potrà facilmente distinguere i punti in cui Hetherington traduce citando Perodi, da quelli in cui rielabora il testo originale. Del primo caso, un esempio lampante ne sono i dialoghi che la traduttrice riporta nel suo riassunto, tra cui quello con il già citato Professore sulla possibilità di raccogliere e pubblicare i racconti di Regina come "a way to enrich our Italian language with words that have been forgotten in the cities" (Perodi 2020, 153).

⁴ Emma Perodi era una donna anticonvenzionale per l'epoca in cui ha vissuto: vicina a posizioni protofemministe (che ambivano a ottenere il voto per le donne), non sposata e con una figlia avuta fuori dal matrimonio. Dedicava gran parte del suo tempo alla carriera, come dimostra la corrispondenza incentrata sul lavoro e ben poco sulla sua vita privata (Depaolis 2020).

Si è già accennato alla capacità di Hetherington di preservare le differenze culturali senza rendere il testo particolarmente complesso per un lettore straniero. In questo senso, punti nevralgici sono i *realia* della cultura toscana, o più appropriatamente, della cultura casentinese. Tali nodi sono stati sciolti con flessibilità, negoziando tra un approccio addomesticante e uno estraniante, per usare due concetti teorizzati da Lawrence Venuti, con una tendenza verso il *foreignizing approach*. Non è infatti raro che nel testo siano aggiunte delle spiegazioni brevi per fornire chiarezza al lettore su un termine lasciato volutamente in italiano. Ne vediamo due esempi, qui di seguito riportati:

Esse vuotarono sulla tavola una fazzolettata di brigidini e di confetti [...]. (Perodi 1993, 16)

They emptied onto the table kerchiefs full of *brigidini*, sweet anise-flavored wafers, as well as *confetti*, candy coated almonds enjoyed since Roman times. (Perodi 2020, 14)

Avean preparato diversi fischi di vino, molti bicchieri e quattro schiacciate unte [...]. (Perodi 1993, 97)

They set out flasks of wine, glasses, and four large, steaming focaccias, which folks in those parts call *schiacciata* [...]. (Perodi 2020, 99)

La tradizione culinaria casentinese è inviolata, ma comprensibile. E si veda, ancora:

Anche Cecco vi si avvicinò e, furtivamente, guardava la Vezzosa, che era vestita semplicemente di *bordatino*, col giacchetto di flanella rossa e nera a quadri, la pezzuola incrociata sul petto, pettinata liscia liscia [...]. (Perodi 1993, 111; corsivo mio)

Cecco moved closer and stole a glance at Vezzosa. She was dressed *simply in everyday clothes*, with a pink and black checked flannel jacket, a handkerchief crossed over her chest, and her hair combed smooth. (Perodi 2020, 116; corsivo mio)

Qui, il termine “bordatino”, poco chiaro anche a un lettore italiano ma non casentinese, è sostituito da una perifrasi che rende il concetto espresso dall’autrice. La natura del “bordatino” è essenziale per descrivere parte del cambiamento di Vezzosa, futura moglie di Cecco che, infatuata di quest’ultimo, inizia a adeguarsi all’immagine consueta di donna, madre e contadina dell’epoca e del luogo, tanto che nel testo, più avanti verrà descritta come “bella davvero, bella come deve essere una contadina che non ha ghiribizzi per la testa” (Perodi 1993, 111).

Interessante la decisione di non tradurre parole legate agli affetti familiari, quali “mamma”, “papà” e “nonna”. In questo caso, viene ricordata la specificità culturale con cui Perodi tratta della sfera domestica, quasi costringendo il lettore a percepire la struttura della famiglia Marcucci come dimensione complessa, risultato di specifiche variabili storiche, politiche, economiche, sociali e persino psicologiche, tutte italiane.

Dato che il ruolo familiare e l’identità di Regina quasi si sovrappongono, “Nonna” diviene una sorta di secondo nome per questo personaggio, e mantenere il termine italiano è particolarmente appropriato. Regina, inoltre, è emblema della Nonna italiana, o casentina: una matriarca, rispettata e amata dai figli e dai nipoti.

Nella versione inglese *Tuscan Tales*, si nota anche che l’usanza di anteporre l’articolo determinativo ai nomi di persona nell’uso familiare e confidenziale è riportato con frequenza nettamente maggiore rispetto all’originale. Regina, dunque, diventa spesso “La Regina”, sintag-

ma che mette in risalto la sua unicità e singolarità. Una nomina che non solo vale per il ruolo di matriarca che ricopre il personaggio, ma per essere narratrice delle novelle e portavoce della Perodi, degli insegnamenti morali e didattici che sono essenza delle sue narrazioni. Regina è il fulcro attorno a cui ruota l'intera famiglia, il pilastro centrale. I momenti più importanti sono quelli in cui essa si riunisce attorno a lei, divenendo massima espressione della convivialità familiare. Non a caso, si legge alla fine dell'Epilogo:

Words can't describe the empty space the death of La Regina left in that household, and how much they all cried. The soul of the family was gone and with it, the kind woman's knowledge and sage advice to which they had always turned when life was rough. (Perodi 2020, 164)

Hetherington apponendo l'articolo determinativo davanti al nome Regina compie una scelta traduttiva che sottolinea l'importanza del personaggio e al contempo sfrutta, o quasi esaspera, una caratteristica del parlato regionale. Così, il testo è ben ancorato al luogo, alla natura "orale" dei racconti, ed il personaggio chiave è messo ancor meglio in evidenza. In conclusione, *Tuscan Tales* di Lori Hetherington contiene scelte lessicali che potremmo definire *foreignizing*, ma che si rivelano, invece, nuovi e creativi modi di accompagnare il lettore per mano nel complesso percorso delle novelle perodiane. Ancora una volta, scrittrice e traduttrice si avvicinano, poiché entrambe assumono una funzione di guida per il loro pubblico.

Riferimenti bibliografici

- Agostini-Ouafi, Viviana. 2016. "Le novelle della nonna di Emma Perodi. Un congegno narrativo 'popolare-nazionale' *ante litteram*". *Chroniques Italiennes* vol. 31, no. 1: 89-110.
- Depaolis, Federica. 2020. "Emma Perodi: una biografia illuminata da un epistolario". *Transalpina* vol. 23: 163-178. doi: 10.4000/transalpina.716.
- Hetherington, Lori. "Translator's Note". In *Tuscan Tales. The Fantastic Fables of Emma Perodi*, translated by Lori Hetherington, vii. Amazon Books.
- . 2021. *Tuscan Tales: The Fantastic Fables of Emma Perodi*. Interview to Lori Hetherington. *Istituto Italiano di Cultura*. <https://iiclondra.esteri.it/iic_londra/it/gli_eventi/calendario/tuscan-ales-the-fantastic-fables.html> (10/2022).
- Perodi, Emma. 1993 [1892]. *Fiabe fantastiche. Le novelle della Nonna*. Torino: Einaudi.
- Roversi Monaco, Francesca. 2013. "Il 'Medioevo contraffatto' di Emma Perodi. L'ombra del Sire di Narbona". *Storicamente* vol. 9: 1-12. doi: 10.1473/stor441.



Citation: D. Salvadori (2022) Scritture in fieri e soggetti complessi. Intorno al volume di Giulia Misserville, Rita Svandrlik, Laura Marzi (eds), *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, Iacobellieditore 2022, pp. 215. *Lea* 11: pp. 515-519. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13763>.

Copyright: © 2022 D. Salvadori. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Scritture *in fieri* e soggetti complessi
Intorno al volume di Giulia Misserville,
Rita Svandrlik, Laura Marzi (eds),
*SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di
femminismi e letteratura*,
Iacobellieditore 2022, pp. 215

Diego Salvadori

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

“Who Cuts the Border?”. È nel *pensum* lanciato nel 1991 dalla comparatista statunitense Hortense Spillers (1-16) che potremmo individuare la chiave di accesso al *SIL/labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura* – curato da Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi – recentemente uscito per i tipi della Iacobelli Editore. Un libro che suggella l’esperienza più che ventennale della Società Italiana delle Letterate (SIL), il cui convegno fondativo si tenne il 4 novembre 1995 a Firenze, nella Sala di Palazzo Medici Ricciardi, con l’intento di “creare un’associazione che facesse della letteratura delle donne la sua battaglia” (Misserville 2022, 7). Un volume agile, venato da un impeto decostruttivo, dove il dialogismo tra i vari capitoli – ma sarebbe più corretto parlare di voci, lemmi o tessere lessicali – implica un percorso di lettura non lineare, eccentrico, continuamente attraversato da incroci e rimandi. Un testo che proprio in virtù dello *slash* nel titolo si affranca dalla veste un po’ ingessata degli atti di convegno (20), oltre a chiamare in causa un altro tassello fondamentale in quella che è stata la storia della SIL. Mi riferisco a *Soggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, uscito nel 1996 sotto la cura di Liana Borghi e di Rita Svandrlik, e da considerarsi alla stregua di un libro gemello: il punto di avvio di una pratica ermeneutica attiva che già allora prendeva le mosse dalla consapevolezza di una “categoria mobile e instabile, un territorio immaginario senza limiti naturali e quindi senza limitazioni di ambito per la critica il cui compito è proporre continue revisioni cartografiche” (Borghi e Svandrlik 1996, 9), fermo restando l’assunto che “i confini [...] esistono (linguistici, storici e sessuali, per esempio) e vanno continuamente rinegoziati” (*ibidem*).

Che ne è, oggi, di quelle barriere? Di quei *borders* paventati da Spillers (che si chiedeva se e come la sua voce parlasse, traducesse, oppure agisse per ventriloquismo)? Le risposte andrebbero cercate nel *SIL/Labario* che nel mutuare il sottotitolo dal *workshop* SIL del 2015¹ non solo elegge le letterature comparate al femminile a specifico “borderwork” (Svandrlik 2020, 287), bensì si struttura per tutta una serie di direttrici tematiche a loro volta scandite da altrettante parole che assurgono a bussola orientativa nello spazio *in fieri* dei *Gender Studies*. “Conflitti”, “critica letteraria”, “equilibrante”, “muri”, “narrazioni”, “paura/speranza”, “politica”, “rivoluzione”, “spostamenti”, “vulnerabilità”: tessere lessicali, appunto, qui destinate a farsi punti di accesso a un magma fermentante e oltreconone, in cui l’esperienza della Società Italiana delle Letterate conferisce “cittadinanza alla narrativa a firma di donna” (Masserville 2022, 8), che nell’affrancarsi da uno status apolide fa propria la ricchezza della differenza, messa “in parola [...] senza timore del disordine che può separare” (Barbarulli e Marzi 2022, 31). In virtù della sua natura prismatica, il *SIL/labario* problematizza genealogie intimamente complesse, ferma restando la spinta dialogica che lo attraversa, come si evince dai saggi a due voci di Clotilde Barbarulli e Laura Marzi (2022, 23-36), Laura Fortini e Alessandra Pigliaru (2022, 129-46), Hora Barakat e Laura Graziano (2022, 147-58). Segnatamente al primo, sorprende e al contempo affascina la *vis* che da sempre ha contraddistinto la Società Italiana delle Letterate, il cui iter è ripercorso da Barbarulli dal suo atto fondativo sino agli anni del Laboratorio *Raccontar/si* (2001-08), per poi addentrarsi – sulla scorta del controcanto di Marzi – in quella che è stata l’evoluzione del Femminismo dagli anni Settanta a oggi, non senza lambire tematiche quali la liberazione sessuale e il residuo attuale della rivendicazione femminista, che “fra post-sexgate, pornografia mediatica e stereotipi persistenti” (Barbarulli e Marzi 2022, 34) oscilla tra una liberazione del corpo-donna e “un preoccupante (per me) ritorno al familismo, rafforzato dalla richiesta di integrazione – da parte di alcuni gruppi gay e lesbici – attraverso l’estensione di diritti quali il matrimonio e la riproduzione assistita” (*ibidem*). Fortini e Pigliaru, *per contra*, rievocano il loro dialogo tenuto al *workshop* del 2015, ripensando al femminismo come “pratica delle relazioni” (2022, 129), ma soprattutto quale “unica rivoluzione senza sangue” (131). Sangue che torna nelle parole della scrittrice Hora Barakat, che in risposta a Laura Graziano non manca di illuminare una delle tante funzioni della Letteratura:

La letteratura, cioè la scrittura letteraria, non è una teorizzazione. Tutt’altro. Non si tratta unicamente di difendere una giusta causa, è un processo molto complesso, non si scrive per essere utili e in effetti non si sa neanche perché si scriva. Da un testo all’altro si scopre qualcosa di se stessi e forse è questo che genera il desiderio: ciò che si scopre di sé. A ogni libro che ho scritto ho scoperto cose di me che mi hanno aiutato a essere più chiara, a provare a esserlo almeno, anche se la chiarezza vera non fa che sfuggirci. (Barakat e Graziano 2022, 154-55)

Mi torna in mente il titolo di un libro di Grazia Livi, *Da una stanza all’altra* (1984), dove la scrittrice fiorentina passava in rassegna le camere oscure di sei grandi scrittrici,² pronte ad affermare la loro individualità artistica e parimenti rivelare a sé stesse quella che era la loro vera immagine. Ma penso anche alle parole di Claudio Magris – mi sia concesso chiamare in causa “un” autore – a proposito della letteratura come trasloco (2005, vii) e all’irrimediabile senso di perdita insito nel passaggio dalla realtà alla carta. E la letteratura ci porta a ridosso del contributo di Monica Farnetti (2022, 37-47), dove la critica letteraria si fa anche e soprattutto

¹ Il *workshop* si tenne dal 13 al 15 novembre 2015.

² Virginia Woolf, Jane Austen, Emily Dickinson, Caterina Percoto, Katherine Mansfield, Anaïs Nin.

pratica politica, “della quale la SIL [...] ha modificato con radicalità metodologie e fondamenti, annettendo l’ambito italiano al dibattito internazionale” (37), con l’intento di studiare, discutere, promuovere, pubblicare e disseppellire “i testi delle scrittrici, che così hanno preso vite e slancio vantaggiosamente mutuandoli con quelli delle loro stesse lettrici” (39). Un *caveat*, tuttavia, a tale altezza si fa necessario, ragion per cui la studiosa prende le distanze dall’indole antagonista della critica militante, preferendo quella che lei definisce come

una disposizione verso i testi coniugativa e accogliente, che li rendesse presenti e li mettesse a disposizione senza interferire indebitamente con l’ambigua questione della loro eccellenza ovvero eminenza o grado di prestigio. (*Ibidem*)

Si è trattato piuttosto di dare avvio ad una mappatura e costruire, prosegue la studiosa

un grande *archivio*, una *biblioteca* sempre più ricca, una *cartografia* sempre più dettagliata e universale che desse conto dell’esistente e consentisse ai testi di convivere e risplendere, ognuno della sua luce, sotto gli occhi di lettori e lettrici responsabili in prima persona del loro giudizio. (*Ibidem*)

Si ha quasi l’impressione di una *HERland* di carta, tutt’altro che anticanonica, quanto piuttosto non selettiva e accogliente, destinata a riunire sotto l’ombrello della scrittura una polifonia arborecente e in crescendo, di cui la SIL si è fatta portavoce grazie a specifiche pratiche di lettura: pratiche che, in un certo qual modo, sono state anche forme di resistenza (“resisting readings”, verrebbe da dire, quasi facendo eco al saggio di Judith Fetterley del 1981). Ed ecco allora che i libri di donne si moltiplicano in una rete di risponderie semisegrete, pronte a snodarsi sino alla temperie contemporanea. Penso ai romanzi *chick lit*, passati al vaglio da Cristina Bracchi nel suo contributo (2022, 48-63), che nel confermare le convenzioni sociali e farsi *speculum* di un nuovo rapporto tra soggetto femminile e lavoro “rinegoziano i tempi, i modi, le forme all’interno della coppia, secondo criteri acquisiti e irrinunciabili di emancipazione femminile” (65), come nel caso di scrittrici quali Anna Premoli e Lucrezia Scali. Ma un affondo ulteriore è proposto da Roberta Mazzanti (2022, 171-85) nel suo studio relativo ai rapporti tra madre-figlia, che sotto l’egida del lemma “vulnerabilità” porta sul banco della critica *L’amore molesto* (1992) di Elena Ferrante, dove il rinnegamento del *maternage* evolve, paradossalmente, nella ricerca di una corporeità perduta e rintracciabile solo per via matrilineare. E il discorso si amplia guardando alla scrittura di Sylvia Plath e al suo rapporto con Aurelia Frances, quella madre a cui l’autrice di *Ariel* e *The Bell Jar* esibiva solo il lato luminoso e vincente della propria esistenza, per poi destinare la parte disforica, magmatica e incandescente alla “discarica” dei *Diari*. Tuttavia, prosegue Mazzanti, “se nelle precedenti generazioni [di scrittrici] si coglie [...] un passaggio dalla rabbia che innesca la presa di distanza al riconoscimento pacificante della comune vulnerabilità, patetismo e frustrazione sono [...] ricorrenti nei romanzi delle scrittrici più giovani” (181), come accade in *Settanta Acrilico trenta lana* di Viola Di Grado (2011) o *La stanza di sopra* di Rosella Postorino (2007).

Ma i conflitti evocati da questo *SIL/Labario* hanno fatto, in un certo qual modo, anche da cornice storica alla sua fase generativa, come ricordano le curatrici stesse: perché nel giorno in cui il *workshop* della SIL ebbe inizio, quel 13 novembre 2015, Parigi fu devastata da una serie attentati che costarono la vita a centotrenta persone (e si veda, a tal proposito, il contributo di Francesca Maffioli 2022, 99-110). Ecco allora che la Storia, con la S maiuscola, s’infiltra tra queste pagine e lascia il suo marchio, elicitando ulteriori riflessioni sul tema e la parola “conflitto”. Scrive Nadia Setti, a proposito della Palestina, che “ci sono luoghi nel mondo in cui la scena dell’umanità, in tutta la sua crudezza, si svela, l’ingiustizia insopportabile, l’inaudita resistenza,

la perdita irreparabile, il perdono, talvolta” (2022, 66). E nello stesso alveo si vanno a collocare le affermazioni di Liana Borghi circa quel “lutto virtuale e costante per il fatto che la violenza sistematica che subisce il popolo palestinese sia inestricabilmente collegata alle persecuzioni e migrazioni della Shoah” (2022, 91). Ma il conflitto, specie se applicato alla letteratura femminile, è anche – come asserito da Gisella Modica – una “continua opera di svelamento” (2022, 166), riverberantesi in quelli che, per Rita Svandrlik, sono i nodi gordiani della comparatistica letteraria al femminile: la “*trasversalità* e la *valorizzazione*, attraversate entrambe da molte intersezioni e declinate, indagate, proposte da una critica impegnata, *engagée*” (2022, 190). Un’ermeneutica che s’innerva per traiettorie eccentriche, rizomatiche e in un’ottica *distant*, e che nel contributo finale di Svandrlik vede dialogare tra loro le voci di tre scrittrici: Bettine Brentano Von von Arnim, Marlen Haushofer e Anna Maria Ortese, in un percorso che – dall’Otto al Novecento – decostruisce, capovolge, sospende, financo a far depositare sul fondo le tracce di una polifonia *in feri* e complessa. Come i *S/oggetti* attraversati a grandi falcate dalle pagine di questo *SIL/Labario*.

Riferimenti bibliografici

- Barakat, Hoda, e Laura Graziano. 2022. “Sperimentare i conflitti temporali”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 147-59. Guidonia: Iacobellieditore.
- Barbarulli, Clotilde, e Laura Marzi. 2002. “Conflitti”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 23-36. Guidonia: Iacobellieditore.
- Borghi, Liana. 2022. “Narrazioni non lineari”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 83-98. Guidonia: Iacobellieditore.
- Borghi, Liana, e Rita Svandrlik. 1996. “Introduzione: S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile”, in *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, a cura di Liana Borghi e Rita Svandrlik, 9-17. Urbino: Edizioni QuattroVenti.
- Bracchi, Cristina. 2022. “Equilibriste”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 48-63. Guidonia: Iacobellieditore.
- Di Grado, Viola. 2011. *Settanta acrilico trenta lana*. Roma: Edizioni e/o.
- Farnetti, Monica. 2022. “Critica letteraria”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 37-46. Guidonia: Iacobellieditore.
- Ferrante, Elena. 1992. *L’amore molesto*. Roma: Edizioni e/o.
- Fetterley, Judith. 1981. *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fortini, Laura, e Alessandra Pigliaru. 2022. “Rivoluzione”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrli e Laura Marzi, 129-46. Guidonia: Iacobellieditore.
- Livi, Grazia. 1984. *Da una stanza all’altra*. Milano: Garzanti.
- Maffioli, Francesca. 2022. “Paura/Speranza”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 99-110. Guidonia: Iacobellieditore.
- Magris, Claudio. 2005. *L’infinito viaggiare*. Milano: Mondadori.
- Mazzanti, Roberta. 2022. “Vulnerabilità”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 171-85. Guidonia: Iacobellieditore.
- Misserville, Giuliana. 2022. “Introduzione/Una comunità in divenire”. In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 7-22. Guidonia: Iacobellieditore.

- Misserville, Giuliana, Rita Svandrlik e Laura Marzi (a cura di). 2022. *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*. Guidonia: Iacobellieditore.
- Modica, Gisella. 2022. "Spostamenti". In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 159-70. Guidonia: Iacobellieditore.
- Plath, Sylvia. 1963. *The Bell Jar*. London: Heinemann.
- Postorino, Rosella 2007. *La stanza di sopra*. Vicenza: Neri Pozza.
- Setti, Nadia. 2022. "Muri". In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik, e Laura Marzi, 64-82. Guidonia: Iacobellieditore.
- Spillers, Hortense. 1991. "Who Cut the Border? Some Readings on 'America' ". In *Comparative American Identities. Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*, edited by Hortense Spillers, 1-25. New York: Routledge.
- Svandrlik, Rita. 2022. "Postfazione/ Donne come fondatrici?". In *SIL/Labario. Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, 186-200. Guidonia: Iacobellieditore.



Citation: A. Mini (2022) Simona Bertacco, Nicoletta Vallorani, *The Relocation of Culture. Translations, Migrations, Borders*, New York, London, Dublin, Bloomsbury Publishing Inc, 2021 pp. 169. *Lea* 11: pp. 521-524. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13710>.

Copyright: © 2022 A. Mini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Simona Bertacco, Nicoletta Vallorani,
*The Relocation of Culture. Translations,
Migrations, Borders*, New York-London-
Dublin, Bloomsbury Publishing Inc,
2021, pp. 169

Alberto Mini

Università degli Studi di Firenze (<alberto.mini@stud.unifi.it>)

Ogni traduzione è un po' come la cera del famoso esempio cartesiano. Se la si scalda e la si lavora, rimane sempre cera, non perde la sua essenza, ma cambia in qualità. Allo stesso modo, prototesto e metatesto sono "quasi la stessa cosa". Una volta che la traduzione è avvenuta, tra i due si viene a creare una sottile linea di separazione che li contraddistingue e che non è percepibile da un occhio non-esperto. Ciò non accade solo con i testi, nel senso di testi scritti, ma anche con le immagini. Quando ammiriamo una foto o un quadro proveniente da una cultura diversa dalla nostra, l'interpretazione che gli daremo sarà inevitabilmente influenzata dal nostro sguardo, il quale è frutto del contesto geograficamente e storicamente determinato in cui si forma.

Con un po' di immaginazione, si potrebbe pensare all'atto della traduzione come a una migrazione. Immaginiamo un testo come una mano che regge una sfera bianca, cioè il proprio significato. A questo punto, pensiamo a questa sfera che viene presa e portata via da un'altra mano, quella del traduttore. Insieme faranno un lungo e pericoloso viaggio per mare su un barcone, attraverseranno deserti o cercheranno di scavalcare un muro militarmente sorvegliato per poi arrivare a destinazione in una nuova terra dove si parla un'altra lingua. Solo a questo punto, ci si renderà conto che la sfera non è più la stessa: ha cambiato colore.

Questo processo di trasformazione è proprio uno dei punti principali che informano il saggio *The Relocation of Culture* di Simona Bertacco, docente di studi postcoloniali presso l'Università di Louisville, USA, e Nicoletta Vallorani, docente di letteratura inglese e studi culturali presso l'Università degli Studi di Milano. Come anticipa il sottotitolo del volume, *Translations, Migrations, Borders*, Bertacco e Vallorani indagano il rapporto che sussiste tra migrazione e traduzione attraverso il concetto di confine. Quest'ultimo non è da intendersi banalmente come linea immaginaria che

divide due territori sotto due giurisdizioni differenti, bensì come luogo dove avviene la traduzione, dove i migranti vengono letteralmente tradotti, diventando altre persone pur rimanendo sé stesse.

In questo contesto l'attraversamento dei confini non ha solo a che vedere con il superamento fisico o la traduzione, ma riguarda sia l'impianto strutturale dell'opera sia quello scientifico-disciplinare. Infatti, il saggio è concepito in un'ottica interdisciplinare in cui convergono gli studi letterari, su cui si concentra Bertacco, e gli studi culturali, che mette a fuoco Vallorani. Queste due anime strutturano l'opera in due grandi sezioni dai titoli speculari e invertiti, "Translation as Migration" e "Migration as Translation", la prima scritta da Bertacco e la seconda da Vallorani, ognuna delle quali comprende a sua volta due capitoli che convergono in un quinto capitolo conclusivo. La composizione binaria del testo è evidenziata anche dagli argomenti esposti nelle due sezioni: mentre la prima tratta principalmente del confine tra Stati Uniti e Messico e la zona dei Caraibi, ma anche della zona mediterranea, la seconda prende in considerazione la tratta migratoria che collega le coste del nord-Africa e l'Europa continentale. Tuttavia, ciò non deve condurre a pensare che le due parti siano scollegate. Al contrario, la forza del testo risiede nell'idea di convergenza dei due campi di studi in un'ottica appunto interdisciplinare con lo scopo di fondare un nuovo spazio, un nuovo campo di studi dove poter studiare la traduzione non più come zona di confine e di passaggio ma come uno spazio in cui i significati si intersecano. All'interdisciplinarietà si aggiunge la multimedialità del corpus analizzato per condurre le analisi e corroborare le argomentazioni proposte. Infatti, le opere prese in considerazione vanno dai prodotti letterari postcoloniali, come le poesie di Derek Walcott, ai film e ai documentari dedicati a Lampedusa e il mortale viaggio per mare fatto dai migranti africani nel Mar Mediterraneo, dalle installazioni artistiche alle rappresentazioni teatrali. Tutto ciò è corredato da un ricco apparato bibliografico che comprende sia studi dalla riconosciuta importanza, come quelli di Homi K. Bhabha, Edward Said, Naoki Sakai, Anita Starosta, ovviamente per fondare le proprie argomentazioni, ma anche per fornire strumenti critici al pubblico non-specialista, sia studi più recenti che aprono gli orizzonti su questo nuovo campo di studi proposto dalle studioso e che offrono spunti di riflessione ai lettori specialisti e no.

Attraverso analisi accurate e approfondite di quel corpus multimediale, Bertacco e Vallorani propongono una nuova concezione della traduzione che vada oltre la semplice *Aufgabe*, il mero compito da svolgere in modo quasi meccanico. L'obiettivo è quello di dimostrare che è possibile pensare alla traduzione come uno strumento conoscitivo, una lente attraverso cui leggere e interpretare un mondo ormai iperglobalizzato in cui la chiusura dei modelli nazionalistici non è più possibile, in cui le persone, e di conseguenza le lingue che portano con sé, si intersecano creando fitte reti di scambio interculturale e interlinguistico, in cui il plurilinguismo è la condizione di normalità. Questa iperconnessione rende necessaria la traduzione in qualsiasi contesto in quanto permette di cogliere l'essenza di questo mondo in cui tutto è traduzione. Tuttavia, questa è un'intuizione di cui sono capaci solo persone che si occupano di *translation studies* o che hanno familiarità con la traduzione in senso lato, ma la consapevolezza di questi meccanismi sembra ancora lontana dall'essere generalizzata. Perciò si rivela necessaria quella che le autrici chiamano "translation literacy", l'alfabetizzazione traduttiva, cioè la capacità di riconoscere gli aspetti traduttivi del mondo che ci circonda. È qui che risiede l'intento fondativo del saggio: avviare un processo di alfabetizzazione che trasformi la traduzione in strumento epistemologico. A tale scopo, nei quattro capitoli in cui è suddiviso il testo e attraverso l'analisi di quel corpus multimediale che lo caratterizza, le autrici forniscono a ogni tipo di lettore gli strumenti per condurre analisi individuali e per individuare quegli aspetti traduttivi appena citati. Nello specifico, ogni capitolo prende in esame un argomento specifico e lo sviscera mostrando proprio come svolgere la ricerca di quegli aspetti.

Nel primo capitolo, a partire dal quesito “what new knowledge can be gained if we think (of) translation outside the usual dichotomies of native language/homeland versus foreign language/homeland” (Bertacco e Vallorani 2021, 16), Bertacco dimostra come la traduzione non occupa uno spazio liminare, di confine, bensì costituisce uno spazio semanticamente e semioticamente popolato da significati multipli (45). Questa idea è realizzata concretamente dall’artista Emily Jacir con la sua installazione *Via Crucis*, nella quale ricrea lo spazio della traduzione attraverso l’esposizione di reliquie antiche e moderne corredate da scritte in arabo e in italiano che raccontano la passione di Cristo, creando un’installazione in cui i destini dei palestinesi e degli italiani si incrociano. Esprime la sacralità della *via crucis* in modo bilingue, in traduzione, togliendo la possibilità di risalire al testo originale. Viene annullata la distinzione tra metatesto e prototesto andando a creare un testo unico che sintetizza le caratteristiche di entrambi, che è già tradotto, è in fase di traduzione ed è da tradurre allo stesso tempo. Oltre alla traduzione testuale, l’opera di Jacir introduce a un concetto chiave di questo studio: cioè la traduzione delle persone. Bertacco e Vallorani fanno riferimento all’espressione che introdusse Salman Rushdie per spiegare la sua condizione e quella dei migranti: questi sono delle “translated people”, persone che, “having been borne across the world” (1991, 17), hanno la traduzione nel loro DNA. Hanno dovuto tradursi da una cultura, da una lingua all’altra, ma sono anche state tradotte dalle popolazioni che li hanno accolti, quelle che chiamiamo *receiving nations*.

Bertacco prosegue il suo studio prendendo in considerazione l’ambito letterario, la letteratura postcoloniale della zona caraibica. È qui che introduce il concetto di “lettura accentata” dei testi degli autori postcoloniali, un tipo di lettura che coinvolge direttamente il lettore come traduttore e lo porta a mettere in discussione il suo modo di leggere. Di fianco alla “lettura accentata” si trova anche la “scrittura accentata”, che è propria degli scrittori postcoloniali. I loro sono testi “nati tradotti”, composti in una lingua ma pensati per realizzarsi in un’altra (Walkowitz 2015). Questo è dovuto alla condizione a cui sono costretti gli stessi autori postcoloniali: la traduzione fa parte della loro cultura ed esperienza (di vita) come modalità di espressione e di comunicazione. Molti dei paesi postcoloniali si trovano a convivere con due lingue: una creola e una lingua standardizzata imposta dalla dominazione che hanno subito. Questo destino si ripercuote anche sulla produzione letteraria dove la scrittura accentata, e dunque la traduzione, non è più solo una condizione naturale, ma è uno strumento artistico-estetico. In questo contesto, in cui tradurre coincide a scrivere, anche la lettura arriva a coincidere con la traduzione. Per consolidare queste idee, Bertacco propone l’analisi di alcune poesie dello scrittore santaluciano Derek Walcott (1930-2017) scritte sia in creolo delle Antille che in inglese e che obbligano il lettore a adattare la propria lettura alla prosodia di quella poesia bilingue. Deve dunque tradurre sia il testo che il suo stesso modo di leggere, andando a fare una lettura accentata.

Col terzo capitolo entriamo nella seconda sezione di questo saggio, “Migration as Translation”, scritta da Vallorani. Se nella prima parte si è parlato della traduzione come una forma di migrazione, ora è proprio la migrazione a farsi la protagonista, diventando il metro di paragone con la traduzione. Adesso l’attenzione è spostata proprio sullo spostamento fisico di persone, con un focus specifico sul bacino mediterraneo e le rotte marittime che connettono l’Africa all’Europa e, soprattutto, all’Italia. Attraverso l’analisi di prodotti multimediali (film, documentari, romanzi, opere teatrali), Vallorani indaga lo sguardo eurocentrico che finisce sempre per tradurre l’Altro, il migrante africano in questo caso, vedendolo attraverso categorie stereotipiche che ne appiattiscono lo spessore: c’è qualcosa di intraducibile nell’Altro che non è possibile comprendere. Tuttavia, lo sforzo di comprensione porta inevitabilmente a inserirlo in schemi che non gli appartengono e che servono solo all’europeo perché non è in grado di concepire l’esperienza della migrazione con le sue categorie cognitive. Di conseguenza, la

rappresentazione che ne viene è incompleta, deviata. Questo non è altro che il processo di *relocation*. Margaret Mazzantini, col suo romanzo *Mare al mattino* (2011), fa proprio questo: crea un parallelo tra l'esperienza della maternità e della migrazione per cercare di comprendere e trasmettere le difficoltà e la drammaticità dell'esperienza migratoria.

La *relocation* non avviene solo nei testi o nei prodotti cinematografici o documentaristici, ma anche tramite le immagini. Con il titolo del quarto capitolo, "The Gaze of Medusa", Vallorani sembra fare riferimento a quello che W.J.T. Mitchell chiama "Medusa effect" (2005, 36), invertendo però i termini del rapporto che esiste tra spettatore e immagine. Se in Mitchell è l'immagine a essere l'agente che vuole esercitare la "mastery" sullo spettatore, qui è invece quest'ultimo a imporre il proprio sguardo pietrificando l'immagine e il suo significato, dandone una rappresentazione e un'interpretazione fittizia. È in questo contesto che Vallorani introduce la necessità di dare spazio alla voce di coloro che vivono sulla propria pelle la migrazione per superare quella che chiama "aporia della traduzione" che, se da un lato dà spazio a persone le cui vite passerebbero inosservate, dall'altro annulla le differenze culturali, appiattendolo il senso della traduzione. Per questo, quando non è possibile attingere alla voce di chi vive certe esperienze, Vallorani propone un approccio alla traduzione che si concentri sul mantenere quegli aspetti intraducibili dell'esperienza migratoria. Ovviamente, il risultato sarà incompleto, ma sarà dotato di una coscienza e un senso di responsabilità che lo eleveranno rispetto ad altre traduzioni. Inoltre, questa attività così concepita favorirà lo sviluppo di quell'alfabetizzazione traduttiva tanto necessaria per la rivoluzione epistemologica proposta dalle autrici.

Il volume apre un sofisticato dibattito che coinvolge il piano culturale, sociale e politico e adotta un approccio propositivo e proattivo che si potrebbe quasi definire "attivismo" e fa ciò che di più c'è bisogno quando si traduce: porta rispetto (Vallorani 2021) non solo alla lingua, ai valori e alla cultura che i migranti portano con sé, ma anche alla loro sofferenza, alla loro condizione di "persone tradotte". È in quest'ottica che si colloca la rivoluzione proposta da Bertacco e Vallorani e che è volta a costruire, tassello per tassello, un nuovo orizzonte epistemologico in cui convergano gli studi culturali e gli studi letterari e in cui la traduzione sia la chiave di interpretazione di un mondo iperglobalizzato in cui tutto è in costante movimento.

Riferimenti bibliografici

- Bertacco, Simona e, Vallorani Nicoletta. 2021. *The Relocation of Culture. Translations, Migrations, Borders*. New York-London-Dublin: Bloomsbury Publishing.
- Mitchell, W.J.T. 2005. *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.
- Vallorani, Nicoletta. 2021. "Faithful to the Wor(l)d. Visual Texts, Responsibility and the Issue of Translation". *Pólemos* vol. 15, no. 2: 207-20. doi: 10.1515/pol-2021-2014.
- Walkowitz, Rebecca. 2015. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature Now*. New York: Columbia University Press.



Citation: Contributors (2022).
Lea 11: pp. 525-531. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-14160>.

Contributors

Livia Bellardini (<livia.bellardini@uniroma3.it>) is a PhD student in Anglo American Literature at the University of Roma Tre. Her interests range from lyric studies, feminist writing and poetics, to Caribbean notions of relationality. Her MA thesis on Claudia Rankine's *Nothing in Nature Is Private* was awarded the 2021 edition of the "Agostino Lombardo" prize from the Italian Association of American Studies (AISNA), of which she is a member. She was recently awarded a Dissertation Grant from Schlesinger Library (Radcliffe Institute for Advanced Study at Harvard University).

Ginevra Bianchini (<bianchig@tcd.ie>) received a Bachelor's degree in Foreign Languages and Literatures in 2017 from the University of Bologna, and went on to receive a Masters' degree in Modern, Postcolonial and Comparative Literatures at the same institution in 2020. Her current research project focuses on the intersectional and interdisciplinary representation of rape culture in North America and the UK.

Gabriele Camilleri (<gabriele.camilleri@unifi.it>) is a first-year Ph.D. student in Japanese Linguistics at the University of Florence, where he also obtained his Bachelor's in Languages, Literatures and Intercultural Studies and his Master's in Languages and Cultures of Ancient and Modern East. He is currently a MEXT Research Student at the University of Osaka, working on a project about Japanese translations of Italian "virtual dialects". His research interests include sociolinguistics, translation theory, natural language processing and machine translation.

Nicoletta Caputo (<nicoletta.caputo@unipi.it>) is Associate Professor of English Literature at the University of Pisa. She has published articles and a volume on Tudor drama; a monograph on Angela Carter's *Nights at the Circus*; essays on Shakespeare, on nineteenth-century stage history, on Romantic fiction and on contemporary English theatre and fiction. Her most recent volume is *Richard III as a Romantic Icon* (2018).

Miriam Castorina (<miriam.castorina@unifi.it>) graduated from Sapienza University in Rome in 2008 with a PhD in History and Civilization of East Asia. She is currently a Research Fellow at the University of Florence. Chinese travel literature and history of China-Italy cultural contacts are her primary research interests.

Elisabetta Cecconi (<elisabetta.cecconi@unifi.it>) is Assistant Professor of English Language at the University of Florence. She is the author of *The Language of Defendants in the 17th-century English Courtroom* (2012). Her research interests focus on 17th- and 18th-century news discourse and propaganda in the British and American press and on English historical courtroom discourse.

Edoardo Checcucci (<edoardo.checcucci@unitn.it>) is enrolled in the PhD program in Forms of Cultural Exchange at the University of Trento. His research interests are mainly focused on migration and postmigration literature in Norway.

Diego Cucinelli (<diego.cucinelli@unifi.it>) received his PhD in History and Civilization of East Asia in 2013 at the University of Rome La Sapienza (Modern and Contemporary Japanese Literature) and he teaches Japanese Language and Culture at the University of Florence. His main research interests are Japanese demonology (*yōkaigaku*) and the Fantastique in Japanese Literature. He focused his studies on modern and contemporary novelists such as Kuroiwa Ruikō, Uchida Hyakken, Miyamoto Yuriko, Edogawa Ranpo, Umezaki Haruo, Murakami Haruki and Kyōgoku Natsuhiko.

Lena Dal Pozzo (<lena.dalpozzo@unifi.it>) holds a PhD in Cognitive Sciences from the University of Siena. At present she works as Finnish language instructor and lecturer of Finno-Ugric languages at the University of Florence and holds the national scientific qualification for associate professor. Her research interests include L2 acquisition, bilingual acquisition, L2 theoretical implications to language teaching, Finnish and Italian syntax.

Emma de Beus (<eedebeus@gmail.com>) has degrees in Theatre, English, and Shakespeare from Columbia University and The University of Birmingham. She is currently enrolled as PhD candidate of studies on adaptation at Queen's University Belfast. She has a forthcoming article related to these studies published in *Humanities*.

Annalisa Federici (<annalisa.federici@uniroma3.it>) is Assistant Professor of English Language and Translation at Roma Tre University. Her main research areas are literary modernism, formal and stylistic aspects in fiction, the relationship between language and psychological processes, as well as periodical and reception studies. She has published monographs and essays on Joyce, Woolf, and other modernist authors, often in a comparative perspective.

Gala Maria Follaco (<gfollaco@unior.it>) is Associate Professor of Japanese Studies at "L'Orientale" University of Naples. Her research focuses on Japanese modern literature. She has written extensively on Nagai Kafū, Higuchi Ichiyō, and on the representation of Tokyo in literature.

Tina Maraucci (<tina.maraucci@unifi.it>) is adjunct professor of Turkish Language at the University of Florence. She is the author of *Leggere Istanbul, Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea* (FUP 2020). She also published several contributions about Turkish contemporary novel in collective volumes and academic journals.

Maria Serena Marchesi (<mmamrchesi@unime.it>) is Associate Professor of English Literature at the Department of Ancient and Modern Civilizations (DICAM), University of

Messina. She has published several monographs and essays about modernist theatre, gothic fiction, Victorian poetry and drama.

Stefania Mariotti (<stefania.mariotti@unifi.it>) is a PhD student in German Studies and a high-school teacher of German Language and Literature in Milan. Her previous research interests include Austrian literature between 1930 and 1970, and literary features of Ernst Bloch's works. Presently, she is analysing the work of Johann Peter Hebel (1760-1826) with a special focus on the *Kalendergeschichten* (*Calendar Stories*) as a key part of the *Volkskalender "Der Rheinländische Hausfreund"* (*The Rhenish Family Friend*).

Isabella Martini (<isabella.martini@unifi.it>) is full-time English Language instructor at the Department of Education, Languages, Intercultures, Literature and Psychology of the University of Florence. She is PhD in Foreign Literature (English concentration), earned at the University of Pisa. She has published on Anglo-Canadian short stories and on translation. She has recently focused her research activities on linguistics, specifically on corpus linguistics, media discourse, and historical English. She is also a member of the Corpora and Historical English Research Group (CHER; Florence Unit).

Elena Merlino (<elena.merlino@unifi.it>) completed in 2020 a Master's degree in Languages and Comparative Literatures at the University of Perugia. She is currently a PhD candidate in Comparative Languages, Literatures and Cultures at the University of Florence. Her research activities focus on the construction of space in a group of early Spanish Golden Age dramas.

Valentina Monateri (<valentina.monateri@unito.it>) is a PhD Candidate in Comparative Literature at the University of Turin. Her research project focuses on Cultural and Visual studies within the *fin de siècle*. She is interested in classical reception studies, visual studies and in comparative methods. She published her research in a collection on the classical reception in Shakespeare: "Metamorphoses of the two kings' two bodies. Ovidian echoes in *Richard III* and *Richard II*" (2021). She has a forthcoming article on visual studies in Madame de Staël's novel *Corinne or Italy*.

Daniela Moro (<daniela.moro@unito.it>) received her Master's degree from Waseda University in Tokyo and her Ph.D. from Ca' Foscari University of Venice, with a thesis on the works of Enchi Fumiko that was later published as a monograph. She is currently Associate Professor in Japanese Studies at the Department of Humanities of the University of Turin. She is interested in the relationship between Japanese literature and feminist, gender, and queer studies. In particular, she focuses on female writers working between the 1960s and the 1980s, but she also looks at contemporary writers.

Giuseppe Nori (<giuseppe.nori@unimc.it>) is Professor of American Literature and Language at the University of Macerata, Italy. He is the author of two books on Melville and of numerous essays on Modernism, Romanticism, and seventeenth-century literature. He has translated and edited works by Melville, Carlyle, Hawthorne, and Stephen Crane.

Cristian Pallone (<cristian.pallone@unibg.it>) teaches Japanese Language and Literature at Bergamo University. He edited a collection of four witty stories (*sharebon*) from eighteenth-century Japan (Atmosphere 2019) and the Italian translation of Hiraga Gennai's novel

Nenashigusa (Aracne 2020). His research interests include Edo period (1603-1867) Japanese popular narrative and literary culture.

Chiara Francesca Pepe (<chiara@unex.es>) teaches Spanish Language at Secondary School “I.C. G. Barra” of Salerno (Italy). She is PhD student in Spanish/Italian Contrastive Linguistics at Extremadura University (Spain).

Simona Porro (<simonaagnese.porro@unifi.it>) is Assistant Professor of American Literature at the University of Florence. Her fields of research are Jewish-American literature, Jewish and Christian theology in the American literature of the nineteenth and twentieth centuries, and the representation of womanhood in nineteenth-century America.

Gi Taek Ryoo (<gtryoo@chungbuk.ac.kr>) is Professor of English at Chungbuk National University, Korea. He has published various articles in the field of poetry and science, ecopoetics, and posthumanism. He is particularly interested in the parallel development of poetry and science in the twentieth century.

Ikuko Sagiya (<ikuko.sagiya@unifi.it>) is Full Professor of Japanese Language and Literature at the University of Florence. Her research focuses mainly on classical Japanese Literature, with particular reference to poetry. She edited the Italian translation of *Kokin Wakashū* and *Wakanrōeishū*. Another line of study is dedicated to the fiction of the Heian period, especially on the *Genji Monogatari*.

Diego Salvadori (<diego.salvadori@unifi.it>) teaches Comparative Literature at the University of Florence. He specializes in ecocriticism, Gender Studies, autobiography, and literary archives. Among his recent publications are *Camille Mallarmé. La scrittura senza volto* (2011) and *L'atlante di Claudio Magris* (2022).

Christina Samson (<christina.samson@unifi.it>) is Associate Professor of English Language at the University of Florence. Her research focuses on historical and contemporary pragmatics, sociolinguistics and corpus linguistics integrated with discourse analysis of specialised corpora. She has founded the Corpora and Historical English Research group (CHER).

Ayşe Saraçgil (<ayse.saracgil@unifi.it>) is a full professor in Turkish Language and Literature at the University of Florence. Currently she is working on the analysis of the literary representations of gender, family, and social hierarchies in Turkey.

Cinzia Schiavini (<cinzia.schiavini@unimi.it>) is Associate Professor of American Literature at the University of Milan. She is the author of *Strade d'America: L'autobiografia di viaggio statunitense contemporanea* (2011) and *Leggere Twain* (2014). She has published essays on nineteenth-century American literature (Herman Melville, Mark Twain), nature and travel writing, and life writing (William Least Heat-Moon, Jonathan Raban, David Foster Wallace). Her current research is focused on contemporary Arab-American theatre and culture, and the 9/11 novel and its transnational turn.

Inmaculada Solis Garcia (<inmaculada.solis@unifi.it>) is Full Professor of Spanish Language and Translation at the University of Florence (Italy). The current focus of her research activity is Spanish Linguistics, Cross-cultural Pragmatics and Didactics of Multilingualism.

Aleksandra Wenta (<aleksandra.wenta@unifi.it>) is a researcher in Indology and Tibetology at Forlilpsi, University of Florence. She authored the monograph *Dancing in the Sky of Consciousness: The Aesthetics of Power in Medieval Cidambaram* as well as several scholarly articles and book chapters concerning Tantric traditions, Hinduism, and Tibetan Buddhism, and co-edited with Purushottama Bilimoria *Emotions in Indian Thought-Systems* (Routledge, 2015, repr. 2018, 2020).

